

Tee työtä, jolla on tarkoitus.....	3
------------------------------------	---

Artikkelit

Olli Heikkinen: Jean Sibeliuksen <i>Kullervo</i> ja Larin Paraske: Tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta	6
Heidi Korhonen-Björkman: Spelandet som musikanalytisk resurs.....	27
Laura Henriksson: Naisaiheisten kuplettien huumori ja sukupuoliroolit J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämällä levytyksillä.....	57

Katsaukset, lehtiö ja arvostelut

Tim Howell: Bergman's Modernism: The End of a Beginning	77
Pirre Raijas, Jaana Oikkonen, Liisa Ukkola-Vuoti, Päivi Onkamo, Irma Järvelä: Suomalaisten musikaalisuus.....	86
Milla Tiainen: Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera.....	91
Anne Tarvainen: Laulajan ääni ja ilmaisu – Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk.....	96
Reijo Jyrkiäinen: Bartokin kvartetot.....	101
Veijo Murtomäki: Säveltäjämestariimme äidillisen huolenpidon kohteena (<i>The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch 1906–1939</i> , toim. & engl. Philipp Ross Bullock)	107

Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusäkansi** 200 euroa; Muut sivut **1/1 s.** 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Markus Mantere, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi

Suomalaisen oopperan teemanumero

Suomessa on sävelletty oopperaa runsaat sata vuotta, ja maahamme on tuona aikana kehittynyt omintakeinen ja rikas oopperakulttuuri. Erityisesti viimeisten kahden vuosikymmenen aikana uusia teoksia on syntynyt paljon.

Oopperatutkimus Suomessa ei sen sijaan ole profiloitunut omaksi tutkimusalakseen, vaikka oopperaa käsittelevää tutkimusta on jonkin verran julkaistu. Onkin tarpeellista kartoittaa Suomessa tehtävää oopperatutkimusta ja hahmottaa tutkijoita kiinnostavia teemoja ja näkökulmia.

Musiikki-lehden vuoden 2013 ensimmäinen numero (1/2013) on omistettu oopperalle. Artikkeliehdotusten toivotaan käsittelevän ennen kaikkea suomalaista oopperaa, mutta myös kansainvälistä repertoaaria käsittelevät artikkelit ovat tervetulleita.

Deadline artikkelien hankesuunnitelmille on 1.10. 2012, ja ne toimitetaan teemanumeron toimittajalle FT Liisamaija Hautsalolle (liisamaija.hautsalo@siba.fi). Numeroon hyväksytyjen valmiiden artikkelien deadline on 15.12. 2012.

Errata Veijo Murtomäen artikkeliin "Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa" (*Musiikki* 3–4/2011): Sivulta 67 puuttuu lähde, johon tekstissä (s. 12–13) viitataan: Vollestad, Per 2005. *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag.

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:** John Richardson, Liisamaija Hautsalo, Juha Ojala, Henna-Riikka Peltola, Ari Poutiainen, Juha Torvinen, Olli Heikkinen, Vesa Kurkela ja Sanna Qvick; **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

Tee työtä, jolla on tarkoitus

"Mitä sä soitat?"

"Mitä se niinkun on?"

"Mikskä siitä valmistuu?"

"Ooksä niinkun musiikinopettaja?"

"No kantele on sitten tuttu?"

Tässä vain muutama monista spontaaneista kommentteista, joita olen vuosien mittaan kuullut kertoessani keskustelukumppaneilleni, sekä muusikoille että ei-muusikoille, toimivani musiikintutkimuksen alalla. Olen huvikseni alkanut kirjoittaa näitä muistiin aina niitä kuullessani – yllä olevista ensin mainitun olen kuullut kymmeniä kertoja, sen sijaan viimeisin, kanteleeseen assosioituva kysymys on tullut vastaan toistaiseksi vain kerran.

Jokainen lukijani tietää jo tässä vaiheessa, mihin tässä kirjoituksessa olen tulossa. Kuten myös suomalaisen musiikintutkimuksen institutionaalisella tasolla on huomattu, akateemisella musiikintutkimuksella on paljon pr-työtä tehtävänä, sen verran huonolla tolalla sen yleinen tunnettuus ja yhteiskunnallinen merkitys ovat. Vertailu sisartieteisiin on helppoa – siinä, missä vaikkapa taidehistorioitsijan ammatti herättää uskoakseni varsin hyvin tosielämää vastaavia assosiaatioita esimerkiksi museolaitoksesta, kansansivistystoiminnasta ja yliopistotutkimuksesta, musiikkitieteilijä on aina sukulaisten tentattavana soittotaidostaan ja siitä, koska on viimeksi ollut musiikin- tai soitonopettajan sijaisena oppilaitoksessa. Kirjallisuuden tutkija sen sijaan harvoin joutuu tilille omasta kaunokirjallisesta toiminnastaan, saati sitten teatteritieteilijä omista ohjauk- tai käsikirjoitustöistään. Näyttää siltä, että pelkkä sana "musiikki" johtaa maallikon ajatukset heti käytäntöön, soittimen ääreen. (Kiinnostavaa tässä on itse asiassa myös se, että edes sanomalehtien musiikkikritiikki ei tähänastisen elämäni satunnaisessa empiirisessä otoksessa assosioidu mitenkään erityisesti musiikkitieteeseen. Ehkäpä Seppo Heikinheimo, kriitikko-arkkityyppi maallikoiden tietoisuudessa, ei riittävästi alleviivannut tieteilijä-taustaansa vuosikymmenien mittaan.)

Sinänsä sidos esittävään ja luovaan säveltaiteeseen on mitä tervetullein: ainakin itselleni täysin musisoimaton ja vailla mitään kontaktia musiikin luomisprosessiin oleva tutkija on melkein pä musiikintutkijan irvikuva. Useimpien meistä kohdalla kirjoittaminen ja tutkiminen ovat kuitenkin niitä asioita, mitä teemme parhaiten. Riippumatta siitä, olemmeko historioitsijoita, kulttuurisia musiikintutkijoita, esteetikkoja, Sibelius-tutkijoita tai jollain muulla tavalla erikoistuneita, palkkamme arvoisia (tai todennäköisesti arvokkaampia) olemme varmaankin ennen kaikkea tietokoneen, ei soittimen ääressä.

Mitä merkitystä työllämme sitten on? Miten lisätä musiikintutkimuksen yleistä tunnettuutta ja perustella sen olemassaoloa humanistisiin tutkimusaloihin

kohdistuvan alati tiukentuvan rahanjaon aikoina? Meistä ei tiedetä kovinkaan paljon edes valveutuneen älymystön piirissä. Lounaskahvi meinasi mennä väärään kurkkuun kun luin huhtikuun *Rondossa* kirjailija Sofi Oksasen haastattelua. Oksanen toteaa kiinnostuneensa musiikin historiassa siitä, ”ettei säveltäjissä ollut naisia.” Samoin Oksanen kertoo siitä, ettei tiedä ”kysytäänkö musiikkipuolen tutkimuksessa samanlaisia kysymyksiä kuin aikoinaan on kysytty nais-tutkimuksessa” ja että ”ns. ’tekijän kuolema’ ei ole vielä tapahtunut klassisessa musiikissa”.

Jos pitkän soittohistorian ja laajan ammatillisen kulttuurialan työkokemuksen pohjaltakaan Sofi Oksanen ei tunne työtämme, kenen sitten voi olettaa tuntevan? Näyttää siltä, että musiikin tutkimuksen tuottama tieto ei riittäväällä laajuudella päädy musiikkikasvatukseen, soitonopetuksen ja musiikkia koskevan yleistiedon piiriin. Työstämme ei myöskään erityisesti keskustella yleisemmässä, edes pelkästään musiikkia koskevassa keskustelussa. Onko syytä tähän etsittävä peilistä? Tutkimme, vapaaehtoisesti tai meistä riippumatta, liikaa kollegoitamme ja musiikintutkimuksen pääaineopiskelijoita varten – siellä missä heitä vielä on – ja etsimmekö liian laiskasti kosketuspintoja ympäröivän yhteiskunnan ja sen tietotarpeiden kanssa? Suomalaisen musiikkitieteen perustaja Ilmari Krohn osoitti reilu vuosisata sitten *Musiikin teorian oppijaksonsa* ”jokaiselle, joka tahtoo seikkaperäisesti tutustua säveltaiteen lakeihin ja senkautta oppia musiikkia paremmin ymmärtämään ja omistamaan” ja toivoi tutkimuksensa myös päätyvän koulujen musiikinopetuksen yhdeksi tietolähteeksi. Enää emme toki etsi ”säveltaiteen lakeja” ja muutkin universaalit suuret kertomukset ovat menettäneet uskottavuutensa, mutta olisiko Krohnin tutkijaneetoksessa jotain tavoiteltavaa myös meille? Keille kaikille meillä on työmme kautta sanottavaa?

Yletön tutkimuksen popularisointi tai pelkkien laajempien yhteiskunnallisten kohtauspisteiden etsiminen johtaa kuitenkin herkästi nollatutkimukseen ja tieteellisen identiteetin menetykseen. Tutkimusta ei pidä nähdä pelkästään musiikkielämän palveluksessa vaan sillä on lupa uppoutua juuri niin kunnianhimoisen teoreettisesti, älyllisesti ja itseisarvoisesti musiikkiin – mihin tahansa musiikkiin – liittyviin kysymyksiin kuin kunkin tutkijan kohdalla on ammatillisesti palkitsevaa. Mitään varsinaista oikeutusta musiikintutkimus ei tarvitse tieteenalansa ulkopuolelta. Mainittu Ilmari Krohn näki työnsä Suomen ja suomalaisuuden, orastavan itsenäisen tiede-instituution palveluksessa, ja hänen aikanaan tutkijan profiilille oli tyypillistä tavaton monialaisuus ja liikkuminen musiikillisen toiminnan eri alueilla. Tällaiseen laajaan kansalliseen vastuuseen, näkyvyyteen ja merkitykseen ei nykytutkijalla – onneksi – ole enää pääsyä.

Itsellemme ja toisillemme emme kuitenkaan pelkästään kirjoita, ainakaan toivottavasti. Kovin sisäänpäin suuntautuneen, kapea-alaisen ja ei-kommunikoivuuteen yltävän tutkimuksen spesialisoitumisen – tutkimuksen, jolla ei ole sanottavaa kuin tutkijoille itselleen – aika on ohi. Sen sijaan avoimen, keskusteleavan, ulospäin suuntautuvan, omiin lähtökohtiinsa realistisen kriittisesti suhtautuvan ja laajempiin keskusteluhorizontteihin osallistuvan tutkimuksen kautta musiikintutkimuksella on mahdollisuus näyttäytyä nykyistä merkittävämpänä ja yleisesti tunnetumpana toimintana. Mitenkään hatarasta muististani pyrkimättä

listaamaan relevantteja tutkimusaloja, tällainen tutkimus voi yhtä hyvin kohdistua maahanmuuttajien musiikilliseen toimintaan, radikaalien ääriilikkeiden musiikilliseen identiteettiin, ostoskeskusten äänimaisemaan, säveltäjien ja muusikoiden psykiografiaan, musiikin aatehistoriaan, musiikkikognitioon, Sibeliuksen käsikirjoituksiin, mainos- ja televisiomusiikkiin, makututkimukseen – siis aivan samoihin kysymyksiin kuin ennenkin. Mitään radikaalia muutosta ei siis ole joka saralla syytä peräänkuuluttaa.

Kuitenkin etsimällä lukijoita alamme ulkopuolelta, hakeutumalla hankaliinkin dialogeihin ja tiedostamalla realistisesti omat musiikkiin liittyvät vahvuutemme ja heikkoutemme väitän, että jotain muuttuu. Saatamme päätyä lukemaan laajemmin, pohtimaan asioita toistaiseksi vieraasta näkökulmasta, kyseenalaistamaan omat lähtökohtamme, kirjoittamaan selvemmin ja kaikille avautuvalla asiakielellä, silloin (useimmiten) kun aihepiiri sen sallii. Meillä on paljon opittavaa itsemme ulkopuolelta, mutta myös meiltä voivat muut oppia uutta. Uskon, että paradoksaalisesti tällaisen oman vajavaisuuden hyväksymisen kautta myös roolimme osana muuta musiikkielämää näyttäytyä entistä merkityksellisempänä.

Tampereella 8.6.2012

Markus Mantere

Jean Sibeliuksen *Kullervo* ja Larin Paraske: Tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta

Olli Heikkinen

”Suomalaisen säveltaiteen syntyhetki oli huhtikuun 28. päivä 1892. Silloin sai Helsingin yliopiston juhlasalissa kantaesityksensä Jean Sibeliuksen sinfoninen runo *Kullervo* solisteille, kuorolle ja orkesterille” (Salmenhaara 1996, 65). Näin yksiselitteisesti alkaa Erkki Salmenhaaran tarina suomalaisen säveltaiteen synnystä. Tarina ei kuitenkaan ole Salmenhaaran luoma, vaan tarinan juuret löytyvät keväältä 1892 Helsingin päivälehtien kirjoittelusta. Toinen *Kullervoon* ja suomalaisen sävelkielen syntyyn olennaisesti liittyvä tarina syntyi myöhemmin. TV-ohjelmassa *Suomalaiset sävelet* (25.10.2006) tämän tarinan muotoilee Ilkka Oramo seuraavasti: ”Hänet [Sibelius] oli koulutettu länsimaisen taidemusiikin tradition hengessä, mutta sitten hän kohtasi tämän primitiivisen, modaalisen suomalaisen kansansävelen Larin Parasken laulussa, ja tästä kohtaamisesta syntyi hedelmällinen symbioosi. Tästä syystä *Kullervosta* tuli jotakin aivan ainutlaatuista”.

Salmenhaara ja Oramo kumpikin varioivat tarinaa, jolla kansakunta on itselleen selittänyt oman kansallisen ”sävelkielensä” syntyä. Tarinat ovat osa kansalliskertomusta, ja sitä kautta osa kansallista identiteettiä. Artikkelissani jäljitän näiden kahden tarinan historiaa ja arvioin niiden asemaa ja merkitystä osana kansalliskertomusta. Arvioinnissa hyödynnän nationalismitutkimuksesta peräisin olevia käsitteitä, tärkeimpinä kansalliskertomus ja polveutumismyytti.

Kansalliskertomus ja myytti

Kansakunnan ja kansallisen identiteetin synnyttämisen ja ylläpitämisen keskeistä ainesta ovat kansallisten symbolien ja rituaalien (lippu, kansallislaulu, kansalliset juhlapäivät jne.) ohella erilaiset kansalliset tarinat: uskomukset, muistot, kertomukset ja myytit; lyhyet ja pitkät; kirjalliset ja suulliset; kirjoihin, äänitteisiin ja elokuvaan tallennetut. Yhdessä nämä tarinat muodostavat kansalliskertomuksen (*national narrative*). Sen lisäksi, että kansakunta on ”kuviteltu” (Anderson 2007), se on myös ”kerrottu” (Bhabha 1990).

Kansalliskertomus on yksinkertaisesti tarina, jota (kansallinen) yhteisö kertoo itseltään. Se kertoo kansakunnan muodostaville yksilöille (ja kaikille muille kiinnostuneille) keitä he ovat, mistä heidän (kansallinen, yhteinen) menneisyytensä koostuu, mitkä ovat heidän yhteisölliset ominaisuutensa ja mihin he ovat menossa – eli miten

heidän tulisi toimia politiikan alueella. Tämä kertomus koostuu sarjasta vähäisempiä tarinoita, myyttejä, symboleja, metaforia ja mielikuvia; se on liian monimutkainen tarina käsiteltäväksi yhtenä kiinteänä kokonaisuutena. Toisin kuin erityinen ”paikallinen” myytti kansalliskertomus vastaa liian moneen kysymykseen kysyttäväksi yhdellä kertaa. Niinpä jäljittäessään kansalliskertomusta ja yrittäessään muodostaa siitä ”täydellisen” esityksen tutkija päätyy väistämättä sekalaiseen kokoelmaan viitauksia yhteisön luonteeseen, sen menneisyyteen, olemassaolon tarkoitukseen ja tulevaisuuteen. (Yadgar 2002, 58.)

Kansalliskertomus on aina myös poliittisen vallankäytön väline ja neuvottelun kohde. Kuten Ernest Renan jo vuonna 1882 luennossaan nationalismista totesi, kansallinen muisti on valikoivaa: ”Unohtaminen, sanoisinpa jopa historian vääristäminen, on keskeinen seikka kansakunnan luomisessa, minkä takia historia-tieteen kehitys usein muodostaa vaaran kansallisuuden idealle” (Renan 1990, 11). Tiettyjen historiallisten tapahtumien unohtaminen kansalliskertomuksesta ja toisten vääristäminen ajaa aina tiettyjen ryhmien asiaa ja oikeuttaa vallitsevia valta-asetelmia (Abizadeh 2004, 293). Mutta usein, erityisesti yhteiskunnallisten kriisien aikoina, kertomukseen muodostuu katkoksia, jotka edellyttävät kansalliskertomuksen uudelleentulkintaa ja uudelleenkirjoittamista (Anagnost 1997, 2–3). Suomessa erityisesti vuoden 1918 väkivaltaiset tapahtumat ovat olleet 1960-luvulta lähtien neuvottelun ja uudelleentulkinnan kohteena – jopa siinä määrin, että edelleenkin keskustelua käydään nimestä, jolla tapahtumiin tulisi viitata (ks. Haapala 2009).

Mutta mitä kansalliskertomukseen sisältyy? Se sisältää tarinoita kansakunnan arvoista ja poliittisesta, taloudellisesta, kulttuurisesta tai uskonnollisesta tehtävästä. Se sisältää tarinoita kansalliselle identiteetille keskeisistä kielellisistä, etnisistä ja uskonnollisista ominaisuuksista ja tunnusomaisista luonteenpiirteistä. Se sisältää myös tarinoita kansallissankareista, menneistä ja nykyisistä, yksilöistä ja kollektiiveista, todellisista ja myyttisistä. (Brand 2010, 81.)

Olenaisinta kuitenkin on kertomuksen alueellinen ja ajallinen ulottuvuus. Kertomus määrittelee alueen, joka historiallisesti on kuulunut kansalle – silloinkin, kun kansa on joutunut luovuttamaan alueen muille, kuten esimerkiksi armenialaiset ja juutalaiset diasporissaan. Mikä tahansa alue ei kelpaa: ainoastaan ”esi-isien maa”, jossa heidän hautansa sijaitsevat, tarjoaa tarpeeksi emotionaalisen perustan kansalliskertomuksen uskottavuudelle ja vaikuttavuudelle. Kansalliskertomus ”territorialisoi” kansakunnan muistin. (Smith 1999, 149–151.)

Jotta esi-isien maille haudattuja voidaan uskottavasti pitää kansakunnan esi-isinä, täytyy kansalliskertomuksen luoda myös yhteys nykyisen ja menneen välillä. Nämä polveutumismyytit (myths of descent) Anthony D. Smith (1999, 57–58) jakaa kahteen osaan: biologisiin ja kulttuuris-ideologisiin myytteihin. Biologisissa myyteissä kansakunta polveutuu verisitein muinaisesta sankarista, perustajasta tai jopa jumaluudesta. Kansakunnan yhtenäisyyden ja keskinäisen solidaarisuuden takaa se, että yhteisön katsotaan muodostavan keskinäisen sukulaisuussuhteiden verkoston.

Toinen polveutumismyytin tyyppi perustuu kulttuuriselle ja ideologiselle samankaltaisuudelle oletettujen esi-isien kanssa. Biologisen sukulaisuuden sijasta

olennaista polveutumiselle on henkinen sukulaisuus. Päämääränä on tavoittaa se sankarillinen henki, joka elähdytti oletettujen esi-isien toimintaa. Polveutuminen ei perustu sukulaisuuteen, vaan tiettyjen hyveiden ja kulttuuristen ominaisuuksien periytymiselle: kieli, tavat, uskonto, instituutiot ja luonteenpiirteet.

Polveutumismyytit sekoittavat vaihtelevissa määrin historiallisia legendoja historialliseen faktaan. Kuten kansallisissa myyteissä yleensä, myöskään polveutumismyyteissä tärkeintä ei ole totuusarvo vaan kansallisen identiteetin luominen ja vahvistaminen, sillä kuten Walker Connor (1994, 197) toteaa, ”asenteisiin ja käyttäytymiseen ei vaikuta se, mikä on, vaan se, mitä ihmiset kuvittelevat olevan. Alitajuinen uskomus ryhmän erityiseen syntyperään ja kehitykseen on tärkeä aines kansallisyksikölogiassa”. Tästä huolimatta polveutuminen esitetään usein historiallisena totuutena.

Arash Abizadeh (2004, 297–298) erittelee neljä erilaista tapausta, joissa historiallisen kertomuksen voidaan katsoa sisältävän myyttisiä aineksia. Ensimmäisessä tapauksessa historiallinen kertomus on myyttinen, koska se ei ole totta. Tästä tyypistä Abizadeh käyttää nimeä ”myytti valheena” (myth-as-lie). Suoranaiseen valheeseen ovat valtaansa pönkittääkseen turvautuneet varsinkin monet itsevaltiaat (ks. esim. Jussila 2007, 7). ”Myytti koristeluna” (myth-as-embellishment) viittaa kertomukseen, jossa tapahtumien tulkinta nojautuu koristeisiin ja yksityiskohtiin, joiden totuudellisuutta ei lähteiden perusteella voi arvioida. ”Myytti poisjättämisenä” (myth-as-omission) puolestaan viittaa tapauksiin, joissa kertomuksesta on jätetty pois osa niistä historiallisista faktoista, jotka voisivat vaikuttaa kertomuksen tulkintaan. Näistä kolmesta ensimmäisestä tapauksesta Abizadeh käyttää yleisnimitystä ”myytti historiana” (myth-as-history). Niiden käyttökelpoisuus kansallisen identiteetin muodostamisen kannalta perustuu siihen, että ne esitetään historiallisina totuuksina ja niiden myös oletetaan laajalti olevan tosia. Neljäs tapaus on ”myytti tarinana” (myth-as-story), jolloin kertomuksen ei alun perinkään oleteta kertovan todellisista historiallisista tapahtumista. Näihin kuuluvat muun muassa kansalliseepokset Kalevala mukaan lukien.

Abizadehin jaottelua hyväksikäyttäen tutkin seuraavaksi *Kullervon* ensiesitykseen sekä Sibeliuksen ja Larin Parasken tapaamiseen liittyvää kirjoittelua ja niihin sisältyvien tarinoiden muotoutumista osaksi kansalliskertomusta. Koska myyttien syntymiselle keskeistä on toisto, jäljitän näiden tarinoiden historiaa niiden synnystä nykypäivään sekä tieteellisessä että populaarissa kirjoittelussa. Mikään tarina, joka kerrotaan vain kerran, ei voi olla myytti.

Kullervon ensiesitys

Kullervo esitettiin ensimmäisen kerran Helsingin yliopiston juhlasalissa torstaina 28.4.1892. Vastaanotto oli erittäin innostunut. Sibeliukselle osoitettiin suosiota erikseen teoksen jokaisen osan jälkeen. Oskar Merikanto kirjoitti *Päivälehdessä*,

että ”hän [Sibelius] hivelee korviamme suomalaisilla säveleillä, jotka tunnemme omiksemme, vaikkemme niitä sellaisina ole koskaan kuulleet”.

Monet musiikintutkijat (esim. Armas Otto Väisänen 1953, 193 ja Glenda Dawn Goss 2007, 20) ovat käyttäneet Merikannon kirjoitusta kuvaamaan ensiesityksen yleisön reaktiota Sibeliuksen teokseen. Merikannon sanat eivät kuitenkaan ole konserttiarvostelusta, vaan konsertin ennakkopuffista torstain lehdestä 28.4. Ne oli siis kirjoitettu ja julkaistu ennen kuin yleisö oli teoksen kuullut. Näin ollen ne eivät kuvaa yleisön reaktiota vaan päinvastoin Merikannon kirjoitus (ja monet muut kirjoitukset ennen torstain ensiesitystä) ohjasi yleisöä kuuntelemaan Sibeliuksen teosta tietyllä tavalla.

Merikannon kirjoitus torstain lehdessä ei ollut ensimmäinen *Kullervosta* julkaistu kirjoitus lehdissä. Ensimmäinen uutinen Sibeliuksesta säveltämässä uutta orkesteriteosta oli julkaistu *Hufvudstadsbladetissa* jo edellisen joulukuun kahdeksantena päivänä. Ensimmäinen kirjoitus, jossa sävellyksestä annettiin tarkempia tietoja, julkaistiin *Hufvudstadsbladetissa* 30.3.1892, neljä viikkoa ennen ensiesitystä. Siinä teosta kuvattiin mieskuorolla vahvistetuksi sinfoniaksi, jonka aihe oli otettu *Kullervo*-myytistä. Tätä kirjoitusta siteerattiin laajalti muissa lehdissä ympäri Suomea.

Huhtikuun 2. päivänä Oskar Merikanto antoi *Päivälehdessä* tarkemman kuvauksen teoksesta:

Jean Sibelius, tunnettu sävelneromme, on valmistanut suuren teoksen orkesterille, kööriille ja sooloille, joka tulee esitettäväksi säveltäjän piakkoin antamassa konsertissa. [...] Olemme olleet tilaisuudessa näkemään keskimmäisen osan, joka epäilemättä tulee olemaan enin intressiä herättävä. *Kullervon* houkuttelevuus, neitojen vastustaminen ja *Kullervon* katuminen huomattuaan tuon naisen omaksi sisarekseen ovat suurenmoisesti kuvatut. Sitä paitsi on musiikki alusta loppuun tässä osassa niin perin suomalaista ja työ omituisen originellia, että ennustamme tästä teoksesta löytävämmä suurimman ja arvokkaimman suomalaisen sävelnuoman, mitä koskaan on syntynyt.

Tässä kirjoituksessa on jo kaksi teemaa, jotka toistuvat lukuisia kertoja *Kullervoa* käsittelevissä kirjoituksissa sekä ennen ensiesitystä että sen jälkeen. Merikanto pitää *Kullervoa* samaan aikaan suomalaisena ja originellina. Myös Merikannon kirjoitusta siteerattiin laajasti.

Sunnuntaina, huhtikuun 24. päivänä, viisi päivää ennen ensiesitystä tuntematon kirjoittaja kirjoitti *Uudessa Suomettaressa*:

Vilpittömällä ilolla tervehtivät kotimaisen musiikin ystävät sitä seikkaa, että tämä säveltaiteilija, jonka nerosta ja omatakeisuudesta jo on saatu niin monta loistavaa todistusta, on viehätynyt ammentamaan aineksiaan suomalaisesta kansanrunoudesta. [...] Oman kansan keskuudesta lähteneenä käsittää hän kansallisuuden pohjasävelet oikeammin kuin ulkomaiset säveltäjät, jotka eepillistä runollisuuttamme ovat koittaneet varella vieraaseen ja jonkinlaiseen kansainväliseen kaavaan. Mutta paitsi kansallista käsitystä on hänellä myöskin originaalisuus ja omatakeisuus, johon kaikkien huomio on kääntynyt. Hänen taiteensa liikkuu uusissa urissa, joita useinkin on vaikea vielä käsittää.

Tässä kirjoituksessa on uusi teema: koska Sibeliuksen musiikki on originellia, on sitä vaikea ymmärtää.

Keskiviikkona, huhtikuun 27. päivä, vuorokausi ennen ensiesitystä, Karl Flodin kirjoitti *Nya Pressenissä*, että ”koskaan aiemmin ei kotimaisessa taidehistoriassa ole ollut näin kolossaalista kuvausta tuosta Kalevalan koskettavimmasta episodista”. Muiden tavoin Flodin viittasi teoksen ”alkuperäiseen suomalaiseen sävyyn”.

Ja lopulta torstaina, huhtikuun 28. päivänä, Merikanto julkaisi *Päivälehdessä* pitkähkön artikkelin *Kullervosta*.

Jean Sibeliuksen konsertti on tänään. Hänen uusin ja suurin teoksensa ”Kullervo” tulee nyt ensikerran esitettäväksi. [...] Hän vie meidät aivan uusille aloille, tuntemattomiin sävelsaleihin, hän tuo etemme kansanepoksemme kauniimpia helmiä, hän hivelee korviamme jumalaisilla säveleillä, jotka tunnemme omiksemme, vaikkemme niitä sellaisina ole koskaan kuulleet. Kylmät väreet käyvät läpi ruumiimme, kun kuulemme mahtavain sävelvirtain tulvivan esille; tunnemme olevamme kuin toisessa maailmassa, kun omituiset harmoniit ja eriskummalliset melodiit kiemurtelevat ympärillämme. Hämmästyneinä katselemme toinen toisiamme ja kuiskaamme ”suurenmoista!”. Ja todella: sellaista musiikkia emme ole ennen kuulleet. Suomalaisella musiikilla on hra Sibeliuksessa ehdottomasti suuri tulevaisuutensa.

Kaiken tämän kirjoittelun jälkeen on vaikea kuvitella, minkälaista musiikkia Sibeliuksen olisi täytynyt säveltää, jotta yleisö ei olisi kuullut sitä kansallisena, läpeensä suomalaisena.

Samat teemat, jotka olivat keskeisiä kirjoittelussa ennen ensiesitystä, jatkuivat konserttiarvioinneissa. Sibeliuksen sääntöjä rikkovaa originaalisuutta korostettiin. Oskar Merikanto kirjoitti *Päivälehdessä* lauantaina huhtikuun 30. päivä:

Jean Sibelius on taiteilija, jolla on oma alansa ja omat vapautensa. Hän ei ajattele, miten muut ovat sen tai sen tunteen tulkinneet, hän tietää, miten hän itse sen tahtoo tulkita, ja hän tekee sen, oli siinä sitten rikottava vanhoja tapoja ja esiinnyttävä jonakin ”herrana muiden yli” tahi ei.

Ernst Lampén kirjoitti perjantaina huhtikuun 29. päivänä *Uudessa Suomettaressa*, että

meillä hra Sibeliuksessa todellakin on luova nero musiikin alalla, jommoista meillä ei vielä ole ollut ja jonka musikalisuus on niin omintakeista, melkeinpä voisi sanoa oikullista lajia, että se tuntuu ikään kuin poikkeavan kaikista niistä säännöistä, joita tähän asti on pidetty musiikissa välttämättöminä.

Samalla kuitenkin korostettiin, että originaalisuudestaan huolimatta *Kullervo* on kansallinen, suomalainen. Ja jälleen Oskar Merikanto, *Kullervon* ja Sibeliuksen tärkein puolestapuhuja, kiteytti asian selkeimmin ja runsassanasimmmin:

Se kuvaa [Kullervon elinvaiheet] elävästi ja niin perin suomalaisesti, että joka kohta teoksesta uhkuu vanhaa suomalaista, vakaata ja surunvoittoista henkeä. Meidän täytyy ihmetellä, että hra Sibelius on alusta loppuun saakka teoksessaan pysynyt samassa perin suomalaisessa ”stiilissä”. Samalla kun se antaa teokselle kokonaisuudessaan pysyvän arvon, painaa se teokseen jonkinlaisen vissin omituisesti vaikuttavan, ja

meille suomalaisille niin tutun ja mieluisan leiman. Siinäpä syy, että yleisömmä, jolle on ollut hyvin vaikeata alusta pitäen ymmärtää Sibeliuksen musiikkia, tästä teoksesta kuitenkin ensi kuulemalla jo ihastui ja vakuutuksesta. (*Päivälehti* 30.4.1892)

Ernst Lampén kertoi, ettei hän ollut koskaan kuullut niin läpeensä suomalaisista orkesterimusiikkia (*Uusi Suometar* 29.4.1892), ja Karl Flodin yhdisti persoonallisen kansalliseen: ”Jean Sibeliuksella on oma sävelensä; se on lahja hyviltä voimilta, ja sen avulla hän luo omaa musiikkiaan, *meidän* musiikkiamme” (*Nya Pressen* 29.4.1892, korostus alkuperäisessä). Kauaskantoisimman kiteytyksen teki kuitenkin jälleen Merikanto: ”Tällainen on ensimmäinen ihka suomalainen sävelteos” (*Päivälehti* 30.4.1892, korostus alkuperäisessä).

Tarina *Kullervon* ensiesityksestä suomalaisen sävelkielen syntyhetkenä vaihtui 1900-luvun musiikkikirjoittelussa. Robert Kajanus antoi Merikannon ennakkopuffin ”mahtavain sävelvirtain tulvalle” historiallisen ulottuvuuden toteamalla Sibeliuksen 50-vuotisjuhlapuheessaan 1915, että *Kullervolla* Sibelius sysäsi liikkeelle ”suomalaisten sävelten mahtavan kevätvirran” (Furuhjelm 1916, 132). Toivo Haapasen (1940, 99) mukaan ”tuloksena nuoren säveltäjän ensimmäisestä retkestä suomalaisten muinaisrunojen maailmaan oli ei enempää eikä vähempää kuin uuden suomalaisen säveltaiteen syntyminen. Tällainen merkitys on annettava Sibeliuksen ”Kullervolle”.

Kalevi Aho ja muut kertoivat lyhyessä englanninkielisessä Suomen musiikin historiassaan, että ”*Kullervon* ensiesitystä Helsingissä huhtikuun 28. päivänä voidaan pitää kansallisen suomalaisen sävelkielen alkuna” (Aho et. al. 1996, 46).

Suomen romantiikan ajan musiikin historiassaan Erkki Salmenhaara tekee asian erittäin selväksi. Kirjan neljännen kappaleen otsikko on ”Sibelius löytää suomalaisen sävelen”, sen alaotsikko ”Suomalaisen säveltaiteen synty”, ja sen alaotsikko puolestaan ”Kullervo”. Kappale alkaa alussa siteeraamalla lakonisella toteamuksella: ”Suomalaisen säveltaiteen syntyhetki oli huhtikuun 28. päivä 1892. Silloin sai Helsingin yliopiston juhlasalissa kantaesityksensä Jean Sibeliuksen sinfoninen runo *Kullervo* solisteille, kuorolle ja orkesterille” (Salmenhaara 1996, 65).

Edellä olevasta lehtikirjoittelusta käy selvästi ilmi, miksi *Kullervon* ensiesitys nostettiin suomalaisen sävelkielen syntyhetkeksi. Sibeliuksen originaalisuuden katsottiin polveutuvan suomalaisesta kansanhengestä (*Volksgeist*). Koska sama kansanhengi elähdytti myös yleisöä, se tunnisti teoksen originellit sävelet ”omikseen, vaikkei ollut niitä sellaisina koskaan kuullut”, Merikannon muotoilua mukaillen. Sibeliuksen sävelkielen omaperäisyyden katsottiin olevan samaan aikaan kansallista omaperäisyyttä – se oli siis peräisin samasta lähteestä. Samalla kun hän loi omaa musiikkiaan, hän loi ”*meidän* omaa musiikkiamme”, Flodin muotoilua mukaillen. Kansallisromanttisen ajattelutavan mukaan kansanhengi ilmenee parhaiten kansallisten nerojen teoksissa – myös musiikissa (ks. esim. Gelbart 2007, luku 6, Huttunen 1993, 55).

Fraasi, että suuresta omaperäisyydestään huolimatta suomalainen yleisö tunnisti Sibeliuksen musiikin välittömästi omakseen, toistuu lukuisissa tieteellisissä ja populaareissa esityksissä ja on muodostunut näin osaksi kansalliskertomusta. Esimerkiksi Erkki Salmenhaara (1996, 66) kuvailee *Kullervon* ensiesi-

tyksen vaikutuksia yleisöön seuraavasti: "Ensi kertaa kuultiin teos, joka ei ollut suomalainen vain aiheeltaan, vaan jonka sävelkieli oli myös tunnistettavissa uudeksi, yksilölliseksi – ja suomalaiseksi". Salmenhaaran muotoilua mukailee Matti Vainio (2006, 182): "Yleisö sai kuullakseen teoksen, joka ei ollut suomalainen vain aiheeltaan [...] vaan myös sen sävelkieli oli nyt ensi kertaa tunnistettavissa perisuomalaiseksi". Matti Huttunen (1999, 6) puolestaan kuvailee ensiesityksen yleisön kokemuksia näin: "Yleisö kokee, että ensi kerran on kuultu taidemusiikkia, joka ei vain jäljittele saksalaista tai ruotsalaista tyyliä, vaan on aidosti suomalaista". Ohjelmasarjassaan *Henkinen Eurooppamme* 4.6.2005 Erkki Toivanen yleistää fraasin koskemaan myös muita kuin teoksen ensiesityksessä olleita: "*Kullervo*-sinfonian sävelet jokainen suomalainen tunnistaa heti omikseen". TV-ohjelmassa *Suomalaiset sävelet* 25.10.2006 Matti Hyökki puolestaan siteeraa väljästi Oskar Merikannon ennakkopuffia *Päivälehdessä* 28.4.1892: "Ette ole koskaan kuulleet tätä, mutta se on meidän; se tulee suoraan syliin, se on meidän, se soi kaikissa – se siis kuulosti tutulta". Vastaavasti Yleisradion *Aamu-TV*:ssä 23.8.2010 Eero Tarasti toteaa, että yleisö "tunnisti heti, että se on suomalaista, se on meidän musiikkia". Hänellä kohteena ei kuitenkaan ollut *Kullervon* vaan ensimmäisen sinfonian ensiesitys 1899. Fraasi on silti sama (ks. myös Huttunen 1997, 223 sekä Smetanan "välittömästä" tunnistamisesta tsekkiläiseksi Taruskin 2010, 451).¹

Katsotaanpa kuitenkin tarkemmin, miten ensiesityksessä olleet, mutta musiikillisesti vähemmän koulutetut kuulijat *Kullervoa* kuuntelivat ja miten he ymmärsivät teoksen suomalaisuuden. Toukokuun 4. päivänä *Suomalaisessa* nimimerkki "Tarkki" kirjoitti artikkelissaan "Kirje Helsingistä" vaikutelmiaan ensiesityksestä. Valitellen, ettei ole "musiikin ymmärtäjä", mistä johtuen häneltä jäivät "tästä sävellyksestä kaiketi enimmäkseen kauneudet käsittämättä", hän kuitenkin pystyi seuraamaan toisessa osassa *Kullervon* toimia lapsena ja neljännessä *Kullervon* lähtöä sotaan, vaikkei näissä osissa ollut edes tekstiä ymmärrystä helpottamassa.

Vaikeinta hänelle oli ymmärtää ensimmäistä osaa, jossa ei ole laulutekstiä eikä ohjelmallista sisältöä ilmoitettuna. Silti

kaikki otti korvaan niin tuttuina ja kotoisina sävelinä: milloin oli se lintujen viserrystä kesäpäivänä, tai puitten huminaa metsässä ja kaiun vastausta kallioilta, milloin tuohisen paimentorven luirutusta, milloin kansanlaulun sointua tai runolaulun vakaista vyörymistä. Semmoisia niin puhtaasti kansallisia säveleitä eivät muut säveltäjät ole tarjonneet kuullaksemme.

Mutta mistä hän tiesi, että linnut, puut, metsä, kallio, paimen ja kansanlaulu olivat suomalaisia? Mikä teki niistä suomalaisia ja muunmaalaisten säveltäjien linnuista, puista, metsästä, kalliosta, paimenesta ja kansanlauluista ei-suomalaisia?

Yksi syy epäilemättä oli Kalevalasta peräisin oleva aihe ja lauluteksti sekä osien ohjelmalliset nimet, jotka oli painettu ohjelmalehtiseen. Toinen syy oli

¹ Musiikin tunnistamista kansalliseksi trivialisoi aikoinaan George Bernard Shaw, joka totesi, että "koska en ole koskaan käynyt Norjassa, Griegin musiikki ei voi tuoda Norjaa mieleeni (*remind me of Norway*)" (sit. Clampin 1999, 71).

se, että ”Tarkki”, kuten todennäköisesti kaikki muutkin yleisön jäsenet, tiesi jo ennen konserttia, että musiikki tulisi olemaan läpeensä suomalaista. Artikkelinsa aluksi hän mainitsee eksplisiittisesti ensiesitystä edeltäneen lehtikirjoittelun. Niinpä, musiikkikriitikoita mukaillen, hän päättää kirjoituksensa arvioon, että ”Sibelius on ensimmäinen läpeensä suomalainen säveltäjämme”.

Toisessa ”Kirjeessä Helsingistä”, tällä kertaa *Pohjalaisessa* toukokuun 6. päivänä, ”Kyösti P.” välittää hyvin samantapaisia vaikutelmia kuin ”Tarkki”, vaikkakin vaikuttaa siltä, että ”Kyösti P.” ei itse ollut konsertissa läsnä. Se ei kuitenkaan estä häntä kertomasta lukijoille, että ”se on kansallista, se on suomalaista”, ja että ”kun kuulemme nuot surullisen ihanat sävelet, luulemme niiden lähtevän juuri niitten rinnoista, joiden tunteita ne kuvaavat”. Myös ”Kyösti P.” tuntuu olevan hyvin tietoinen konserttia edeltäneestä kirjoittelusta. Hän kertoo lukijoille, että ”[a]rvostelijat sanovat tästä, että samalla, kun se on aivan uutta ja vierasta, on se vanhaa ja tuttua”, mukaillen Merikannon ennen ensiesitystä julkaisemia sanoja.

Haminan Sanomissa toukokuun 17. päivänä nimimerkki ”W:pka” julkaisi oman ”Kirjeensä Helsingistä”. Konsertissa läsnä olleena hän kuvaa, kuinka ”sävelissä kuulumme Kullervon myrskyiset elämän vaiheet ja hänen katkerat surunsa ja riehuvat intohimonsa” sekä ”metsän syvyyteen etääntyväin ihmisten torvien ja äänten yhteishyminäksi sulavan soinnun”. Kirjoittajan mukaan ”[e]i tarvinnut olla ’musiikin tuntija’ ymmärtääkseen tätä merkillistä kappaletta; kunhan vaan tunsu suomalaisen luonteen ja Suomen salojen salaperäisyyden, niin silloin ymmärsi kappaleenkin”.

Kesäkuun 8. päivänä nimimerkki ”wela” julkaisi *Kaiussa* ”Kevätkirjeen Helsingistä”. Pitkässä johdannossa hän tekee selväksi, että Sibelius on säveltäjä, joka ”raivaa itse tien itselleen”. Kuten ”Tarkki”, myös ”wela” pitää ensimmäistä osaa vaikeana ymmärtää. Hän vertaa sitä metsäaukioon, josta on vaikea päättää, mihin suuntaan lähteä. Toisesta osasta eteenpäin sävellyksen seuraaminen on jo helpompaa:

Siinä kuuluu honkien huminata, tuulen suhinata, siinä kapalovyön katkeaminen, siinä sydäntä särkevätä surua kuin isän veitsi karahtaa pilalle kiveen, siinä syntymistään surevan haikeata valitusta, siinä sukurutsauksen vaikuttamaa, pohjattoman syvää surua.

Kuten kaikki muutkin kirjoittajat, ”wela” kuvaa lopuksi yleisön innostunutta vastaanottoa.

Ainakin nämä kirjoittajat tunsivat *Kullervon* sävelet ”omikseen, vaikkeivat olleet niitä sellaisina koskaan kuulleet”. Mielenkiintoista kuitenkin on se, että teoksen viidestä osasta kaikkein vieraimmalta kirjoittajille kuulosti ensimmäinen, jonka pääteema Glenda Dawn Gossin (2005, xi–xii) erittäin uskottavan selvityksen mukaan pohjautuu kansanlauluun ”Tuomen juurella” – voimakkaasti muokattuna tosin. Muiden teemojen yhteyksiä kansanlauluihin ei ole voitu kiistattomasti esittää. Sen sijaan kirjoittajille ei tuota vaikeuksia ymmärtää muiden osien musiikkia, jotka he laulutekstin, ohjelmatekstien ja ensiesitystä edeltävän lehtikirjoittelun avustukselle pystyivät yhdistämään Kalevalan kertomukseen ja

suomalaiseen luontoon.² Walker Connorin (1994, 197) aiemmin siteeraamaani toteamusta mukaillen kansalliskertomuksen kannalta olennaista ei olekaan se, miten Sibeliuksen musiikki todellisuudessa polveutuu kansanperinteestä ja suomalaisesta luonnosta, vaan miten ihmiset kuvittelevat sen polveutuvan. Polveutumismyytissä totuus ei ole tärkein arvo.

Kaikki kirjoittajat eivät kuitenkaan suhtautuneet *Kullervoon* yhtä positiivisesti kuin edellä mainitut kirjoittajat. Huolimatta etukäteiskirjoittelusta, mikä korosti teoksen outoa mutta silti tuttua luonnetta, osa kirjoittajista kuuli teoksen ainoastaan outona, eikä lainkaan tuttuna. Nimimerkki "Boulot" (lehtimies Leonard Salin), joka ensi alkuun tekee selväksi musiikillisen koulutuksen puutteensa, väittää *Hufvudstadsbladetissa* toukokuun 1. päivänä ensimmäistä osaa niin oudoksi, että oli mahdotonta erottaa sitä ja sitä edeltänyttä orkesterin virittämistä toisistaan. Tässä hän oli vielä aika lailla samoilla linjoilla edellisten kirjoittajien kanssa.

Mutta toisin kuin muille, "Boulotille" tilanne ei helpottunut jatkossaan. Hänen mielestään kolmannessa osassa oli yhtä paljon järkeä kuin Suomen kansallislaulun esittämisessä väärinpäin. Hänkin noteerasi yleisön voimakkaat suosiosoitukset, mutta pysyi skeptisenä: hänelle muistui niistä mieleen H. C. Andersenin satu "Keisarin uudet vaatteet".

"Boulotin" kirjoituksen oli lukenut ainakin "Ahoi", jonka "Helsinki-kirjeen" *Åbo Underrättelser* julkaisi toukokuun 6. päivä. "Boulotin" kirjoituksen ohella hän mainitsee ensiesityksen jälkeisen ylistävän lehtikritiikin. Mutta hän kertoo myös, että useampi kuin yksi "ammattimuusikko" kritisoi teoksen ensimmäistä osaa "täydellisen käsittämättömänä tavalliselle kuolevaiselle" ja että "ammattilaiset ylipäätään eivät allekirjoita Helsingin sanomalehtien ylistäviä kehuja".

Huomionarvoista on, että kaikki neljä *Kullervoon* positiivisesti suhtautunutta kirjoitusta oli suomenkielistä ja kumpikin negatiivisista ruotsinkielinen. Tämä saattaa olla sattumaakin, mutta on olemassa vihje, että näin ei ole. Kirjoituksessaan *Suomalaisessa "Tarkki"* huomioi hyvillään, että myös ruotsinkieliset lehdet ovat alkaneet kirjoittaa innokkaasti "meidän musiikistamme" ja "kansallisesta musiikista" ja sen "toivorikkaasta tulevaisuudesta". Vaikka kehkeytyvä fenomenaaninen kansalliskertomus oli alkanut saada kannatusta myös ruotsinkielisten musiikkikriitikoiden keskuudessa, muille ruotsinkielisille epäily Sibeliuksen sävelkielen suomalaisuudesta näyttää olleen vielä voimakasta.

² Tämä näkemys poikkeaa lähes täysin Matti Huttusen näkemyksestä. Huttusen (1998, 89) mukaan "olisi väärin sanoa, että musiikki 'osu' kuulijoiden tai arvostelijoiden odotuksiin ja arvostuksiin. Ennemminkin täsmälliset arvostukset ja käsitykset suomalaisen musiikin identiteetistä syntyivät heidän kuultuaan *Kullervon*."

Sibeliuksen ja Larin Parasken kohtaaminen Porvoossa syksyllä 1891

Pienen särön edellä kuvattuun polveutumismyyttiin aiheutti kuitenkin puuttuva lenkki: Sibeliuksen ei tiedetty koskaan tutustuneen henkilökohtaisesti elävään kalevalaiseen runonlauluun ennen *Kullervon* valmistumista. Häämatkallaan Sibelius kuuli muun muassa Pedri Shemeikkaa, ja merkitsi muistiin hänen laulamiaan runomelodioita, mutta tämä oli vasta kesällä 1892 – *Kullervon* säveltämisen ja ensiesityksen jälkeen. Tätä seikkaa korostetaan ja ihmetelläänkin varhaisissa elämänerroissa. Erik Furuhjelm (1916, 151–152) toteaa, että ennen Karjalan matkaansa vuonna 1892 Sibelius ”tuskin” oli kuullut runonlaulua, mikä oli hänen mielestään ”hyvin merkittävä seikka, sillä jo nyt ilmeni *Kullervossa* hänen realistis-mytologinen tyyliinsä valmiina.” Karl Ekmanin kirjassa (1935, 114) Sibelius vastaa ihmettelyyn omin sanoin: ”Ensin sävelsin *Kullervon*, sitten matkustin Karjalaan saadakseni ensimmäisen kerran elämässäni kuulla Kalevalan runoja kansan suusta. Se voi tuntua kummalliselta, mutta niin oli asia todellisuudessa”.

Yllättäen, puuttuva lenkki kuitenkin löytyi, kun Yrjö Hirn julkaisi 1939 kirjansa *Matkamiehiä ja tietäjiä* (alunperin ruotsiksi *Lärt folk och landstrykare*), joka sisälsi samana vuonna kirjoitetun artikkelin ”Larin Paraske, suuri runonlaulaja”. Artikkelisi sisältää kuvauksen matkasta, jonka Hirn ja Sibelius tekivät Porvooseen tapaamaan jo silloin hyvin tunnettua runonlaulajaa Larin Paraskea. Kuvauksessaan Hirn kertoo, miten he Sibeliuksen kanssa olivat Parasken esityksestä ”syvästi vaikuttuneita” ja miten Sibelius teki esityksestä muistiinpanoja (Hirn 1939, 245–246).³

Hirnin kirjoitusta eivät Sibeliuksen elämänekerturit 1940- ja 1950-luvuilla vielä huomanneet,⁴ mutta sen sijaan Hirnin lyhyehköä kertomusta siteeraa Erik Tawaststjerna Sibelius-elämänekertansa ensimmäisessä osassa 1965. Hirniin tukeutuen Tawaststjerna kirjoittaa, että ”Larin Parasken dramaattinen esitystapa teki syvän vaikutuksen Sibeliukseseen ja Hirniin” (Tawaststjerna 1965, 249). Puuttuva lenkki oli löytynyt ja tarina suomalaisen sävelkielen synnystä oli täydellinen. Tuleva kansallissäveltäjä kohtaa runonlaulajista kuuluisimman ja tapaamisessa omaksumiensä vaikutteiden pohjalta luo (Flodinia mukailleen) oman sävelkielensä, meidän oman, suomalaisen sävelkielemme.⁵ Tawaststjernan kirjan ilmestymisen jälkeen Hirnin kertomus, joko suoraan Hirniä tai Tawaststjerna siteeraten, päättyi lähes jokaiseen Sibelius-elämänekertaan ja muuhun Sibeliu-

³ Matkastaan Hirn oli kertonut jo aiemmin A.O. Väisäselle, joka mainitsi tapauksen ohimennen artikkelissaan ”Sibelius ja kansanmusiikki” (Väisänen 1936, 277). Väisänen ei kuitenkaan antanut tapaamiselle suurta merkitystä, vaan hänen mukaansa ”ei tosin tarvitse otaksua, että runonlaulun kuuleminen olisi jättänyt vaikutuksia ’Kullervoon’”.

⁴ Nils-Eric Ringbom (1948, 53) kirjoittaa, että ”kuherruskuukausi vietettiin Karjalassa, jossa Sibelius nyt ensi kertaa tutustui suomalaiseen runonlauluun.” Santeri Levas (1957, 109) puolestaan toteaa yksiselitteisesti, että ”Pielisjärvellä Sibelius sai ensimmäisen kerran kuulla kalevalaista runonlaulua.”

sen kansanmusiikkisuhdetta pohtivaan kirjoitukseen. Näihin kirjoituksiin palaan myöhemmin, mutta katsotaanpa ensin, mitä lähteiden valossa tiedämme tuosta myyttisestä tapaamisesta.

Syksyllä 1891 Sibelius on Loviisassa ja hänen kihlattunsa Aino Järnefelt Vaasassa vanhempiensa luona. Kuten edellisenä talvena Sibeliuksen ollessa Wienissä opiskelemassa heidän välillään vallitsee tiivis kirjeenvaihto. 29.10. Sibelius kirjoittaa Ainolle: ”Lähden Porvooseen muutamaksi päiväksi. Siellä ilmestyy uusi painos Kalevalasta. Sitä varten on Venäjän Karjalasta tuotu vanha runonlaulaja, Larin Pariska [*sic*]; on hienoa päästä kuulemaan häntä, hän on laulanut jo 1500 säettä.”⁶ Tästä voimme päätellä, että Sibelius ei ollut tavannut Paraskea aiemmin – jos olisi, hänellä ei varmaankaan olisi ollut tarvetta selittää Ainolle, kuka Larin Paraske on. 1.11. Sibelius kirjoittaa Ainolle: ”Ensi viikolla ajattelin matkustaa Porvooseen tapaamaan Larin Pariskaa.” 4.11. Sibelius käy näyttämässä korviaan lääkäri Zilliacukselle Helsingissä ja majoittautuu hotelli Willensaunaan. Periaatteessa hän olisi voinut matkalla Loviisasta Helsinkiin poiketa Porvoossa. Myöhemmistä kirjeistä käy kuitenkin ilmi, että alkuperäisistä aikeistaan huolimatta näin ei käynyt.

5.11. ja 9.11. päivätyissä kirjeissä Sibelius pyytää Ainoa tulemaan Helsinkiin. Aino tulee ja heidän välinen kirjeenvaihtonsa lakkaa lähes kuukaudeksi. Lehtikirjoittelusta tiedämme, että 24.11. Sibelius johtaa populaarikonsertissa Alkusoittonsa ja Balettikohtauksen ja 3.12. hän soittaa viulua orkesterissa, joka on koottu Mozartin kuoleman satavuotiskonserttiin. 7.12. Aino kirjoittaa Helsingistä Loviisaan: ”Saa nähdä oletko sinä Loviisassa kun tämä kirje tulee. Huomenna on sinun syntymäpäiväsi. [...] Tiedätkö, että minä olen jo hyvin odottanut kirjettä sinulta. [...] Kuules, kirjoita siitä runonlaulajattaresta. Sehän oli hyvä että sinä Porvooseen menit.” Sibelius on siis lähtenyt 4.–7.12. välisenä aikana Helsingistä Loviisaan tarkoituksenaan poiketa matkalla Porvooseen Larin Paraskea tapaamaan. Koska Aino kertoo jo odottaneensa kirjettä, on todennäköistä, että Sibelius lähti matkaan 4. tai 5. päivä. 9.12. Sibelius kirjoittaa Loviisasta Ainolle Helsinkiin: ”Kiitos kirjeestä. [...] Tänään ja eilen olen koko ajan tehnyt työtä. [...] Muokkaan vielä sinfonian ensimmäistä osaa, mutta se onkin kaikkein vaikein, sillä siinä ovat koko teoksen ideat.” Sibelius tavalliseen tapansa kertoo Ainolle työnsä edistymisestä. 8.12. hän on jo ollut Loviisassa työn parissa. Larin Paraskesta kirjeessä ei ole mainintaa. Sibelius oli kirjeen perusteella yrittänyt samana päivänä ”telefoneerata” Ainolle, mutta ei ollut tätä tavoittanut.

10.12. Sibelius kirjoittaa jälleen Ainolle, tällä kertaa Vaasaan, jonne Aino on ilmoittanut matkustavansa. Kirjeessä ei ole mainintaa Larin Paraskesta. Todennäköisesti Sibelius on samana päivänä tavoittanut Aion puhelimella, koska hän

⁵ Tarina kansallissäveltäjän elimellisestä tai välittömästä, ei kirjallisuuden kautta välittyneestä, yhteydestä kansaan ja sen menneisyyteen on toistuva trooppi nationalistisessa musiikinhistorian kirjoituksessa ja esimerkki polveutumismyytistä. Esimerkiksi Carl Nielsenin melodiikalle tunnusomaisen pienen tersedin katsoivat kansakunnan rakentajat Tanskassa pohjautuvan Fynin saaren murteeseen. Nielsen vietti Fynissä lapsuutensa. (Brincker 2008, 692–693).

⁶ Jean Sibeliuksen ja Aino Järnefeltin kirjeenvaihto teoksesta Järnefelt (2001).

kertoo odottavansa kuulevan tämän äänen myös seuraavana päivänä. 17.12. kirjeessään Ainolle Sibelius kertoo odottavansa kirjettä ja muistelee puhelinkeskustelua, ilmeisesti 11.12. käytyä. Larin Paraskesta ei ole mainintaa. 20.12. Sibelius kirjoittaa Ainolle ja kertoo työnsä edistymisestä. Tässäkään kirjeessä ei ole mainintaa Larin Paraskesta. 21.12. Sibelius lähettää Ainolle lyhyen sähköpostin, jossa kertoo olevansa terve ja tekevänsä työtä. Samana päivänä Sibelius kirjoittaa Ainolle: ”Tässä tämä Larin P. Meistä tuli tiedätkö oikein hyvät ystävät.” Kirjeen mukana on ilmeisesti ollut Larin Parasken kuva. Tämän jälkeen Sibeliuksen ja Ainin välisessä kirjeenvaihdossa ei ole enää mainintaa Larin Paraskesta.

Tämän kirjeenvaihdon perusteella voimme päätellä, että Sibelius tapasi Larin Parasken 4.–7.12. välisenä aikana. Tätä päätelmää tukee myös se seikka, että Yrjö Hirn, joka tuohon aikaan opiskeli Helsingissä, oli myös noina päivinä matkalla Porvoon kautta Loviisaan, missä hänen äitinsä Betty Hirn asui. Marraskuun lopulla Hirn kirjoittaa tulewansa joululomaksi kotiin tenttikirjallisuutta lukemaan. Betty Hirn vastaa 3.12., ja kertoo olevansa hyvin iloinen saadessaan poikansa pitkästä aikaa kotiin. Samalla hän pyytää, että Yrjö kävisi Porvoossa kysymässä Nybergiltä, onko hänen pieni Bireaunsa (?) vapaana. Yrjö Hirnin paras ystävä Alvar Renqvist lähettää puolestaan Helsingistä Loviisaan 5.12. päivätyyn kirjeeseen, jossa hän kertoo Hirnille muun muassa ravintolassa kuulemistaan Päivälehdessä uutisista avustajahankinnoista. Hirn oli siis lähtenyt Helsingistä ennen sitä.

Mitä tästä kirjeenvaihdosta emme kuitenkaan suoranaisesti voi päätellä, on se, että Sibelius olisi ollut tapaamisesta ”syvästi vaikuttunut”, kuten Tawaststjerna Hirniin tukeutuen väittää. Aino pyytää kirjeessään 7.12. Sibeliusta kirjoittamaan Larin Paraskesta, mutta Sibelius ei sitä tee. Sibelius raportoi Ainolle työnsä edistymisestä tarkasti, mutta Larin Paraskesta hän ei raporteissaan mainitse mitään, ennen kuin vasta viidennessä kirjeessään 21.12. Parasken kuvan lähettämisen yhteydessä. Sibelius ja Aino kävivät keskenään todennäköisesti kaksi puhelinkeskustelua (10.12. ja 11.12.). On mahdollista, että puhelimesta Sibelius on kertonut vaikutelmiaan Larin Parasken tapaamisesta ja ehkäpä jopa kuvaillut Parasken laulua, mutta sitä me emme voi tietää. Kirjeenvaihdon perusteella vaikuttaakin siltä, että Aino olisi tapaamisesta loppujen lopuksi ollut enemmän kiinnostunut ja innostunut kuin Sibelius. Onhan tunnettua, että Aino oli suomalaismielisytydessään tulevaa puolisoaan huomattavasti innokkaampi. Ehkäpä tästä syystä – ja tehdäkseen kihlattuunsa vaikutuksen (ks. esim. Mäkelä 2011, 179) – Sibelius mainitsee ystävytyneensä Larin Parasken kanssa.

Vuoden 1891 lopulla tapahtuneen kirjeenvaihdon jälkeen meillä ei ole kirjallisia lähteitä tapaamisesta ennen Hirnin kirjoitusta vuodelta 1939. Sibelius unohti tapaamisen todennäköisesti hyvin pian. Usein on arveltu, että Sibelius tietoisesti jätti mainitsematta kuulleensa runonlaulua ennen *Kullervon* ensiesitystä korostaakseen omaperäisyytensä säveltäjänä (ks. esim. Johnson 1960, 59; Tawaststjerna 1965, 287–288). Tämä ei kuitenkaan ole uskottava selitys, koska runonkeruustaan Karjalassa kesällä 1892, ja sen vaikutuksesta sävellyksiinsä, hän kertoi avoimesti.

Näin ollen tärkeimmäksi lähteeksi Sibeliuksen ja Larin Parasken kohtaamisesta onkin jäänyt Yrjö Hirnin artikkeli. Kirjan esipuheessa Hirn kertoo, että

artikkeli valmistui keväällä 1939 (Hirn 1939, 7). Artikkelissaan hän muistelee kohtaamista, joka oli tapahtunut lähes puoli vuosisataa aiemmin. Tapaamisen ja muistelemisen välillä kulunut pitkä aika aiheutti Hirnille ainakin kaksi muistivirhettä. Kuvauksessaan hän kertoo tapaamisen olleen jo kesällä 1891 (Hirn 1939, 245), mutta tämä ei Sibeliuksen ja Ainon kirjeenvaihdon perusteella pidä paikkaansa. Sibelius tapasi Larin Parasken vasta joulukuun alussa ja tämä tapaminen oli ensimmäinen. Hirn kertoo myös, että hän oli Sibeliuksen kanssa matkalla Loviisasta Porvoon kautta Hämeenlinnaan (Hirn 1939, 245). Kirjeiden perusteella tiedämme, että he olivat matkalla Helsingistä Loviisaan. Tutkimuksessa näitä Hirnin tekemiä virheitä on katsottu läpi sormien, tukeehan Hirnin kirjoitus muuten täydellisesti tarinaa suomalaisen sävelkielen synnystä. Vai tukeeko sittenkään?

Artikkelissaan Hirn kertoo, että Sibelius oli hyvin halukas kuulemaan, miltä karjalainen runo kuulosti aidon laulajan laulamana. Hirn muistaa hänen ”seuranneen laulua tarkkaavaisena ja merkinneen muistiin sävelen kulkua ja poljen-toja”. Tämän enempää emme Sibeliuksen muistiinpanoista tiedä, koska ne ovat hävinneet. Useimmin siteerattu kohta Hirnin kertomuksessa on se, jossa hän kertoo heidän ”syvästi vaikuttuneen” Parasken esityksestä. Mistä he itse asiassa vaikuttuivat? Sen selvittämiseksi on syytä siteerata Hirnin kertomusta hieman pidempään:

Mutta ennen kaikkea meihin vaikutti syvästi vanhan naisen laulutavan draamallisuus ja hänen täydellinen eläytymsensä itkuvirsiinsä. Ennen laulun alkamista käytiin hilpeää keskustelua ja Paraske oli siinä vilkkaasti mukana. Mutta runon ensimmäisestä säkeestä alkaen hän täydelleen eli osassaan, ja päästyään itkuvirsiin hän oli se äiti, vaimo ja tytär, jonka runossa oletetaan valittavan. Neovius oli sopinut kanssamme, että hän silmää vilkuttamalla antaisi meille merkin, kun oli tulossa sellainen kohta, missä itku tulisi säestämään sanoja – eikä merkki milloinkaan pettänyt. Suuriin, voimakkaisiin kasvopiirteisiin tuli valtavan murheen ilme ja kyynelät valuiivat virtoinaan pitkin poskia. Oli kuin norjalaisen laulun superlatiivit tässä olisivat saaneet sananmukaisen vastineensa:

Å eg har gråti så mangei tår,
som der er dagar i tusind år.

Parasken kasvojen intensiivinen ilmeikkyytensä ja se joustavuus, jolla hän siirtyi tunteesta sen vastakohtaan, ihmetytti kaikkia, jotka kuuluivat hänen itkevän itkujaan.

Vaikka Hirn kertookin Parasken esityksen vaikutuksesta ”me”-muodossa, on kertomuksessa tietenkin kysymys ennen kaikkea Yrjö Hirnin vaikutelmista. Sibeliuksen vaikutelmia hänen olisi ollut vaikeakin tilittää puolen vuosisadan jälkeen. Teatteritaiteen suurena ystävänä⁷ Hirn katseli Parasken esitystä kuin olisi katsonut näytelmää. Hän kuvailee ihailevasti Parasken draamallista taitoa eläytyä esittämiensä hahmojen (”äiti, vaimo ja tytär”) mielentilaan. Mikään kertomuksessa ei suoranaisesti tue näkemystä, että Hirn, Sibeliuksesta puhumattakaan, olisi vaikuttanut Parasken laulu- tai itkuäänestä tai hänen laulamis-

⁷ ks. Rantavaara 1977, 46, 51.

taan melodioista. Hirnin asenne on sinänsä hyvin tyypillinen 1800-luvun siivystyneistön edustajalle. Runonkerääjien kertomuksissa itkuääni saatettiin jopa samassa virkkeessä kuvata samalla kertaa vaikuttavaksi ja vastenmieliseksi. Kun esimerkiksi Elias Lönnrot laulatti Arhippa Perttusta Latvajärvellä 1834, kuoli talossa yöllä lapsi. Lönnrot heräsi äidin ”kimakkaan, syvästi liikuttavaan ja korvia vihlovaan itkulauluun”. Lönnrot pystyi ajattelemaan ainoastaan korvakalvojensa pelastamista, mikä kävi sitäkin vaikeammaksi, kun ”naapuritalosta noudettiin varta vasten tilattu itkijänainen, jonka ääni kimakkuudessaan seitsemän kerroin voitti äidin äänen”. (Lönnrot 1980, 193.)

Tästä huolimatta Erik Tawaststjerna katsoi Hirnin artikkelista löytäneensä kertomuksen puuttuvan lenkin. Sibelius-biografiansa ensimmäisessä osassa 1965 hän käyttää tapaamisen selvittämiseen kaksi sivua ja arvioi, minkälaisia sävelmiä Sibelius mahdollisesti kuuli. Tawaststjerna mukaan Sibelius näki ”Paraskesta kuolevan perinteen symbolihahmon; joka tapauksessa itkijä merkitsi hänelle suoranaista inhimillistä yhteyttä kalevalaiseen maailmaan, jonka tunnelmissa hän parastaikaa eli”. (Tawaststjerna 1965, 249–250.) Polveutumismyytin mukaisesti Tawaststjerna korostaa suoraa ja välitöntä yhteyttä kansaan ja sen menneisyyteen, jonka Sibelius Parasken tapaamisen kautta tavoitti (ks. viite 5 edellä).

Tawaststjerna innostus puuttuvan lenkin löytymisestä oli ilmeisen suuri. Hän palasi Sibeliuksen ja Larin Parasken tapaamiseen vielä 1980-luvulla kahdessa artikkelissaan, jotka hän suomennettuina lisäsi Sibelius-elämäkerran uudistetun painoksen liitteiksi.⁸ Myös päätekstissä tapaaminen on saanut uuden, myyttisemmän tulkinnan. Parasken aito suomalaisuus määrittyy nyt ”vieraista vaikutteista vapaana arkaaisuutena”.⁹ Tawaststjerna (1989, 214, 302–303) mukaan Wienissä opiskellessaan keväällä 1891 Sibeliukselle ”valkeni, että hänen oli opittava tuntemaan vanhimmat suomalaiset kansanlaulut, niin sanotut runonlaulut, voidakseen kehittää persoonallista tyyliään”. Palattuaan Suomeen hän työsti *Kullervon* ensimmäistä osaa ”ilman merkittäviä tuloksia”. Tärkein syy tähän Tawaststjerna mukaan oli se, että ”siihen aikaan elettiin nk. kaksisäkeisen Kalevalansävelen lumoissa”, joka duuri-molli-säveljärjestelmään kuuluvana ei edustanut vanhinta, modaalista kansanlaulukerrostumaa. Mutta ”vihdoin näkyi kuitenkin valoa taivaanrannalla”:

Etsimänsä arkaaisuuden Sibelius löysi 1891 Larin Parasken runonlaulusta. Larin Paraske oli inkerinkarjalaista sukua ja mikä tärkeintä: hän edusti ikivanhaa, vieraista vaikutteista vapaata runonlaulanta-traditiota, joka muualla Suomessa oli kuolemas-

⁸ Innostuksen määrää omalla tavallaan kuvaa myös Tawaststjerna puolison Carmen Tawaststjerna (2005, 85) muistikuva: ”Gitta [Henning, Tawaststjerna sihteeri] ja minä huokailimme että emme jaksa kuulla enää sanaakaan Larin Paraskesta tai kalevalaisesta lauluperinteestä.”

⁹ Arkaaisuudesta Sibeliuksen yhteydessä kirjoitti jo Erkki Salmenhaara 1984 (70): ”Suomalainen ja nimenomaan vanha, arkaainen suomalainen kulttuuri avautui Sibeliukselle Wienissä, kaukana kotimaasta, ja siitä tuli lähivuosiksi myös hänen taiteellisen työnsä keskeisin sisältö”. Salmenhaaran mukaan Sibelius ei kuitenkaan löytänyt arkaaisuutta Larin Paraskelta vaan Kalevalasta.

sa sukupuuttoon. Tämä kohtaaminen selkeytti Sibeliuksen sävellyssuunnitelmaa. (Tawaststjerna 1989, 302–303.)

Parasken runosävelmissä, joita vieraat vaikutteet eivät olleet turmelleet, Sibelius löysi arkaaisen elementin, joita hän käytti mm. *Kullervo*-sinfoniassaan (Tawaststjerna 1989, 217).

Aivan kuten fraasi ”yleisö tunnisti heti omakseen”, myös käsitys Larin Parasken arkaaisen esityksen keskeisestä merkityksestä Sibeliuksen persoonallisen sävelkielen syntymiselle yleistyi ennen kaikkea populaariesityksissä. Tämän käsityksen toistaa esimerkiksi Ilkka Oramo (1997, 37): ”Sibelius oppi tuntemaan itsensä opiskeltuaan primitiivistä talonpoikaismusiikkia vanhan laulajan, Larin Parasken, kanssa. Ensimmäinen ja puhtain esimerkki tästä [...] on tietenkin *Kullervo*-sinfonia.” TV-ohjelmassa *Suomalaiset sävelet* Oramo kiteyttää asian seuraavasti: ”Hänet [Sibelius] oli koulutettu länsimaisen taidemusiikin tradition hengessä, mutta sitten hän kohtasi tämän primitiivisen, modaalisen suomalaisen kansansävelen Larin Parasken laulussa, ja tästä kohtaamisesta syntyi hedelmällinen symbioosi. Tästä syystä *Kullervosta* tuli jotakin aivan ainutlaatuista”. Peter von Baghin kirjassa *Sininen laulu* Olli Mustonen puolestaan varioi tarinaa seuraavasti: ”Mutta sitten tapahtui jotain uskomatonta: hän kirjoitti melko pian *Kullervo*-sinfonian, joka on kaikessa epätäydellisyydessään ja rosoisuudessaankin täysin nerokas sävellyks. Sibelius yritti ehkä itse, ainakin jossain vaiheessa, pikkuisen vähätellä asiaa, mutta juuri kontakti runonlaulajien kanssa on ollut aivan ratkaiseva impulssi.” (Bagh 2007, 34.). Baghin kirjaan ja TV-sarjaan liittyvällä internetsivustolla Juha T. Koskinen (Koskinen n.a.) puolestaan mukailee läheisesti Tawaststjernan sanoja: ”Parasken runosävelmissä, joita vieraat vaikutteet eivät olleet turmelleet, Sibelius löysi arkaaisen elementin, josta muodostui hänen myöhemmän sävelkielensä ydinaines.”

Suurin vaikutus Tawaststjernan näkemyksellä näyttää kuitenkin olleen Robert Laytoniin. Sibelius-biografiansa ensimmäisessä laitoksessa vuodelta 1965 Layton etsii *Kullervon* vaikutteita Mahlerilta, Tšaikovskilta, Brucknerilta ja Nielseniltä (Layton 1965, 107–110). Larin Paraskea hän ei mainitse, mikä on ymmärrettävää, koska samana vuonna ilmestynyttä Tawaststjernan kirjaa hän ei ollut ehtinyt lukea. Myöskään biografian toisessa laitoksessa vuodelta 1978 Paraskea ei mainita, vaikka Layton oli kääntänyt Tawaststjernan kirjan englanniksi kaksi vuotta aiemmin. Vasta kolmannessa laitoksessa vuodelta 1992 Layton mainitsee Larin Parasken, mutta nyt Paraske saa sitäkin suuremman merkityksen:

Ei ole epäilystäkään etteikö sekä *Tuonelan joutsenessa* että *Kullervo*-sinfoniassa Sibeliuksen melodiikan luonteeseen olisi vaikuttanut hänen kohtaaminen Larin Parasken taiteen kanssa. [...] Tämä saattaa hyvinkin selittää hänen nopean kehityksensä kypsäksi säveltäjäksi. Miten muuten oli mahdollista, että säveltäjästä, joka aiemmin oli säveltänyt pari tusinaa suhteellisen perinteistä kamarimusiikki-teosta [...] kehittyi lähes yhdessä yössä säveltäjä, joka kykeni *Kullervo*-sinfonian kaltaiseen kunnianhimoon, laaja-alaisuuteen ja omaperäisyyteen. (Layton 1992, 147.)

Laytonin kirjasta ei käy ilmi, oliko hän tutustunut Tawaststjernan kirjasarjan uuteen laitokseen, mutta ainakin Laytonin teksti on samansuuntainen Tawaststjernan uuden tulkinnan kanssa. Laytonin mukaan kohtaaminen Parasken kanssa ei antanut Sibeliukselle pelkästään avaimia suomalaiseen arkaaisuuteen vaan myös suurten muotojen hallintaan.

Yksi kirjallinen lähde Sibeliuksen ja Larin Parasken tapaamisesta on kuitenkin vielä käsittelemättä. Ehkäpä juuri Hirnin julkaiseman artikkelin johdosta tapaaminen palautui Sibeliuksenkin mieleen, kun hän joulupäivänä 1943 saneli vävyilleen Jussi Snellmanille oikaisuja vääriin tietoihin. Sibelius kertoo tapahtuneesta: ”*Kullervo* oli sävelletty suvella ja syksyllä 1891. Kun se oli valmis, menimme Hirnin kanssa Porvooseen tapaamaan Paraskea. Maassa ei ollut vielä lunta, mutta oli jo hyvin kylmä.” Sibeliuksenkaan muisti ei toiminut enää virheettömästi. Tapaamisen hän ajoittaa oikein loppusyksyyn 1891, mutta unohtaa, että *Kullervo* valmistui vasta keväällä 1892 – tapaamisen jälkeen. Sibelius jatkaa:

Minulla ei ollut silloin aavistusta siitä, mikä kuuluisuus minulla oli edessäni. Hänen laulaessaan kiintyi huomioni etupäässä siihen, miten tuolloinen ’runolaulaja’ käyttää suomenkieltä: ’murehkaa-aa-aa’, musta lintuu-uu-uu’, siis erityisesti venyttämällä ja korostamalla sanan lopputavuja. Minun korvissani kuului niin oudolta tuo Parasken käyttämä korostus, eikä minulla ollut aavistusta, minkä suuren taitajan kanssa minä olin tekemisissä, sillä en tiennyt pitää häntä niin harvinaisena runolaulajana. Olin *Kullervossa* käyttänyt luonnollista tavujen korostamista. Sitten myöhemmin Kalevala-mittaisissa runoissa, esim. *Väinämöisen venematassa* noudatin Parasken tapaa. (Sirén 2000, 102–104.)

Kullervon lauluosuuksien ja *Väinämöisen venematkan* vertaaminen vahvistaa Sibeliuksen kertomusta. Lopputavujen korostamisen lisäksi *Väinämöisen venematassa* Sibelius käyttää runonlaululle tyypillistä murrelmasäettä, kun taas *Kullervossa* melodian paino osuu yksiin sanojen luonnollisen painon kanssa.

Ehkäpä Larin Parasken esityksen merkitys Sibeliuksen sävellystyölle oli juuri huomion kiinnittyminen siihen, miten runonlaulajat painottavat sanojaan ja sijoittavat ne melodiaan. Näin ainakin väittää Sibelius itse.¹⁰ Lisähuomioita sanojen painotuksesta hän teki seuraavana kesänä häämatkallaan Karjalassa. Tästä huolimatta Tawaststjerna (1989, 309) esittää arvelun, että *Kullervon* toisen osan ”kehtolauluteeman” Sibelius olisi saattanut merkitä muistiin Parasken itkusta. Veijo Murtomäki (2010, 202) pitää asiaa jopa melko varmana. James Hepokoski puolestaan (2001, 322) niputtaa samaan virkkeeseen kaksi Sibeliuksen Ainolle lähettämää kirjettä: 21.12. päivätyyn, jossa Sibelius kertoo hänestä ja Larin Paraskesta tulleen hyviä ystäviä, sekä 29.12. päivätyyn, johon Sibelius on nuoteilla hahmotellut kehtolauluteeman ensimmäisen version. Juuri näiden kahden kirjeen ajallinen läheisyys on toiminut vahvimpana todisteena argumentin puolesta. Glenda Dawn Goss (2009, 130, 148) ilmaisee asian varovaisemmin: ”Sibelius matkusti itään kuulemaan tunnettua perinteistä kansanlaulajaa Larin Paraskea; palatessaan hänellä oli mukanaan inspiraatio *Kullervon* toiseen osaan”, ja hie-

¹⁰ Parasken merkityksen liioittelusta varoittaa myös Mäkelä 2011, 315.

man myöhemmin: ”välittömästi Parasken laulua kuultuaan, Sibelius ’löysi’ teeman kehtolauluunsa”.

Mutta mikäli Sibeliukselle aika ajoin tuli tarve ”löytää” melodia, miksi hänen piti kuunnella löytääkseen sen. Yhtä hyvin – ja jopa todennäköisemmin – hän löysi sen katsomalla, kuten jo Erkki Salmenhaara (1996, 74) toteaa. Tähän on myöhempi tutkimus alkanutkin kiinnittää huomiota. Erittäin uskottava on esimerkiksi Glenda Dawn Gossin *Kullervon* kriittisen edition (2005) esipuheessa esittämä väite, että *Kullervon* ensimmäisen osan teema perustuu kansanlauluun Tuomen juurella, joka löytyy painettuna ja sovitettuna Emil Sivorin vuonna 1887 toimittamasta, sovittamasta ja julkaisemasta kokoelmasta *Mäntyharjun kansanlauluja*. Tuomen juurella, yhdessä samasta kokoelmasta löytyvän Epäilevälle kanssa, olivat ne kansanlaulut, joita Sibelius käytti 1889 Kansanvalistusseuran sävellyskilpailuun lähettämässään Allegrossa torviseitsikolle. Sivorin kokoelman oli Berliiniin Sibeliukselle sävellettäväksi lähettänyt ilmeisesti Sibeliuksen veli Christian (Goss 2009, 120). Nämä valmiiksi nuotintetut sävelmät olivat Sibeliukselle huomattavasti helpommin lähestyttäviä kuin Parasken laulu, koska, Seppo Knuutilan (1989, 222) sanoin, ”Suomen sivistyneistön valtaosalle kansanrunouden kieli on ollut aina vierasta kieltä ja kansanmusiikki vierasta musiikkia”. Runonlaulun nuotintamisen vaikeuden Sibelius totesi itse vuonna 1896 yliopiston koeluennessaan (Sibelius 1980, 100–101). Ja joka tapauksessa 1890-luvun helsinkiläisyleisö, joka ”heti tunnisti Sibeliuksen musiikin omakseen”, oli kansanlaulunsa oppinut nimenomaan Sivorin kokoelman kaltaisista nuottikirjoista pianolle tai kuorolle sovitettuna.

Suomalaisen sävelkielen synty polveutumismyyttinä

Suomen kansalliskertomuksessa Sibeliuksen *Kullervon* ensiesityksestä on tullut kansallisen sävelkielen syntyhetki, koska sen säveltäjän ja sitä myöten itse teoksenkin katsottiin polveutuvan aidosti Suomen kansasta ja sen kulttuurista. Mutta kuten kansalliset tarinat yleensä, sisältää tämäkin polveutumistarina myyttisiä aineksia. Tärkeintä ei ole se, miten asiat ovat, vaan miten niiden uskotaan olevan. Mutta missä mielessä tarina suomalaisen sävelkielen synnystä on myyttinen? Tätä arvioin lopuksi hyödyntäen alussa esittelemääni Arash Abidashin (2004, 297–298) tekemää jaottelua historiallisten kertomusten myyttisistä aineksista.

Tarina suomalaisen sävelkielen synnystä sisältää niin paljon todellisia ja verifioitavissa olevia tapahtumia, että se ei missään tapauksessa ole ”myytti valheena” (myth-as-lie). Sen sijaan siinä on lukuisia kohtia, joissa todellisia ja verifioitavissa olevia tapahtumia on koristeltu tulkintoilla, joita ei voi todistaa sen enempää todeksi kuin vääräksiään. Yksikään dokumentti ei suoranaisesti ja selkeästi tue tulkintaa, että Sibelius olisi ollut vaikuttunut Larin Parasken laulusta ja itkusta. Toisaalta, yksikään dokumentti ei suoranaisesti ja selkeästi myöskään todista sitä vastaan. Yksikään dokumentti ei todista, että Sibelius olisi kirjannut

Kullervon toisen osan teeman ylös Larin Paraskelta tai olisi saanut siihen inspiaraation Parasken esityksestä. Yksikään dokumentti ei myöskään todista tätä tulkintaa vastaan. Kyseiset tulkinnat ovat esimerkkejä ”myytistä koristeluna” (myth-as-embellishment). Niiden tarkoituksena on todistaa, että Sibeliuksella oli henkilökohtainen ja välitön yhteys Suomen kansaan ja sen musiikkiin.

Kullervon ensiesityksessä yleisö kuuli teoksen sisältävän paljon sellaista, minä se tunnisti suomalaiseksi. Toisaalta sille oli lehdissä jo pitkään ennen konserttia kerrottu, että teos sisältää paljon sellaista, mikä on suomalaisiksi tunnistettavissa. Tämä ennakkokirjoittelu on monessa tutkimuksessa ja Sibeliuksen elämäkerrassa kyllä mainittu, mutta sen merkitystä yleisön reseption kannalta ei ole otettu kansalliskertomuksessa huomioon. Ruotsinkielisten kirjoittajien tyrmäävät kommentit *Kullervosta* on myös sivuutettu lähes täysin. Erittäin vähän painoarvoa on saanut myös Sibeliuksen oma kertomus vuodelta 1943 tapaamisestaan Larin Parasken kanssa. Nämä ovat esimerkkejä ”myytistä poisjättämisestä” (myth-as-omission).

Kansakunta tarvitsee kansalliskertomusta. Kansalliskertomuksessa kansakunta kertoo itselleen ja muille kansallisen identiteettinsä perustan. Kansalliskertomus ja siihen sisältyvät kansalliset myytit eivät sinällään ole ongelma sen enempää kuin maailman jakautuminen kansakunniksi. Esimerkiksi David Miller on useassa kirjoituksessa puolustanut kansallisia myyttejä. Hänen mukaansa niitä voidaan verrata perheonnan takaavaan tarinaan perheen lasten biologisesta polveutumisesta perheen vanhemmista, vaikka asiat todellisuudessa eivät näin onnellisesti olisikaan (Miller 1989, 243).

Ongelmalliseksi kansalliskertomus muuttuu, jos siihen sisältyvät myyttiset ainekset esitetään historian tutkimuksen nimissä tosiasiaväitteinä. Fennomaanisten valtio-oppineiden 1800-luvun loppupuolella tekemät tulkinnat Porvoon valtiopäivien tapahtumista 1809 olivat keskeinen osa kehitystä, joka johti kansallisen identiteetin syntyyn ja valtiolliseen itsenäisyyteen 1917, mutta kuten esimerkiksi Osmo Jussila kirjassaan *Suomen historian suuret myytit* on osoittanut, nämä tulkinnat eivät kestä lähdekritistä tarkastelua, ja osittain ne syyllistyvät jopa lähdeaineiston tarkoitukselliseen vääristämiseen (Jussila 2007, 131–140). Kansallisten myyttien ja kriittisen historian tutkimuksen rinnakkaiselo on ongelmallista, koska, Ernest Renanin sanat toistaen, ”unohtaminen, sanoisinpa jopa historian vääristäminen, on keskeinen seikka kansakunnan luomisessa, minkä takia historiatieteen kehitys usein muodostaa vaaran kansallisuuden idealle”.

Lähteet

Kirjeet

Yrjö Hirn Betty Hirnille 29.11.1891, Kansalliskirjasto, Yrjö Hirnin kokoelma, Coll. 75
 Betty Hirn Yrjö Hirnille 3.12.1891, Kansalliskirjasto, Yrjö Hirnin kokoelma, Coll. 75
 Alvar Renqvist Yrjö Hirnille 5.12.1891, Kansalliskirjasto, Yrjö Hirnin kokoelma, Coll. 75

Sanomalehdet

Haminan Sanomat 1892
Hufvudstadsbladet 1891, 1892
Kaiku 1892
Nya Pressen 1892
Pohjalainen 1892
Päivälehti 1892
Suomalainen 1892
Uusi Suometar 1892
Åbo Underrättelser 1892

Kirjallisuus

- Abizadeh, Arash 2004. Historical truth, national myths and liberal democracy: on the coherence of liberal nationalism. *The Journal of Political Philosophy* 12, 291–313.
- Aho, Kalevi & Jalkanen, Pekka & Salmenhaara, Erkki & Virtamo, Keijo 1996. *Finnish Music*. Helsinki: Otava.
- Anagnost, Ann 1997. *National Past-times: Narrative, Representation, and Power in Modern China*. Durham: Duke University Press.
- Anderson, Benedict 2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.
- Bagh, Peter von 2007. *Sininen laulu. Itsenäisen Suomen taiteiden tarina*. Helsinki: WSOY.
- Bhabha, Homi K. (toim.) 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Brand, Laurie A. 2010. National narratives and migration: discursive strategies of inclusion and exclusion in Jordan and Lebanon. *International Migration Review* 44, 78–110.
- Brincker, Benedikte 2008. The role of classical music in the construction of nationalism: an analysis of Danish consensus nationalism and the reception of Carl Nielsen. *Nations and Nationalism* 14: 684–699.
- Clampin, Fiona 1999. 'Those blue remembered hills...': national identity in English music. *National Identity*. Keith Cameron (toim.). Exeter: Intellect. 64–79.
- Conner, Walker 1994. *Ethnonationalism. The Quest for Understanding*. Princeton: Princeton University Press.
- Ekman, Karl 1935. *Jean Sibelius. Taiteilijan elämä ja persoonallisuus*. Helsinki: Otava.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius. Hänen sävelrunoutensa ja piirteitä hänen elämästään*. Suom. Leevi Madetoja. Porvoo: WSOY.
- Gelbart, Matthew 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goss, Glenda Dawn 2005. Preface to *Kullervo, Critical edition*. Peters. xi–xvii.
- Goss, Glenda Dawn 2007. *Kullervo* transfigured. *Finnish Music Quarterly* 1/2007, 18–23.
- Goss, Glenda Dawn 2009. *Sibelius. A Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haapala, Pertti 2009. Sota ja sen nimet. Teoksessa *Sisällissodan pikkujättiläinen*. Toim. Pertti Haapala & Tuomas Hoppu. Helsinki: WSOY. 10–17.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hepokoski, James 2001. *Sibelius, Jean*. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. edition. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan. 319–347.
- Hirn, Yrjö 1939. *Matkamiehiä ja tietäjiä*. Suom. Maijaliisa Auterinen. Helsinki: Otava.

- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Huttunen, Matti 1997. Nationalistic and non-nationalistic views of Sibelius in the 20th-century Finnish music historiography. Teoksessa *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Toim. Tomi Mäkelä. Hamburg: von Bockel Verlag. 217–232.
- Huttunen, Matti 1998. Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalishistoriallinen ulottuvuus. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 82–91.
- Huttunen, Matti 1999. *Jean Sibelius. Pienoiselämäkerta – An Illustrated Life*. Porvoo: WSOY.
- Johnson, Harold E. 1960. *Jean Sibelius*. Helsinki: Otava.
- Jussila, Osmo 2007. *Suomen historian suuret myytit*. Helsinki: WSOY.
- Järnefelt, Aino 2001. *Sydämen aamu. Aino Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen kihlausajan kirjeitä*. Toim. SuviSirkku Talas. Helsinki: SKS.
- Knuutila, Seppo 1989. Perinne-esiintyjä Pohjois-Karjalassa. Teoksessa *Runon ja rajan teillä, Kalevalaseuran vuosikirja 68*. Toim. Seppo Knuutila & Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS. 217–242.
- Koskinen, Juha T. n.a. Suomalaiset säveltäjät ja kansanmusiikki. <http://yle.fi/teema/sinenlaulu/artikkeli.php?id=137> (luettu 25.10.2011).
- Layton, Robert 1965. *Sibelius*. London: J.M. Dent & Sons.
- Layton, Robert 1978. *Sibelius*. Revised edition. London: J.M. Dent & Sons.
- Layton, Robert 1992. *Sibelius*. Revised edition. London: J.M. Dent & Sons.
- Levas, Santeri 1957. *Nuori Sibelius*. Porvoo: WSOY.
- Lönnrot, Elias 1980. *Matkat 1828–1844*. Toim. Väinö Kaukonen ja ruotsinkieliset tekstit käänt. Jalmari Hahl. Helsinki: Weilin + Göös.
- Miller, David 1989. *Market, State and Community*. Oxford: Clarendon Press.
- Murtomäki, Veijo 2010. The Influence of Karelian *runo* singing and *kantele* playing on Sibelius's music. Teoksessa *Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception*. Toim. Timothy L. Jackson, Veijo Murtomäki, Colin Davis & Timo Virtanen. Frankfurt am Main: Peter Lang. 199–218.
- Mäkelä, Tomi 2011. *Jean Sibelius*. Transl. Steven Lindberg. Woodbridge: Boydell.
- Oramo, Ilkka 1997. Beyond nationalism. Teoksessa *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Toim. Tomi Mäkelä. Hamburg: von Bockel Verlag. 35–43.
- Rantavaara, Irma 1977. *Yrjö Hirn I. 1970–1910*. Helsinki: Otava.
- Renan, Ernest 1990. What is a nation? Teoksessa *Nation and Narration*. Toim. Homi Bhabha. London: Routledge. 8–22.
- Ringbom, Nils-Eric 1948. *Sibelius*. Suom. Margareta Jalas. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtaviirta 1885–1918. Suomen musiikin historia 2*. Helsinki: WSOY.
- Sibelius, Jean 1980. Några synpunkter beträffande folkmusiken – Joitakin näkökohtia kansanmusiikista. *Musiikki* 10: 85–105.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikaisten silmin*. Otava: Helsinki.
- Smith, Anthony D. 1999. *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard 2010. *Music in the Nineteenth Century. The Oxford History of Western Music III*. Oxford: Oxford University Press.
- Tawaststjerna, Carmen 2005. *Elämän kultareuna*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1965. *Jean Sibelius I*. Helsinki: Otava.

- Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius 1*. Toinen, uudistettu painos. Helsinki: Otava.
- Vainio, Matti & Savolainen, Pentti 2006. *Suomi herää. Mistä on suomalaisuus tehty?* Helsinki: Minerva.
- Väisänen, A.O. 1936. Sibelius ja kansanmusiikki. *Kalevalaseuran vuosikirja 16*. Porvoo: WSOY. 276–288.
- Väisänen, A.O. 1953. Sibeliuksen Kullervo-sinfonian valta-aiheet. *Kalevalaseuran vuosikirja 33*. Porvoo: WSOY. 193–201.
- Yadgar, Yaacov 2002. From the particularistic to the universalistic: national narratives in Israel's mainstream press, 1967–97. *Nations and Nationalism* 8, 55–72.

Televisio-ohjelmat

Aamu-TV. es. 23.8.2010, TV1.

Henkinen Eurooppamme. Sibelius Wienissä. es. 4.6.2005, YleTeema.

Suomalaiset sävelet. Kansallisromantiikka. es. 25.10.2006, YleTeema

Jean Sibelius's Kullervo and Larin Paraske. The Emergence of "Finnish Musical Language" through National Narratives

In this article I examine two closely related narratives in Finnish music history, both of which recur many times in scholarly publications as well as in popular articles. The first narrative is about the première of Jean Sibelius's Kullervo on April 28th, 1892. According to the story as depicted in many histories of Finnish music, the audience at the première instantly recognized the music as thoroughly Finnish and immediately understood that "Finnish musical language" had emerged. The other narrative, in turn, tells us that Sibelius, while composing Kullervo, heard Larin Paraske, a famous rune-singer from Ingria, and this encounter made a deep impression on Sibelius and accordingly had a strong influence on Kullervo.

I track the genesis and resurgence of both of these narratives and evaluate them as part of Finnish historiography using concepts from nationalism studies, the most important being the concept of "myth of descent". Using Arash Abizadeh's classification of different types of myths I finally assess the mythical content of these stories.

FT Olli Heikkinen (o.heikkinen@kolumbus.fi) on Suomen Akatemian tutkijatohdori Sibelius-Akatemiassa.

Spelandet som musikanalytisk resurs

Heidi Korhonen-Björkman

1 Inledning

Har spelandet beaktats som kunskapsproducerande resurs i musikanalys? Och om så är fallet, på vilket sätt har det gjorts? Vilken position har den spelande musikern i analysen och hur påverkar spelandet analysens resultat? Jag har betraktat de här frågorna i existerande forskning, i ett material som består av ett urval texter ur olika genrer. Mitt särskilda intresse och centrala granskningstema är det fysiska spelandet som kunskapskälla i analys av musikverk.

En del av forskningsmaterialet representerar etablerade discipliner inom den akademiska musikkonstvetenskapen, exempelvis performance & analysis.¹ Parallellt med dessa granskar jag studier, skrivna av musiker, som inte gör anspråk på att skriva sig in i någon etablerad akademisk tradition.

”Musiker” och ”musikverk” är återkommande begrepp i den här artikeln. ”Musikverk” har särskilda konnotationer i den musikvetenskapliga och -analytiska diskursen (Goehr 1992; se även vidare i nästa kapitel). I den här artikeln har jag valt att tala om analys av ”musikverk” för det är ett i praktiken brukat begrepp i den spelande musikerns vardag. Verket ur musikerperspektiv kan betraktas som ett arbetsmaterial som skapas genom musikerns verksamhet.

I den här studien förstår jag ”musikern” som den aktivt spelande parten, alltså inte som en aktör som endast innehar en principiell spelkunskap för det aktuella stycket. Det är skäl att betona det verkliga, aktiva spelandet, till skillnad från en principiell spelfärdighet som en musikanalytiker oftast innehar.²

Genom att betrakta forskningsmaterialet, mitt urval av existerande studier, ur det aktiva spelandets perspektiv försöker jag uppmärksamma de kunskapsresurser, som musikerns spelbaserade expertis kan erbjuda musikkonstvetenskapen. Jag betraktar det fysiska spelandet som en mångsidig kunskapsbas: spelandet på-

¹ Ofta benämns området i motsatt ordning ”Analysis & performance” (se exempelvis Rink 2002). Mitt val att skriva ”performance” först är medvetet.

² Det finns alltså ingen analys som per definition skulle utgå från perspektivet av en ”icke-musiker”. I en sådan kulturellt orienterad musikanalys, där expertisen i musikens teori och praktik i extremfall anses som en negativ egenskap (se nästa kapitel), kan musikerskapet i stället lokaliseras i gemene mans medfödda egenskaper. Man kunde eventuellt tänka sig en sorts analys där musikerns parametrar analyseras ur partituret som isolerade, kvantitativt mätbara parametrar, har ett icke-musiker-perspektiv. Överlag är definitioner som baserar sig på negativa dock sällan fruktbara.

verkar musikerns verbala uttryck och sätt att lyssna.³ Därför granskar jag vilken position musikern och hennes spel i praktiken har mitt forskningsmaterial: om hennes roll är i första hand att spela eller om hon också är med i analysrapportens verbala utformning. Jag undersöker också om det i de granskade studierna kan identifieras särskilda spelcenterade analytiska parametrar, det vill säga drag i musikverk som står i förgrunden när en analys beaktar spelandet.

Eftersom en stor del av mitt forskningsmaterial hör till performance & analysis, har den här studien självklara beröringspunkter med området. Den här studien hör också till området musikerforskning. Musikerforskningens röda tråd kan sammanfattas i tanken att musikens olika fenomen och kontexter betraktas med musikern och hennes synvinkel som ett utgångspunkt (Kurkela & Sivu-oja-Gunaratnam 2008, 3). Ordet musikerforskning har sitt ursprung i finskans *muusikkouttkimus* (forskning i musikerskap), men jag har formulerat en översättning till ett uttryck som dels är smidigare på svenska, dels möjliggör en mångtydighet: musikerforskning handlar inte endast forskning *om* musiker, utan också om forskning *som* musiker.⁴ Det förra, forskning *om* musiker hänvisar till områden i vilka musikern och hennes verksamhet är forskningsobjekt, medan det senare hänvisar till områden (som "konstnärlig forskning") där det praktiska musicerandet är grunden för en forskningsverksamhet.

Kapitel 2 utgör en förhållandesvis omfattande bakgrundsutredning. Där reflekterar jag först kort över utmaningarna i att diskutera växelverkan mellan spel och analys. Därefter kommenterar jag Janet Schmalfeldts studier (1985 och 2005). Schmalfeldt har varit en pionjärforskare och diskussionsinspiratör i området. Hennes studier har två positioner i den här artikeln: dels hör de ihop med bakgrundsdiskussionen (kapitel 2), dels hör de till det forskningsmaterial, som jag granskar. Därefter diskuterar jag området performance studies, några av dess allmänna drag, och hur området relaterar sig till granskningen av mitt forskningsmaterial. Forskningsmaterialet granskas vidare i kapitlen 3–6. Kapitel 7 utgör reflektion och slutledningar.

2 Bakgrund

Det "musikvetenskapliga verket" och "musikerns verk"

Det är inte problemfritt att granska spelandet som kunskapskälla för just ett *musikverk*. Det beror på att musikalisk verksamhet och analytisk verksamhet – främst ur den traditionella strukturanalysens perspektiv – ofta uppfattats som fundamentalt olika. Musikerforskningsdisciplinernas uppfattning om musikverket

³ Ett liknande upplägg som den här studien har Taina Riikonens artikel (2008). Hon exemplifierar olika syner på kroppsligheten i musikerforskningen genom en översikt av fyra studier.

⁴ Ett temanummer av *Musiikki* (3–4/ 2008) presenterar forskningsämnen och synvinklar i dagens musikerforskning.

är en av de bakomliggande orsakerna till att musikerns verksamhet är något utanför verket och dess analys. Något förenklat kan man säga att musikvetenskapens "musikverk" består av färdigkomponerade, av tid, rum och fysisk verksamhet oberoende strukturer (se t.ex. Goehr 1992). Att utforska de självtillräckliga strukturerna har kommit att prägla den musikanalytiska agendan. Jag går inte vidare in i musikanalysens disciplinshistoria, men E.T.A. Hoffmann bör nämnas: han var den första som presenterade idén om musiken som struktur och strukturernas interna funktionsdynamik (se t.ex. Dahlhaus 1989, s. 7; Chantler 2006, s. 63–66).

Musicerandet som verksamhet ingår alltså inte i de analyserbara strukturerna i det musikvetenskapliga verket. Musikerns expertis, som baserar sig på spelerfarenhet, har därför inte i den musikvetenskapliga diskussionen uppfattats som ett möjligt analysverktyg. Analys, som strävar efter att beakta spelandet som verksamhet, behöver förstås inte haka upp sig på det musikvetenskapligt och -analytiskt betingade verkbegreppet, eftersom området "musikanalys" i dagens läge kan innebära forskningsfokus på andra fenomen än ett "verk". Man kan analysera exempelvis övningsprocessen eller ett enstaka framförande.

Att förbigå verkbegreppet i den här artikeln ser dock inte ändamålsenligt ut. Jag har valt att tala om analys av verk och granska just verkanalys i mitt material. Anledningen är att verk är ett begrepp som musiker använder i praktiken; det är en enhet som musikern i sitt arbete uppfattar som en meningsfull helhet. "Verket" uppfattar jag som en enhet som är föremål för musikerns arbete, övningen. Som jag ser det, kan inte övningsprocess och verk skiljas åt ur perspektivet av musikerns praxis. När musikern talar om ett musikverk är dock den musikvetenskapliga förståelsen inte primär. Man kunde kanske säga att för musikern är verksamhet och föränderlighet viktigare drag än färdigkomponerade strukturer (se ovan).⁵ De dimensioner i ett verk, vilka kan vara föremål för analys, begränsas följaktligen inte till kompositionstekniskt härledbara strukturer.

Plats(frist) för musikerns expertis i musikanalys

Det musikvetenskapliga verket som musikerns grundenheter har ifrågasatts också på annat håll. En motreaktion på strukturanalys har varit att uppfatta musiken som kulturell och social verksamhet och skapa analytiska modeller med hjälp av dessa. Den är framvuxen särskilt inom riktningar som förespråkar alternativa synvinklar till det "autonoma" musikverket. Konsekvensen är att analys fokuserar på exempelvis musikens och musicerandets sociala och kulturella betydelse, vilket först kan tyckas erbjuda lovande grunder för att kunna beakta musikerns expertis. Den "kulturella musikforskningsagendan" har dock velat ta ner den musikaliska experten från sina höga hästar, ibland på ett sätt som är överdrivet: kunskap att läsa noter anses ibland som ett hinder för förståelsen (Sivuoja-Gunaratnam 2004; Välimäki 2002). Varken de "autonoma strukturernas" eller den "kulturella kontextens" analysparadigm har alltså identifierat någon plats

⁵ En ingående ontologisk betraktelse över "musikerns verk" får bli en uppgift för en framtida studie.

för musikerns specifika expertis. Det finns därför en motiverad anledning att granska, om och hur spelbaserade analysresurser tagits i betraktande i forskningen. Den här artikelns forskningsmaterial erbjuder naturligtvis bara en begränsad inblick i vilka perspektiv frågeställningen kan öppna.

Två aktörer, två perspektiv

Musikteoretikern Janet Schmalfeldt (1985) var en av de första som uppmärksammade de möjligheter, som utforskning av växelverkan mellan musikalisk och analytisk verksamhet kan innebära för musikforskningen.⁶ Schmalfeldt har i sin berömda och omdebatterade analys av två av Beethovens Bagateller (1985), skapat en dialog mellan två konstruerade personligheter: en "Musiker" och en "Analytiker". Samtidigt som idén om att ta in musikern och hennes verksamhet i den analytiska diskussionen har öppnat intressanta och nydanande perspektiv, avslöjar diskussionens gång att den musikvetenskapliga traditionen uppfattar musikerns och analytikerns roller som strikt separata.

Den kommunikation, som Schmalfeldt skapar, vittnar om en klyfta mellan analysens och spelandets traditioner: en kommunikation mellan dessa traditioner måste formellt utföras av två olika individer, vilkas perspektiv är olika ("separate viewpoints"). Perspektivens separation betraktar jag som ett problem. Schmalfeldts välvilliga mening är att dialogen mellan musiker och analytiker ska möjliggöra en jämlik betraktelse av analys från två sidor och fungera som ett arbetssätt som ska gagna bägge parterna (ibid., 2). Hon lyckas dock inte i sin ambition i att skapa en jämlik dialog: musikerns kommentarer får lite plats jämfört med analytikerns.⁷ Analytikern är klart överlägsen musikern som innehavare av kunskap. Musikern hamnar i underläge, i den tacksamma elevens roll:

Slutligen hade jag övat denna Bagatell i flera timmar utan att höra det avslutande motivets återkomst i takterna 54–57. Spänningen i dessa takter ledde till det för temperamentsfulla pianisters vanliga problem att "rusa". Jag var medveten om problemet men kunde inte finna lösningen till det. Därför gick det timmar förlorade i ineffektiv övning. Så fort som det avslutande motivets existens *klargjordes för mig* [kursiveringen är min], visste jag vad [kurs. i originalet] jag skulle öva på.⁸ (Schmalfeldt 1985, 18.)

⁶ Man bör komma ihåg att Janet Schmalfeldt representerar och forskar inom disciplinen "music analysis", som särskilt i det angloamerikanska systemet är en annan disciplin än "musicology".

⁷ Några av de många forskare som uppmärksammat att musikern är i underläge är John Rink (2002, 35), Daniel Barolsky (2007) samt Daphne Leong & David Korevaar (2005), vilkas studier hör till mitt forskningsmaterial. Även det fysiska utrymmet som musikern får hos Schmalfeldt är litet jämfört med analytikern, varför jag anser att en jämlik betraktelse inte har så goda förutsättningar.

⁸ Finally, I had practiced this Bagatelle for many hours without hearing the recurrence at mm. 54–57 of the turn motive. The excitement of these measures led to the problem of "rushing", common to excitable pianists. I was aware of the problem but could not find its solution. Thus hours went to the waste of ineffective practice. Once the presence of the turn motive was driven home to me, I knew *what* to practice. (Schmalfeldt 1985, 18.)

Schmalfeldt låter alltså sitt "analytikerjag" beledsaga "musikerjaget". Det är överraskande att Schmalfeldt inte identifierat de kunskapsresurser, som hennes "analytiker" på ett omedvetet plan måste ha fått av "musikern": bägge individerna representeras nämligen av Schmalfeldt själv. Sambandet mellan Schmalfeldts konstruerade personligheter och den verkliga musikern, som Schmalfeldt dock också sannolikt har varit i anslutning till de två Beethovenbagatellerna förblir oklart men frågan väcker nyfikenhet: i vilken utsträckning har det verkliga, fysiska spelandet fungerat som "musikerjagets" och "analytikerjagets" gemensamma kunskapskälla?

Schmalfeldt introducerade musikerns verksamhet på det analytiska fältet på ett sätt som har väckt debatt och har sporrat andra forskare till att presentera alternativ: att låta musikern – eller det icke personifierade framförandet – styra analysens gång (Barolsky 2007; Leong & Korevaar 2005; Lester 1995). Även Schmalfeldt själv har i en senare studie (2005) erkänt att hennes kritiker har sina poänger. Hon uppfattar dock fortfarande musikerns och analytikerns roller som separata, vilket syns i Schmalfeldts kommentarer om Bill Rothsteins⁹ analys av några av Chopins preludier. Även om Schmalfeldt uppenbarligen spelat preludierna, och även om hon och Rothstein är intresserade av samma typ av klingande verklighet, ändrar hon inte sin analysvokabulär. Hon motiverar basnoternas grupperingar med stämföringsregler, medan Rothstein rättfärdigar sin analys med sin fysiska spelkänsla.¹⁰

Tanken om de musikaliska strukturernas självständighet och musikverkets existens bortom det klingande framförandet har idag fått kritik från flera håll inom musikforskningen. Idag betonas det att musikerns verksamhet har en central betydelse för musikverkets klingande utformning (Virtanen 2007; Riikonen 2005; Cook 2003).¹¹ Nicholas Cook (2003), en känd förespråkare för denna performance-orienterade uppfattning, hävdar att musiken alltid yttrar sig i ett framförande och att det är framförandet, snarare än partituret eller kompositörens idé, som borde svara på den ontologiska frågan om "vad musiken är". Nedan diskuterar jag kort hur området performance studies har beaktat musikerns expertis.

Musikerns synvinkel och performance studies

Musikframförandet som forskningsämne, med samlingsnamnet *performance studies*, är ett område som är intresserad av framförandet och därmed också

⁹ "Bill" Rothstein torde vara samma person som teoretikern William Rothstein (se även Rothstein 1995).

¹⁰ Schmalfeldt (1985) ser inte att det kan ha betydelse för musikanalys av att plocka fram den med specifika ord uttryckta musikerefarenheten av verken, utan kvitterar det som ett "musikersnack" ("pianistic shoptalk").

¹¹ Jag reflekterar inte vidare över den filosofiska diskussionen om musikverket (t.ex. Goehr 1992), även om musikerns och spelandets inverkan på uppfattningen om musikverk (Virtanen 2007) kan ha implikationer på analysen. Ett musikverk är ett praktiskt arbetsmaterial för musikern.

musikerns verksamhet och kunskapsresurser. En klassiker som ger en bred inblick i området är antologin *Musical Performance. A guide to understanding* (ed. Rink 2002), granskar ett musikaliskt framförande som en planerad händelse som förverkligas i en kronologisk ordning: förståelse av förutsättningarna, förberedelse, utförande och utvärdering. Det saknas inte forskning över särskilda musikaliska parametrar i ett framförande, vilket exempelvis Alf Gabrielssons (2003) omfattande och systematiska kartläggning över området visar.

Forskning ur området som helhet och några av dess mest etablerade riktningar skulle vid första anblicken kunna uppfattas som representativa exempel för den aktivt spelande musikerns perspektiv i olika fenomen i musiken. Områdets representativitet bör dock betraktas kritiskt: framförandet eller musikern som forskningsobjekt betyder inte att musikerns perspektiv kommer att synas i forskningsresultaten.

Musikerns verksamhet i förhållande till musikstyckets parametrar hanteras i performance studies ofta som en *prestation*. Med partiturets anvisningar som rättesnöre ska musikern med andra ord vägledas till till det bästa möjliga utförandet. Ofta granskas musikerns prestation genom enskilda parametrar i musiken. Musikerns prestation av enskilda parametrar är ett vanligt forskningsobjekt inom musikpsykologi (t.ex. Chaffin & al. 2002) och musikermedicin (ed. Williamon 2002) och pedagogik (Silverman 2008). Musiksociologi och musiketnologi är pionjärdiscipliner som betonar verksamhetsfaktorn i musicerandet, som i första hand ses som en del av den mänskliga kulturen (Rink 2003, 303). John Rink (2003) talar ur den traditionella, ofta historiskt orienterade musikvetenskapens (musicology) synvinkel på framförandet (performance).¹²

En central del av performance studies är forskning i instuderingsprocesser, där musikern i högsta grad är delaktig både som spelande musiker och som kommentator. Det är inte alltid en lätt tolkningsuppgift att avgöra om instuderingsprocesserna har att göra med att betrakta den spelande musikerns verksamhet som kunskapskälla om ett musikstycke, vilket är den här artikelns syfte, eller om verksamheten betraktas som en personlig övningsprocess. Ett exempel på en inlärningspsykologiskt orienterad studie är psykologerna Roger Chaffin och Mary Crawford samt pianisten Gabriela Imrehs studie över Imrehs instuderingsprocess av sista satsen i J.S. Bachs Italienska konsert (Chaffin & al. 2002). Forskningsfokus är hos pianistens utantillinläring till ett allt mera felfritt utförande av verket. Till boken hör en inspelning som bilaga, vilken består av inlärningsprocessens slutresultat, ett framförande av stycket.¹³

¹² Vilka subdiscipliner "musikvetenskap" förstås innefatta varierar i olika länder, känd är t.ex. angloamerikanska indelningen i music theory och musicology.

¹³ Om man vill placera denna typ av studier inom en analytisk ram måste man dock välja att man läser dem med intresse för de verk som betraktas, och att *övningsprocesser berättar något om musikstycket*. Vanligen är det dock så att meningen är att forskningsfokus ligger på psykologiska inlärningsfaktorer som antas producera allmännyttig, tillämpningsbar kunskap om övningsstrategier: *musikstycket får i stället berätta om övningsprocessens lagbundenheter*.

Inlärnings utmaningar i anslutning till ett visst stycke kunde eventuellt tolkas som styckets karakteristiska egenskaper, och i ett sådant fall närmar man sig en verkanalytisk sfär. Chaffin & al. (ibid.) nämner att det snabba tempot och styckets allmänna struktur i Italienska konsertens sista sats gör att utantillinläringen är särskilt utmanande. De viktigaste slutsatserna Chaffin & al. drar gäller dock inte Italienska konsertens egenskaper utan övning, inläring och memoreringsprocessen på ett generellt plan.

Performance & analysis

Performance & analysis, den deldisciplin i performance studies, som utforskat växelverkan mellan spel och analys, återoppar sedan Janet Schmalfeldts (1985) pionjärstudie ett mera dynamiskt beaktande av spelandets synvinkel ("performance-related viewpoints") i musikanalys. Performance & analysis-forskningen utgör dock ett relativt heterogent fält: utgångslägena skiljer sig när det gäller förståelsen om vad spelandet och analys som verksamhet innebär, vem som spelar och vem som skriver analysrapporten, i hur hög grad och på vilket sätt spelandets betydelse beskrivs i analysrapporten och vilka de analytiska upptäckter är, som beaktandet av spelandet kan möjliggöra.

Det man vanligen förstår med området performance & analysis kan enligt ett flertal källor indelas i a) analys som föregår framförandet och som kan vara musikern till nytta och b) analys av framförandet självt (se t.ex. Schmalfeldt 2005; Leong & Korevaar 2005; Rink 2002, 37). Enligt min tolkning är de här synvinklarna inte alltid tillräckliga om man likt exempelvis Cook (2003) strävar efter att beakta musikerns påverkan på musikverkets utformning. Det kan bero på att utan tillräcklig uppmärksamhet på musikern (performer) tenderar framförandet (performance) att få den roll som "musikverket" tidigare haft: det karakteriseras av en viss personlighet och oberoende av en individuell spelupplevelse.¹⁴

Inom performance & analysis-riktningen är spelupplevelsen ett mer sällan utforskat område. I stället koncentreras betraktelsen av dynamiken mellan framförandet och analys på hur framförandet påverkar och låter sig påverkas av analysen. Vanligt är att *jämföra* exempelvis den form eller rytm, som en partituranalys å ena sidan och ett framförande å andra sidan gestaltar i ett musikerverk. *Analys* är fortfarande tillägnat musikteoretikern. Joel Lesters (1995, 214) slutsats är talande: "Musiker kan träda in i en analytisk dialog som musiker – som konstnärliga/intellektuella jämlingar, inte som intellektuellt underlägsna, som måste

¹⁴ De mångfacetterade betydelseerna av ordet "performance" i engelskan (se exempelvis Leong & Korevaar 2005) utgör en utmaning i ett försök av att skapa ett liknande kontextuellt fält på svenska. "Gestaltning", en vanligt förekommande mångtydig term i Sverige, hänvisar både till prestations- och tolkningsaspekten i ett musikaliskt utförande. Ibland hänvisas också till forskningsaspekten i den konstnärliga verksamheten (Jullander 2007, 84–85). På grund av mitt fokus på musikerns praktiska arbete är också ordet "spelande", trots sin vardagliga stilnivå, ett ord som beskriver vad framförandet som verksamhet i praktiken innebär. I den allmänna kontexten av "performance" har jag funnit "framförande" som gångbart.

lära sig av teoretiker”.¹⁵ En av följderna av fokusera på jämförelser är att de ”traditionella” analysparametrarna favoriseras. Man ger inte tillräckligt med plats åt utforskning av parametrar, som musikern fäster uppmärksamhet vid.

I de fyra följande kapitlen granskar jag mitt forskningsmaterial genom en kategorisering i fyra grupper. I grupperna har spelandet olika positioner i analysens gång och den spelande musikern har olika funktioner i analysprocessen, antingen spelar enbart hon eller hon kan också vara delaktig i analysrapportens utformning. Materialet hanteras som exempel för olika betraktelsesätt, och utgör alltså inte någon systematisk genomgång av hela området. Temat spelandet som kunskapsresurs utgör en möjlighet att dela in materialet på andra villkor än exempelvis kronologisk ordning eller särskilda forskningstraditioner. En del av texterna jag behandlar i de olika grupperna är skrivna utifrån en akademisk position som doktorand inom konstnärlig utbildning (Marin 2010; Lettberg 2008; Mali 2004; Raekallio 1996; Rahkonen 1994) kan eventuellt på grund av sin formella status identifieras som representanter för ett ”konstnärligt” musikforskningsparadigm (Korhonen-Björkman 2010).

3 Spelcentrerade analytiska parametrar genom underförstådd spelprocess

Som representanter för den här gruppen granskar jag två studier närmare: John Rinks (2002) artikel och Margit Rahkonens studie (1994), och i slutet av kapitlet nämner jag dessutom Charles Rosens texter som representanter för den här gruppen. Den förra är en musikvetenskaplig artikel och den senare är ett skriftligt arbete i en konstnärlig doktorsexamen. I de här texterna är den spelande musikern delaktig i analysrapportens verbala utformning men själva spelprocessen är mer eller mindre underförstådd eller ”gömd”.

Bakgrund

Musikanalys har traditionellt efterlyst färdiga resultat, inte tankar som uppkommit under övningsprocessens gång. Den analytiska kunskapen har alltså inte härletts från just spelfärdigheten och inte artikulerats. Om vi betraktar representanterna för den ”strukturanalytiska” sidan, så visar det sig att musikanalytiker och teoretiker i regel innehar en gedigen spelkunskap i ett instrument (oftast piano), och då skulle man kunna tänka att spelfärdigheten och -erfarenheten ändå påverkar analytikernas relation till musiken. Man kan exempelvis fråga sig, om exempelvis Heinrich Schenker hade kunnat skapa sin *Urlinie* utan sin spelserfarenhet, även om t.ex. John Rink (2003) hävdar det motsatta.¹⁶

¹⁵ Performers could enter analytical dialogue as *performers* – as artistic/intellectual equals, not as intellectual inferiors who needed to learn from theorists.

¹⁶ Många musiker, av vilka den mest kända är kanske pianisten Murray Perahia, tillämpar ett Schenker-inspirerat grepp i sin övning och undervisning.

Även utanför analysdisciplinen, inom musikskrivandet överlag, har antagligen inte musikerkunskapen varit så mycket föremål för ett aktivt undertryckande än en så självskrivna bakgrundsfaktor, att det inte ansetts vara någon poäng med att påpeka att särskilda synvinklar är relaterade till just musicerandet.¹⁷ Pianisten och litteraturvetaren Charles Rosens texter är utmärkta exempel av musiklitteratur, där spelandet som kunskapskälla inte framhävs. Trots detta vet läsaren att författaren har en gedigen musikerbakgrund. Musikvetenskapens skrivtradition tillsammans med ett intresse att erbjuda allmänbildande kunskap för en musiker karakteriserar exempelvis *Sonata Forms* (1980), som har en strukturanalytiskt-pedagogisk karaktär. I sitt berömda stilhistoriska och musikestetiska verk *The Classical Style* (1971) åberopar inte Rosen heller sin musikererfarenhet, som ändå bör betraktas som en av hans viktigaste kunskapskällor i musikskrivandet. *Beethoven's Piano Sonatas* (2002) fungerar som en praktiskt-pedagogisk guide, och kunde enligt den traditionella indelningen av performance and analysis-studier (Rink 2002, 37) kunna placeras i genren "analys som musikern har nytta av" (se ovan).

Nytt perspektiv – ny vokabulär i beskrivningen av ett musikstycke

I stället för den schmalfeldtska (Schmalfeldt 1985) betoningen på separata synvinklar och en musikerjagets underlägsenhet som följd, strävar John Rink (2002, 39) efter att formulera en "musikers analys" ("a performer's analysis"), en analys som visar vilka analytiska aspekter som är viktiga för musikern.

Rink lyfter fram andra analytiska parametrar än de traditionellt strukturanalytiska. Ett sätt att framhäva detta är att byta ut den analytiska vokabulären mot en mera musikervänlig och praktisk. Rink ersätter exempelvis "struktur" med "gestalt" (*shape*). Han fäster uppmärksamhet vid en aspekt som han kallar "temporalitet" (ibid., 39) samt vid analysens sammankoppling med övningsprocessen (ibid., 41). Enligt Rink (ibid., 36) uppfattar musikern formen som en process, inte som en statisk egenskap. Han tangerar också de speltekniska utmaningar som vänstra handens inledning i Chopins *Nocturne* i ciss-moll erbjuder. Rink gör en omnotering (renotation) av originalpartituret för att visa hur musikern känner formen.

En central karaktär hos Rinks studie är jämförelseaspekten: han jämför hela tiden musikerns perspektiv med det traditionella strukturanalytiska. Det är naturligtvis en vettig utgångspunkt, då man försöker närma sig ett etablerat område med nya insikter. Samtidigt kan Rinks sätt att presentera musikerns analys känna av en traditionsbelastning. Rink utnyttjar i första hand traditionella performance & analysis-modeller (t.ex. Clarke & al. 2005): två grafer åskådliggör pia-

¹⁷ Icke-akademiska texter producerade av musiker utgör dock ett så brett fält att det inte i den här artikeln finns utrymme att betrakta det i sin helhet. Alf Gabrielsson (2003, 221) nämner existensen av texter (kallade "treatises") producerade av musiker när ämnet är den musikaliska utförandet. Han väljer dock att inte utforska vad dessa texter skulle kunna berätta om musikerns synvinkel och därmed kunna påverka den akademiska forskningen.

nistens förverkligande av rytm och dynamik och därmed visar en släktskap med den kategori av performance & analysis -studier där man analyserar själva framförandet (ibid., 37). Musikerns analytiska vokabulär (som att byta ut "structure" mot shape") är intressant men ändå ganska parallell med den traditionella.

En till synes liten detalj i Rinks studie, men betydelsefull i den här artikels kontext, är att han talar om en "musikers" analys (ibid., 39), där det åtminstone antyds att det finns någon verksam person i bakgrunden av framförandet. Talar forskaren i stället om "framförandet", är det risk att musikern förblir bortkopplad.

En pianistisk analys

Margit Rahkonens (1994) Debussystudie, skriven som ett skriftligt avhandlingsarbete i en konstnärlig doktorsexamen vid Sibelius-Akademien, har ett praktiskt syfte: att vara pedagogiskt inriktad guidebok, som skapar kommunikation mellan pianister.¹⁸ Syftet med den interna pianistkommunikationen avslöjas exempelvis av en sådan detalj att Rahkonen antar att styckena hon behandlar, Debussys etyder, är välkända för läsaren: den information som läsaren antas vilja få ur texten har uppstått ur ett praktiskt behov. Det ser ut som om läsaren förväntas inneha noterna, för det saknas notexempel och även annan grafisk framställning.

Samtidigt som Rahkonen skapar en kommunikation mellan pianister identifierar hon sin text som "analys av det pianistiska innehållet" (i rubriken av studien). Det är intressant att ordet "analys" är med i ett sammanhang, där det finns ett särskilt "pianistiskt" innehåll som kan analyseras. I analysen fokuserar på de parametrar i Debussys etyder en pianist behöver överväga när hon övar: agogik, pedaler, fingersättningar, anslag och klang. De här parametrarna är dock inte sådana som endast en aktivt spelande pianist kan känna igen som egenskaper hos ett visst musikstycke. Särskilt när det gäller Debussys musik är parametrarna "klang" och agogik" gångbara termer även för icke-pianister. Fingersättningslösningar och observationer om anslag kan först verka främmande och ouppnåeliga för den som inte spelar. Hennes text visar dock att den som spelar har möjlighet att belysa hur de här elementen utgör viktiga karaktärsdrag i stycket. Citatet nedan visar hur Rahkonen tänker att pianistiska element som anslagsteknik och agogik påverkar styckets form:¹⁹

Debussys anslagstecken som strävar efter en extrem exakthet samt de frekvent växlande agogiska tecknen fungerar på liknande sätt: för att nyansera och belysa musikens detaljer och för att göra musikens rörelser hörbara. Helheten är intakt, för det finns inget obestämt i styckenas form, men samtidigt är helheten extremt flexibel. Agogiken är musikens horisontalnivå, dynamiken dess vertikalnivå och klangfärgen bildar djupet, den tredje dimensionen. Med hjälp av sina harmonier och skalor

¹⁸ "Esittäjän kommentteja esittäjälle." (Rahkonen 1994, 3, 51.)

¹⁹ Även begreppet "form", en traditionell analytisk parameter, tycker jag att pekar på att Rahkonen strävar efter att kommunicera med disciplinen analys.

utvidgar musikens rörelseutrymme till en sfär, där inte längre de arkitektoniska konstruktionerna står gjutna på sin plats. (Rahkonen 1994, 42.)²⁰

Intressant är Rahkonens observation om den dynamiska helhetsformen: *intakt men samtidigt extremt flexibel*. Ytterligare en parameter som är central för musikern är dessutom *rörelsen*. Rahkonen stannar visserligen vid tanken om rörelsen som en metafor om musikens klangliga rörelse, medan i de texter där övningsaspekter är centrala och spelprocesser skrivs ut (Mali, Raekallio, Le Guin) betraktas rörelsen som musikerns fysiska rörelse, som dock på inget sätt är åtskild från den klangliga musiken.

För både Rahkonen (1994) och Rink (2002) är spelfärdigheten och -erfarenheten den centrala kunskapsresursen. Hos dem är dock spelandet som konkret övningsverksamhet och beskrivning av spelandets fysik något som måste läsas mellan raderna. Rinks och Rahkonens studier har också ett annat gemensamt drag: släktskap med den traditionella performance & analyskategorin "kan vara musikern till nytta" (se ovan och Rink 2002; 37). En betoningsskillnad till performance analysis-forskningens "nyttokategori" (t.ex. Cone 1968; Schmalfeldt 1985) är att i Rinks och Rahkonens studier *föregår* inte analysen framförandet i tid och hierarki, utan sker *samtidigt* med framförandet.²¹

4 Tolkningar av inspelningar, inspelningar av tolkningar

I den här gruppen granskar jag två studier, Maria Lettbergs (2008) och Daniel Barolskys (2007). Bägge två hävdar att de låter musikern vägleda analytikern i stället för tvärtom: de vänder med andra ord upp och ner på Janet Schmalfeldts (1985) hierarki. Lettberg och Barolsky har ett gemensamt tillvägagångssätt: de utgår från inspelningar, samma stycke (hos Lettberg Skrjabins sonat nr 10 och hos Barolsky sista satsen ur Chopins b-mollsonat). Gemensamt för dem är också att den aktivt spelande musikerns delaktighet är – på grund av forskningsmaterialets karaktär – begränsad till spel. De spelande musikerna är inte med i analysrapportens utformning. Utgångspunkten är att författarnas egen erfarenhet av att spela verken ger verktygen för inspelningarnas granskning och för att identifiera analytiska parametrar ur musikerintresse.

²⁰ Debussyn äärimmäiseen tarkkuuteen pyrkivät kosketusmerkinnät ja tiheästi vaihtuvat agogiset merkinnät toimivat samansuuntaisesti: musiikin yksityiskoh-tien värittämiseksi ja valaisemiseksi sekä musiikin liikkeiden tekemiseksi korvin-kuultavaksi. Kokonaisuus on kiinteä, sillä kappaleiden muodossa ei ole mitään epämääräistä, mutta samalla se on äärimmäisen joustava.

²¹ a rigid distinction between "analysis" and "description" is unnecessary, [...] I would suggest we add the word 'performance' to this list of almost synonymous words.

Maria Lettberg (2008) granskar olika inspelningar av Skrjabins Pianosonat nr 10. I likhet med Rahkonen (1994, 1) upplever Lettberg (2008, 3) att ur det pianistiska perspektivet är strukturanalysen och notbildens information otillräckliga. Hon betvivlar om den performance & analysis-riktning som utforskar själva framförandet (se t.ex. Leong & Korveaar 2005; Rink 2002), har beaktat de musikverkets dimensioner som inte går direkt att avläsa ur en nottext:

När vi diskuterar interpretation, är det omöjligt att förbigå en mycket viktig fråga. På vilket sätt skall en interpretation av ett musikstycke analyseras? Vid första anblicken tycks det vara ganska lätt: det finns ju en nottext, skriven av en tonsättare. Man behöver kanske bara jämföra det aktuella musikutförandet med nottexten för att klargöra alla överensstämmelser och avvikelser. Men här börjar alla problem, eftersom en nottext inte bär i sig en tillräckligt klar och entydig information och i sin tur behöver tolkas. (Ibid., 3.)

Särskilt otillfredsställande grund för analys är notbilden i just Skrjabins musik.

I mitt sökande efter dessa kriterier har jag valt ett annat tillvägagångssätt än det som används vid de brukliga pianistiska analyser av ett musikverk, då man utgår från en interpretation av nottexten och gör en musikanalys, som endast baseras på nottexten. Om jag hade hållit mig till detta tillvägagångssätt, skulle jag först ha gjort en sådan textanalys av sonat nr 10. Därefter skulle jag ha presenterat en egen "korrekt interpretation" och sedan jämfört den med interpretationerna från audioinspelningar. Sådan analys skulle kanske ha varit nyttig, men ändå opassande för min målsättning, eftersom den tryckta nottexten bara i ringa grad kan återge de tekniska och estetiska komponenterna av Skrjabins musik (Ibid., 140.)

Analys av själva framförandet, som Lettberg identifierar som interpretationsanalys utförd av teoretiker, menar Lettberg att har varit otillfredsställande ur musikerns perspektiv. Musikerns perspektiv är något som varit förbiset i musikanalysen i allmänhet:

Forskare i musikteori har i årtal ägnat sig åt detta område inom musikanalysen. De utövande pianisterna blev nästan undanträngda från denna forskning och till och med ignorerade. Men problemet är att den interpretationsanalys som utförs av teoretikerna ofta är ensidig på grund av att musikverkets textbild studeras i rent musikteoretiskt perspektiv och utifrån verkets harmonik, form, motivbyggnad, tempo och rytm. (Lettberg 2008, 4.)

I stället för analys som på ett traditionellt sätt jämför partitur och framförande, tillämpar Lettberg pianistisk interpretationsanalys. Den beaktar musikerns perspektiv, eftersom den tar hänsyn till "interpretationens relativitet, möjlighet till olika tolkningar av musikens komponenter och de tekniska och estetiska förhållanden som råder dem emellan" (ibid., 4).

Den pianistiska interpretationsanalysen skiljer sig från traditionell interpretationsanalys bland annat genom att beakta flera relevanta tolkningar av nottexten. Därtill beaktar en pianistisk analys vad musikern gör. Lettberg granskar inte pianisternas övningsprocesser (det hade varit omöjligt), men de analytiska pa-

rametrar som framträder som de mest väsentliga är frågor som pianisten måste arbeta med i övningskedet:

En pianistisk interpretationsanalys [...] är en specifik undersökningsmetod, som syftar inte bara till att klarlägga alla faktorer hos en viss interpretation av ett pianoverk, utan också till att förklara *varför* [kursiveringen är min] musiken klingar på ett visst sätt. Denna analys kräver ett speciellt sätt att lyssna till den klingande gestaltningen av en musikkomposition. De pianistiska interpretativa uttrycksmedlen, såsom tempo, dynamiken, fraseringen, rytmen, fakturen, agogiken, klangfärgen och pedaliseringen analyseras i ett gemensamt komplex av psykologiska yttringar av utförandets musikaliska affekter. Pianistisk analys ger svar på frågorna: Vad 'säger' musikern?, Vad gör han för att åstadkomma ett visst uttryck? och Hur korresponderar han alltså till musikverkets nottext? (Lettberg 2008, 4.)

Ur citatet ovan framgår det att den spelande musikerns perspektiv beaktas i Lettbergs studie i form av ett pianistiskt orienterat sätt att lyssna på färdiga framföranden. Lettbergs egen expertis och erfarenhet av att öva Skrjabins verk utgör dock grunden för kompetensen att tolka interpretationerna i just det här fallet, även om det inte framgår att Lettberg allmänt skulle förutsätta en spelerfarenhet av en interpretationsanalytiker.

Lettbergs förhållande till begreppet tolkning är intressant. Hon menar (ibid., 4) att "en nottext inte bär i sig en tillräckligt klar och entydig information och i sin tur behöver tolkas." Men hon anser också att ett framförande alltid utsätts för lyssnarens (inte bara musikerns) subjektiva tolkning och att denna subjektivitet är nödvändig och karakteristisk för alla typer av interpretationsanalys.

I detta sammanhang vill jag ta upp en mycket viktig aspekt på interpretationsanalys över lag, nämligen huruvida analysen är subjektiv. Trots att en analytiker bemödar sig om att vara objektiv förblir dennes iakttagelser och slutsatser subjektiva, ty de är en enskild individs synpunkt på ett audiomaterial. När jag lyssnade på och jämförde olika inspelningar av Skrjabins sonat nr 10 gjorde jag naturligtvis, avsiktligt eller oavsiktligt, min egen interpretation av det jag hörde och jämförde den med nottexten, som jag faktiskt också tolkade. En musikanalys av den här typen är alltså i viss mån subjektiv. Men på frågan som jag ställde till mig själv, om det inte vore lämpligare att använda en "mera objektiv" teknik vid sådan analys, svarade jag absolut inte. Mitt kategoriska ställningstagande på denna punkt skulle jag vilja motivera med att musiken är skapad av människor och för människor. Varje musikverk förutsätter en musikers subjektiva interpretation och ett framförande förutsätter publikens subjektiva mottagande. (Ibid., 144.)

Lettbergs studie drar paralleller till traditionell interpretationsanalys i det hänseendet, att de olika interpretationerna jämförs med varann. Jämförelserna visar ett antal historiskt betingade tendenser i interpretationerna, mellan en "realistisk" och en "subjektiv" pol. Jämförelserna mellan de olika interpretationerna har också en utvärderande dimension, vilken baserar sig på betrakta, huruvida tolkningarna gör rättvisa åt musiken. Men referensramen för jämförelserna är inte notbildens "objektiva ideal" utan Skrjabins pianistiska och estetiska principer (ibid., 17–23). Dem har Lettberg formulerat bland annat efter studier av beskrivningar av kompositörens egna pianism.

Uttryckt i ett nötskal är Lettbergs budskap att det finns flera relevanta tolkningar av Skrjabins pianosonat nr 10, men relevansen är varken slumpmässigt avgjord eller kan härledas till nottexten som sådan. De interpretationer, som gör rättvisa för musikens karaktär, är inte beroende av den realistiska eller den subjektiva aspekten i framförandet, utan kännetecknas av en balans mellan att musikern beaktar föredragsanvisningar och samtidigt har en personlig relation till verket.

Spel som analys

Kan en analys av en inspelning återge musikerns intentioner och tankar? Kan ett framförande, där överraskande element kan ingå, återge musikerns reflektioner vid olika övningstillfällen? Maria Lettberg (2008) strävar inte i sin studie efter att betrakta musikerns övningsprocess och analys av musiken i samband med denna process. I Daniel Barolskys (2007) studie däremot aktualiseras frågorna på ett annat sätt, för Barolsky menar att framförandet återspeglar musikerns egna, karakteristiska analysätt. För Barolsky (2007) är analys och framförande nästan synonymmer: "en strikt skillnad mellan 'analys' och 'beskrivning' är onödig, [...] Jag föreslår att vi tillfogar ordet 'framförande' till denna lista av nästan synonyma ord".²¹ Då Barolsky (2007) utforskar fem pianisters inspelningar av sista satsen ur Chopins b-mollsonat, kunde man kanske säga att inspelningarna representerar dokumenterade analyser.

Barolskys idé är att musikerna definierar de viktiga analytiska parametrarna med sitt spel, inte med ord. Den enda av pianisterna som får säga några ord om sin tolkning är Alfred Cortot.

'Alfred Cortot förklarar att "formen alltid bestäms av känslan". För att överföra det emotionella innehållet till ett sätt att spela, uppmanar Cortot pianisterna att spela 'utan pedal och nästan utan accenter', så att 'åttondelarnas mummel' får 'sin ondskefulla och skräckinjagande' karaktär.²² (Barolsky 2007.)

Slutligen är det dock Barolsky själv som uttolkar och beskriver pianisternas spel med ord. Det är han själv som drar slutsatsen att Cortots spel och verbala uttryck överensstämmer med varandra: "Hans egna framförande från 1928 förkroppsligar precis denna beskrivning" [...] ²³ (ibid). Barolsky ger också en detaljerad beskrivning över Cortots användning av pedaler och hans distribution av den dynamiska skalan. Intressant ur musikerperspektiv är att Barolsky reflekterar över pedaltekniken. Pedalanvändningen och dynamiken är exempel på parametrar som pianisten kan tillägna mycket övningstid. Pedalerna och dynamiken är exempel på parametrar som i praktiken består av långt flera nivåer

²² Alfred Cortot explains that "the form is always determined by the emotion". Translating the emotional content into a means of performance, Cortot encourages pianists to play "[w]ithout pedal and almost without accent," "the murmur of quavers" taking "on its malign and terrifying aspect".

²³ His own performance of 1928 embodies this very description.

än som det framgår ur partituret.²⁴ De påverkar den klingande verkligheten och är följaktligen centrala egenskaper hos stycket.

Barolsky själv (2007) verkar betvivla på om hans tolkningar av inspelningarna rättvisa åt pianisternas tankar: "Mitt mål att tala för musikerna [...] är tydligen ouppnåeligt".²⁵ Författaren är således medveten över sin egen roll som en meta-analytiker, som en (från spelandet av det aktuella stycket) utomstående person. Överraskande nog närmar sig Barolsky en distinktion av musikerns och analytikerns roller, förvånansvärt nära det schmalfeldtska: "Jag närmar mig dessa inspelningar som en analytiker, inte som en musiker".²⁶

Den traditionella utgångspunkten "tolkning av ett partitur" är Barolskys riktlinje för analys: "I sina motsatta utföranden erbjuder Pogorelich och Cortot oss tolkningar av partituret, vilka både bekräftar och utmanar teoretikernas insikter".²⁷

Ordet tolkningar (eng. *readings*) i citatet ovan hänvisar sannolikt i första hand till pianisternas sätt att avläsa partituret. Om teoretikernas insikter både "bekräftas och utmanas", innebär det också en inbjudan till den icke-spelande analytikern att se partituret med andra ögon, när hon påverkas av ett framförande.

5 Flera aktörer: intervjuer och samarbetsprojekt

Janet Schmalfeldts självdialog med "två" aktörer (1985) har en tillämpad gren av efterföljare i en forskningsteknik, som kännetecknas av att både analysen och forskningsrapporten utförs av flera aktörer som representerar olika synvinklar. Den spelande musikern uttrycker sig i de här studierna både genom spel och tal. Vissa forskningsprojekt har genomförts som samarbeten och kännetecknas av metodologisk mångfald och mångfald i synvinklar. Eric Clarkes, Nicholas Cooks, Bryn Harrisons och Philip Thomas studie (Clarke & al. 2005) utgör ett exempel på en samarbetsstudie. Även vissa intervjustudier kan räknas in i den här kategorin. Taina Riikonens avhandling (2005) representerar en intervjustudie, där den intervjuade inte är ett forskningsobjekt, utan tillsammans med intervjuaren fungerar som en kunskapsproducent.

²⁴ Det beror naturligtvis på kompositör och det enskilda stycket på vilken detaljnivå dynamik och pedaler är angivna i partituret.

²⁵ My goal to speak for performers, [...] is clearly unachievable.

²⁶ I approach these recordings as an analyst, not a performer.

²⁷ Pogorelich and Cortot, in their contrasting renditions, offer us readings of the score that both affirm and challenge the insights made by theorists.

Taina Riikonen (ibid.) har granskat flöjtisters erfarenhet av att spela musik komponerad av Kaija Saariaho. Uttrycket "musik komponerad av Kaija Saariaho" är viktigt, eftersom Riikonen talar ogärna talar om det traditionsbelastade begreppet musikverk (ibid., 37; se även Goehr 1992). Flöjtisterfarenheten studeras genom intervjuer med ett antal konserterande flöjtister. Även Riikonen själv är förutom akademisk forskare också en flöjtist, som har spelat Saariahos musik. Hon reflekterar dock inte över sin egen spelerfarenhet i den här studien.

I Riikonens studie presenteras musikererfarenheten med hjälp av intervjuer, som har karaktären av en kollegial diskussion (jfr. Schmalfeldts 2005 "pianistic shoptalk"). Intervjuernas uttolkas med stöd av intervjuarens egen spelexpertis och inlevelse. Intervjuerna fungerar i praktiken så att musikerns verbala reflektioner, talet ensamt eller spel och tal som vävs samman (se även Korhonen-Björkman 2008). Olika typeras speltillfällen beaktas: inspelningar, konserter och spelfragment vid intervjuerna.

De väcker frågan om det har någon avgörande betydelse för studiens resultat att forskaren (författaren) beskriver just sin egna erfarenhet, eller om en intervjustudie kan presentera erfarenhetsbaserad kunskap.

Eftersom Riikonen så explicit tar avstånd från verkbegreppet, är hennes förhållande till begreppet musikanalys, som traditionellt vilar på just verkanalys, intressant att betrakta.

Jag är intresserad av hur musikerns upphovsmannaskap,²⁸ alltså den verksamhetsdimension som är knuten till spelandets praxis, kan utforskas med hjälp av musikanalytiska medel. Mitt mål är att bereda analysätt, i vilka musikerns kroppsliga funktionalitet ställs fram som analysernas utgångsläge och deras viktigaste verktyg. (Ibid.,71.)²⁹

En reflektion över citatet ovan väcker frågan om vad Riikonen menar att ska vara analysobjektet. Å ena sidan menar hon enligt citatets första mening att musikanalysen kan vara till hjälp att granska musikerns verksamhet (eller här: "upphovsmannaskap") – i så fall är musikerns verksamhet analysobjektet. Å andra sidan betyder citatets andra mening att musikerns verksamhet påverkar analysens grundvalar – i så fall är analysens grunder forskningsobjektet. Som jag förstår det består kärnan i Riikonens budskap av att det inte är meningsfullt att skilja åt analys och musikerns verksamhet.

²⁸ Riikonens text är extremt svår att översätta till svenska. Dels tillämpar hon språk som är starkt knutet till finskans karaktär som ett substantivrikt språk. Dels utnyttjar hon finskans nästan oändliga möjligheter till avledningar. "Tekijyy" antyder både till upphovsmannaskap (tekijä=upphovsman) och verksamhet (tekeminen, "görandet"). Engelskans authorship är kanske närmast finskans "te-kijyy".

²⁹ Olen kiinnostunut siitä, miten musiikon tekijyyttä eli soittamisen käytäntöihin liittyvää toimijuutta voidaan tutkia musiikkianalyttisin keinoin. Pyrkimyksenä on pohjustaa analyysitapoja, joissa musiikon ruumiillinen toiminnallisuus asetetaan analyysien lähtökohdaksi ja niiden keskeisimmäksi välineeksi.

Förutom avståndet till verkbegreppet ger Riikonens forskningsvokabulär i övrigt ett noggrant övervägt intryck. Förutom att de språkliga formuleringarna är noggrant övervägda, ger de också intrycket av att vara skapade för studiens ändamål. Exempelvis söker Riikonen analysätt (analyysitapoja, *ibid.*, 71) i stället för det traditionsbundna uttrycket *analysmetoder*. De här analysätten menar Riikonen att har sitt ursprung i spelandets fysiska dimension: hon vill inte skilja åt musikerns verbala reflektioner och spelarenheten (*ibid.*, 27), inte heller spelmotoriken och "själva musiken" (*ibid.*, 71). Ett centralt begrepp, formulerat för just den här studien, är *flöjtistidentitet*. Flöjtistidentiteten handlar om relationen mellan flöjtist och flöjt, inte om identitet i ordets vanliga betydelse (*ibid.*, 9).

Avståndstagandet till verkbegreppet är en lösning som ser ut att fungera: Riikonen undviker därmed musikanalysens grundläggande uppfattning om att analysen gäller just verk.³⁰ Lösningen är motiverad, eftersom det är svårt att förena musikvetenskapens "verk" med musikerns "verk". Inom traditionella musikforskningsdiscipliner står verket för ett oföränderligt, abstraherat objekt (t.ex. Goehr 1992), medan i musikerns vardag står inte verket för ett abstrakt begrepp utan för ett konkret arbetsmaterial.³¹ Samtidigt tar dock Riikonen – att inte tala om verk – också avstånd från musikerns artikulerade verklighet – att helt explicit tala om verk – inom övnings- och framförandetraditionen i västerländsk konstmusik.

Fyra olika perspektiv till ett verk

Det finns sannolikt inga forskningsprojekt i vilka forskarna erkänt sig ha tillämpat Janet Schmalfeldts (1985) principer som sådana. Tanken om olika roller och arbetssätt, med ett musikstycke i centrum, återfinns dock ofta. En dialogform och kommunikation mellan olika aktörer utmärker exempelvis den studie där två analytiker, Eric Clarke och Nicholas Cook, en kompositör, Bryn Harrison och en pianist, Philip Thomas (2005) följer upp Thomas övning av Harrisons komposition *être-temps*. För en så jämlik behandling som möjligt får varje aktör plats för eget inlägg, skrivet i jag-form. Grundtanken hos Clarke et al. är att flera aktörer påverkar musikstyckets gestaltning (Virtanen 2007; Riikonen & al. 2005) och att den kan parallellt tolkas på flera sätt.

Hos Clarke & al. är det slående att rolltänkandet är kvar i forskningsupplägg: analytikerna har sina roller, pianisten sin och kompositören sin. En följd av rollindelningen är ordet "kompletterande" (complementary) som beskriver funktionen av de olika synvinklarna i verkbeskrivningen. Även om pianisten är med som en samarbetspartner i analysen, får han i första hand uppgiften

³⁰ Riikonen har undvikit det problem som jag har konfronterat. Min erfarenhet från diskussioner vid forskningsseminarier är att jag behöver förklara varför och hur musikerns eller musicerandets perspektiv till analys av verk ger annorlunda kunskap. Att kalla musikerns kunskap "annorlunda" antyder att den så kallade traditionella strukturanalysen är den norm, mot vilken "det andra" ska mätas.

³¹ Philip Thomas (se Clarke & al. 2005) har uttryckt att notbilden inte representerar klang, utan är snarare en uppmaning att agera.

att antingen bekräfta eller förkasta analytikernas tankar. Analytikernas kommentarer får rent fysiskt det största utrymmet i analysrapporten. Utgångsläget för studien av det nykomponerade verket var att se stycket ur spelövningens perspektiv – även för analytikerna. En intervjuetnologisk aspekt karakteriserar även den här studien. Analytikerna inhämtar sin forskningsinformation genom att diskutera med pianisten och kompositören, spela in pianistens övning och analysera inspelningsdata. Clarke jämför kvantitativt data, enskilda musikaliska parametrar, som rytm, tempo och dynamik, med hjälp av grafer. I början av forskningsperioden hade Clarke antagit att pianistens spelprestation hade närmast sig det man ser i partituret. Det skedde dock inte i den utsträckning han väntat sig. En anledning till detta kan vara att Clarke stödde sig på inspelat material, som åskådliggjorde en mycket liten del av pianistens övning och den variation som olika övningspass kan uppvisa. En inspelning kan inte heller fånga upp variationer i sådana faktorer som bara pianisten kan uppleva, som den fysiska spelkänslan.

Analytikern Cook koncentrerar sig på att motivera sin tes om att musikens essens finns i framförandet och att partituret fungerar som ett manuskript (Cook 2003). Han pläderar dessutom för att partituret är en part i ett interaktivt förhållande med musikern (ibid., se även Cook 2005). I övningsprocessen av *étremeps* pekar han på motstridigheter mellan det man hör och det man kan se i partituret.

Att kalla partituret för musikerns "manuskript" i en musikvetenskaplig text är ett användbart sätt för att understryka vikten av musikerns arbetsresultat och därmed bidra till en mera nyanserat sätt att beskriva henne och hennes verksamhet inom disciplinen. Därför är det förvånande att Clarke & al. 2005 presenterar Clarkes grafer och Cooks konstruktion, en "formkarta", men inte ger ett enda utdrag ur partituret. Hur partituret egentligen ser ut är ju den bild musikern möter i sitt praktiska arbete – en inblick i det hade gett musikern synvinkel en större rättvisa.³² Pianisten Philip Thomas (Clarke & al. 2005, s. 41) bekräftar detta: han påpekar att det visuella intrycket av partituret har större betydelse i modern, nykomponerad musik än i bekant tonal musik, som kan övas in på gehör och där musikerns kan stödja sig på tolkningstraditionen (se även McNutt 2005). Thomas beskrivning av övningsprocessen tar fasta vid konkreta utförandeproblem och deras lösningar. Musikerns arbetssätt ger möjlighet att fästa uppmärksamhet vid andra detaljer än analytikerna. "Ett annat exempel är själva öppningsgesten, som är noterad så att den kommer efter en åttondelspaus. Återigen föreslås musikern ett annorlunda sätt att andas, ett sådant där den inledande attacken så att säga studsar ifrån en föreställd vägg snarare än landar traditionellt på ettan". (Ibid., 40.)³³

³² Nicholas Cooks (2005) artikel, som beskriver samma analysprojekt, ger däremot ett notexempel ur partituret.

³³ Another example is the very opening gesture, which is notated as occurring after a semiquaver rest. Again, it suggests to the performer a different way of breathing, if you like, with the initial attack bouncing off an imaginary wall rather than coming down on the traditional down-beat.

6 Spelandets fysiska dimension

I studierna som jag granskar i den här gruppen baserar sig forskningsresultaten på författarens personliga spelarefarenhet. Jag inleder med Matti Raekallios studie, där dimensionen spel som metod är kraftigt i förgrunden. Elisabeth Le Guins och Tuomas Malis texter är starkt kopplade till spelandets kroppslighet. Daphne Leong & David Korevaars studie (2005) utnyttjar både samarbetsaspekten (se kapitel 5), författarnas delvis olika perspektiv, inspelningar och författarnas egna spelarefarenhet. Risto-Matti Marins analyser över transkriptioners pianistiska egenskaper (2010) är texter skrivna i anslutning till en konstnärlig doktorsexamen. Även hos Marin är spelandets betydelse som en empirisk forskningsmetod en viktig faktor: han hade inte kunnat uppnå sina forskningsresultat utan sitt eget spel. Marin skriver sig in i en någorlunda etablerad kontext, nämligen analys av instrumentala kvaliteter.

Spel som metod

Matti Raekallios systematiskt uppbyggda studie (1996) om fingersättningsstrategier har en praktiskt-pedagogisk grundkaraktär. Principerna för fingersättningsstrategierna granskas både genom andras studier och en egen empirisk del, som gäller Beethovens sonater.

I Raekallios arbete uppmärksammas det konkreta, fysiska spelandet som kunskapsproducerande forskningsmetod. I den här artikelns kontext – verkanalys – bör man dock fråga sig *vad* spelandet hos Raekallio producerar kunskap om. Raekallios avsikt har inte varit att göra en analytisk studie över särskilda verk: fokus är snarare på pianistens tekniska verktygslåda. Utan att granska själva övningsprocessen producerar studien kunskap om spelandets utmaningar och problemlösningar i fingersättningar. Dimensionen musikverk är inte helt utesluten, eftersom det är uppfattningen musikverkets egenskaper som skapar ramarna för de problem som musikern. Fingersättningsvalen producerar särskild karaktär, klang och artikulation. De kan med andra ord berätta implicit om författarens personliga verkuppfattning.

Mångsidigt performance & analysis-perspektiv

Daphne Leong & David Korevaar (2005) utforskar den inledande kadensen i Ravels konsert för vänster hand. "Vänsterhänthet" (lefthandedness) identifieras som en av styckets mest centrala egenskaper. Leong & Korevaars studie utmärks av metodologisk mångsidighet. Författarna reflekterar över sin egen spelarefarenhet i relation till historiska inspelningar och till partiturets spelanvisningar. Olikheten i författarnas bakgrund betonas, för den professionella bakgrunden antas resultera i olika analytiska perspektiv (jfr. Clarke & al 2005). Korevaar är en konserterande pianist och pedagog, medan Leong identifierar sig som en musikteoretiker-pianist. Enligt författarna utgör just olikheten i perspektiven en fruktbar grund för fältet performance & analysis.

Leong & Korevaar önskar tillföra ett verksamhetsperspektiv i fältet performance & analysis med sin fallstudie. Ur den här artikelns perspektiv är att spelandets perspektiv synliggörs. Författarna utnyttjar sitt eget spel och explicit beskriver vad de tänkt i anslutning till spelet.

Leong & Korevaar önskar också att "det analytiska bordet" (se citatet nedan) ska berikas av framförandets perspektiv. "Analys" och "framförande" uppfattar de som olika typer av verksamheter som ska inspirera varann, inte konkurrera. "Vi tror att våra kombinerade perspektiv berikar en diskussion kring 'analys och framförande' genom att erbjuda 'rent framförandemässiga' fenomen en plats vid det analytiska bordet. Vi hoppas att de 'rent analytiska' frågorna vinner på spelbaserade insikter, på samma sätt som i det motsatta fallet".³⁴

Kroppsligheten i musikforskning³⁵

Både cellisten Elisabeth Le Guins (2006) och pianisten Tuomas Malis (2004) intresse är spelerfarenheten på en konkret, köttslig nivå. Le Guins rubrik är uttryckligen "carnal musicology", den köttsliga eller kroppsliga musikvetenskapen. Le Guins och Malis utgångslägen för att beakta kroppsligheten är dock olika. Le Guin skapar en kroppslig syn på en etablerad disciplin, medan Mali tar avstånd från musikvetenskapliga associationer.

Tuomas Mali (2004) anknuter sin personliga pianisterfarenhet och -identitet till George Crumbs musik. Malis positionsbestämning är intressant: han avskriver sig med tydliga ord från musikvetenskaplig forskning (ibid., 13), som han anser att inte stöder hans musikersynvinkel.³⁶ En eventuell följd av just denna positionsbestämning är att Mali har undvikit att behandla enstaka stycken. I stället fokuserar han på sin egen utvecklingsprocess som musiker: hur han upplever sig som musiker, vilka färdigheter han har och vilket som är hans förhållande till instrumentet (se även Riikonen 2005).

Mali tar avstånd ifrån att kommentera enstaka stycken, men inblicken i hans utvecklingsprocess ger trots allt en uppfattning om verkens karaktär. Två relationer framträder: musikerns relation till instrumentet och musikerns relation till partituret. Genom att spela Crumb måste Mali göra saker han inte gjort förut: han måste spela piano på ett sätt han inte har färdiga modeller till och uttolka partitur med främmande tecken och skrivsätt som han inte först har uppenbara tolkningsmönster till.

³⁴ We believe that our combined perspectives enrich an "analysis and performance" discussion by granting "'purely performance" issues a place at the analytic table. Our hope is that "purely analytical" questions might gain from performance insights, as well as the other way around.

³⁵ Se Riikonen 2008.

³⁶ Något överraskande åberopar han i stället filosofer, exempelvis Heidegger. Här går han eventuellt över än efter vatten – jag är inte helt övertygad om på vilket sätt han lyckas finna ett rättfärdigande för sin pianisterfarenhet med stöd från vetenskapsteoretiker och kunskapsfilosofer, även om det är intressant att se hur musiker kan bli inspirerade av intryck från olika håll.

Le Guins (2006) skrivarstil är intressant kontroversiell i ljuset av hennes musikvetenskapliga bakgrund. Ett musikhistoriskt intresse kombineras med ett intresse för spelandets kroppslighet. Att spela verken, menar Le Guin, är nyckeln till att nå kroppslig kontakt till Boccherini och hans samtid. Idén utmynnar en mystisk upplevelse om en kontakt med kompositören (ibid., 25). "Boccherinis verk är ett fönster till hans värld, och vad kroppsligheten beträffar fungerar det till och med som en lins".³⁷ (Ibid., 189.).

Två kapitel i Le Guins studie är särskilt intressanta ur den här artikelns perspektiv. I kapitel 1, "Cello- and bow-thinking" beskriver Le Guin utförligt hur spelandet känns, handens position och upplevelsen av kroppen. De här beskrivningarna anknyts till exakta ställen i ett särskilt stycke. I det här kapitlet tar Le Guin inte ställning till begreppet "analys". Trots det läser jag Le Guins beskrivning som ett sätt för musikern att verbalt artikulera ett styckets egenskaper utifrån spelerfarenheten. Som titeln säger: att tänka med hjälp av cellon och stråken.

För att följa melodilinjerna måste vänster hand flytta sig upp och ner längs instrumentets hals, en mycket vanligare cellistisk teknik. Hela passagen faller in i instrumentets mest tacksamma, 'sjungande' register. Dess sångbarhet understryks ytterligare av det faktum att utan tummen på strängarna är det mycket enklare att använda vibrato, att producera en varmare, "naturligare" ton. (Le Guin 2006, 22.)³⁸

Området analys presenterar Le Guin i kapitlet "It Is All Cloth of the Same Piece", där författaren lägger fram två analyser av ett specifikt avsnitt ur Boccherinis stråkkvartett i E-dur, op. 15 nr 3. Den första analysen är en traditionell beskrivning av styckets uppbyggnad, harmonik, samt rytm och melodi. Aspekter som berör spel är inte helt utelämnade ur denna traditionella analys eftersom Le Guin nämner musikernas reaktioner och diskussion (ibid., 229) och kommenterar noggrant artikulation (ibid., 230), en parameter som musiker fäster uppmärksamhet vid.

Le Guin påpekar att den här traditionellt upplagda typen av analys kan avläsas och förstås antingen enbart med hjälp av partiturläsning eller genom att lyssna på inspelningen. Även om lyssnarupplevelsen närmar sig det kroppsliga planet, räcker den enligt Le Guin inte till samma upplevelse som att betrakta de spelande musikernas verksamhet och diskussion.

Den andra analysen består av inspelade diskussioner mellan medlemmarna i en stråkkvartett, i vilken Le Guin spelar. Diskussionen kommenteras inte alls, och därför är det alltså inte själva diskussionen som analyseras. Le

³⁷ Boccherini's work is a window to his world, and in matters of body it is a veritable lens.

³⁸ Here the left hand must move up and down the neck of the instrument to follow the line of the melody, a much more commonplace cellistic technique. The whole passage falls within the most grateful, "singing" register of the instrument, and its vocality is further emphasized by the fact that, without the thumb on the strings, it is much easier to use vibrato, producing a warmer, more "natural" tone.

Guin vill med den här diskussionen i stället visa hur den dialog som musiker för vid en repetition tar upp verkbeskrivande aspekter. Den aspekt som framträder tydligast är hur den enstaka stämman känns att spela i förhållande till de andra stämmorna. En annan aspekt – som föga överraskande lockas fram i diskussionen av författarens själv – är att diskutera i vilken del av kroppen olika spelsätt känns.

Förstaviolinisten: Som jag sa tidigare, så njöt jag särskilt av takterna 15–17.

Cellisten/Författaren: Och tycker du att de lät särskilt bra?

Förstaviolinisten: Ärligt talat, inte särskilt. Glädjen var snarare knuten till kommunikationen än till klangen. Jag upplevde den via en känsla av att höra ihop med din stämma.

Cellisten/Författaren: Med vilken del av din kropp kände du det?

Förstaviolinisten: I mitt bröst, i mitt hjärta. I inbillade mig att det fick kontakt med ditt bröst också. Kände du det?

Cellisten/Författaren: Jag måste säga att jag inte var medveten om det. Intressant, hur som helst. Precis innan avsnittet du talade om, kände jag en lång dragning – takterna 5–12 – i vilka jag kände att jag var ganska urkopplad från alla er. (Le Guin 2006, 241.)³⁹

Även om man vid partiturläsning naturligtvis kan granska en stämma i ett partitur, är det också lätt att inse att förhållandet till den egna stämman bli annorlunda när man måste fysiskt producera den, och samtidigt lyssna på andras spel. Spelcentrerad analys av kammarmusikverk torde i hög grad vara intresserad av studera interaktion och reaktioner mellan musikerna (jfr. Virtanen 2007).

Spelerfarenhet som den enda möjliga kunskapskällan

Det första Le Guin-citatet (se ovan) beskriver instrumentala kvaliteter i ett verk, även om författaren inte använder sig av den termen. Risto-Matti Marins analys utforskar de instrumentala kvaliteterna eller instrumentidiomatiska egenskaperna (fi. *soittimellisuus*, "instrumentiskhet"; se Mäkelä 1987; Korhonen 2006) i pianotranskriptioner. Marin (2010, 21) påpekar förvisso sitt utgångsläges, det pianistiska intressets, olikhet från det teoretiska och strukturella intresset, men i motsats till Mali och Le Guin, har Marin inte gjort sitt metodologiska förfarande explicit i någon självreflektiv berättelse. Marin använder inte sin instuderingsprocess som en beskrivning av utveckling från okunskap till allt större insikt, utan går direkt till resultaten. Däremot framgår det att spelandet fungerar hos Marin som det enda sätt som kunnat ge honom

³⁹ First Violinist: As I said before, I very much enjoyed bars 15– 17./ Cellist/ Author: And did you think they sounded especially good?/ First Violinist: Well, to be honest, not especially so. The pleasure there was more interactional than sonic. It came through my sense of connection to your part./ Cellist/Author: With what part of your body did you feel it?/ First Violinist: Oh, in my chest, in my heart. I imagined it connecting with your chest too. Didn't you feel that at all?/ Cellist/Author: I have to say I wasn't aware of it. It's interesting, though. Just before the passage you've pointed out, I experienced a long stretch – bars 5–12 – in which I was feeling quite disconnected from all of you, frankly.

just den kunskap om verken som han får fram. Att Marins resultat ändå kan spåras att vara konstruerade på basen av hans personliga spelkunskap, kan utläsas av flera omständigheter: hans val av de verk som granskas, begreppsapparatur och valet analytiska parametrar.

Med instrumentala kvaliteter menas i allmänhet verkens "spelbarhet".⁴⁰ Transkriptioner lämpar sig särskilt väl för denna typ av analys, eftersom existerande musik ska formas om för ett särskilt instruments och särskilda spelteknikers egenskaper. Transkriptionernas ibland akrobatiskt virtuosa och fysiska karaktär samt deras utmaningar att kombinera ursprungsstyckets och pianots klangliga egenskaper har inspirerat Marin att indela de instrumentala kvaliteterna i två aspekter: den "ergonomiska" och "den klangliga". Med de "ergonomiska" kvaliteterna menar Marin de fysiska spelrörelsernas behändighet och meningsfullhet. De "klangliga" kvaliteterna handlar om hur väl det aktuella musikinstrumentets klangliga egenskaper beaktas i de kompositionstekniska lösningarna (se även Korhonen 2006).

En betraktelse av instrumentala kvaliteter är alltid i någon mån utvärderande. Utvärderingen kommer dock från ett annat håll än i de grenar av performance studies, som betraktar musikerns prestation: instrumentala kvaliteter utvärderas av musikern. Musikern granskar kompositionen med sin egen expertis som rättesnöre. Exempelvis Risto-Matti Marin (ibid., 21) har på goda grunder påmint om att de tekniska möjligheterna att spela och instrumentens egenskaper påverkar kompositörernas strukturella, rytmiska och harmoniska val. Vid en betraktelse av inlärningsprocesser är ju upplägget vanligen det att utvärderingen gäller musikerns prestation med partituret som rättesnöre.

7 Reflektion och slutledningar

Konsekvenserna av att utgå från verkanalys

Forskningsfrågan "Har spelandet beaktats som kunskapsproducerande resurs i musikanalys?" visade sig vara utmanande, särskilt i samband med förtydligandet om att analysen gäller musikverk. I kapitel 2 motiverade jag att begreppet "musikverk" ingick i mitt granskningstema genom att anknyta ordet till musikerns arbetspraxis. Granskningstemat, det fysiska spelandet som kunskapskälla i analys av musikverk, innehåller en mängd underförstådda premisser. De är svåra att identifiera och betrakta jämlikt i det här urvalet studier, för de har tillkommit från olika utgångspunkter. Förutsättningarna är att förutom att det finns ett

⁴⁰ Avsaknaden av eget ord för musikinstrument (jfr. finskans behändiga *soitin*) är en utmaning i en svensk formulering. Ordet "instrumentalitet" har enligt min personliga erfarenhet väckt frågor och förvirring. På engelska har jag träffat på *instrumental quality* och *instrumental idiomacy*, i tyska sammanhang på ordet *Instrumentalität* (se Besseler 1956).

”musikverk” som betraktas och att (det fysiska) spelandet har en relation till (det verbala) kunskapsuttrycket.⁴¹

Valet att fokusera på analys av verk påverkade valet av forskningsmaterial. Å ena sidan valde jag bort studier i vilka instuderingsprocessen står i fokus (exempelvis Chaffin & al. 2002, se kapitel 2). Å andra sidan så har Tuomas Malis (2004) studie inkluderats i forskningsmaterialet, vilket kan verka inkonsekvent i och med att Malis utgångspunkt är instudering och musikeridentitet, inte enskilda verk. Som jag ser det, ger Mali en bild av karaktistiken i Crumbs musik: pianistens fysiska ansträngning och äventyr i nya spelsätt presenteras som integrerade delar av verken. På det hela taget är gränsdragningen mellan studier i analytiska observationer i ett verk och instuderingsprocesser eller identifikationsprocesser i musicerandet ett stort och invecklat område, som skulle kräva en ny och en mera omfattande studie.

Innan jag går vidare till att diskutera frågorna om den spelande musikerns position i analysen och hur spelandet påverkar analysens resultat, sammanfattar jag centrala tankar om ett ämne som återkom i mitt material till den grad, att det bör anses som ett viktigt tema: författarnas förhållande till begreppet analys.

Förhållandet till begreppet analys

Ett av performance & analysis-forskningens utgångslägen är att spel och analys är olika verksamheter, som inspirerar varann (Schmalfeldt 1985; McNutt 2005; Leong & Korevaar 2005). Daniel Barolsky (2007) å andra sidan representerar motsatsen, då han menar att spel i sig bör uppfattas som musikerns egna karaktistiska sätt att analysera.

En försiktig slutsats på basen av granskning av det här materialet är att spel- och instuderingsprocesser har fortfarande svårt att legitimeras sig på det analytiska fältet utan en uppgörelse med den ”traditionella” strukturanalysen. Det syns bland annat i att ju mer utpräglat man talar ur musikerperspektiv, desto försiktigare ser det ut att ordet ”analys”, särskilt ”verkanalys” tillämpas. För många musiker är det praktiskt och tryggt att forma om begreppet med lämpliga tilläggstermer eller att använda helt andra ord. Margit Rahkonen (1994) talar om ”pianistisk analys”, och Maria Lettberg (2008) om ”pianistisk interpretationsanalys”. Taina Riikonen (2005) betraktar spelerfarenheten i anslutning till den musik som spelas. Riikonens strategi är för övrigt intressant, för hon talar om musikanalys, trots att hon betonar identitetsaspekten och avstår från verkbegreppet.

Även om ordet ”analys” ser ut att tillämpas med försiktighet och reservation, är det intressant att i flera av de betraktade studierna finna så explicit uttryckta ställningstaganden till vad analys ur spelandets perspektiv är. Exempelvis enligt Daniel Barolsky (2007) återspeglar ett framförande musikerns egen analys. Maria Lettberg (2008, 4, 140) igen har uttryckt att i musik som Skrijabins är de

⁴¹ Även användningen av begreppet ”kunskap” kan skapa förväntningar och följdfrågor, exempelvis om kunskapsfilosofiska och -teoretiska ståndpunkter. Hanteringen av sådana frågor måste jag överlämna till en framtida undersökning.

spelbaserade insikterna ytterst viktiga för att kunna uttrycka sig om musikens karakteristiska dimensioner. Elisabeth Le Guin (2006) igen poängterar att den kroppsliga faktorn blir aktuell i analys ur musikerns perspektiv.

Förutom den försiktiga attityden, identifierar jag också en motsatt tendens, att vilja identifiera sig i området musikanalys: betraktelse av instrumentala kvaliteter (Marin 2010; Korhonen 2006; Mäkelä 1987) har tillämpats uttryckligen i ett verkanalytiskt sammanhang.⁴² Daphne Leong och David Korevaar (2005) poängterar att de talar om analys ur verkets perspektiv och kombinerar insikter ur sin spelerfarenhet med mera traditionella framförandeanalytiska metoder, i deras fall granskning av historiska inspelningar.

Om grupperingens ändamålsenlighet

Jag grupperade exempelstudierna enligt den spelande musikerns olika positioner i studiernas upplägg och framställningssätt. I studierna i kapitel 3 betraktades spelandet som ett underförstått arbetssätt som erbjuder särskilda analytiska observationer och intresseområden. I kapitel 4 presenterades hur inspelningar kan användas för att öppna analytiska perspektiv. Musikerna på inspelningarna var dock inte de som analyserade. I kapitel 5 var det praktiska upplägget byggt så att den spelande musikern fungerar som en part i en diskussion och citeras i själva forskningsrapporten. För studierna i kapitel 6 var det gemensamt att spelandets fysiska utmaningar får särskilt stor uppmärksamhet.

En närmare betraktelse visar att musikerns olika positioner i verkligheten var ingen entydig grupperingsgrund, utan att det förekommer en hel del överlappning på grund av tolknings- och betoningmöjligheter. Exempelvis hade Leong & Korevaars (2005) artikel på basen av samarbetsaspeketen kunnat tillhöra samma grupp som Riikonens (2005) och Clarkes & al. (2005). Också Risto-Matti Marins (2010) och Margit Rahkonens (1994) studier visar liknande karaktärer, för hos dem beskrivs inte övningen explicit. Gemensamma drag, som utmärker olika grupper är i och för sig ingen negativ företeelse, utan visar att fältet där spel och analys möts är komplext.

Att betrakta spelandets position i analysen och huruvida den aktivt spelande musikern är delaktig i texternas utformning gjorde det möjligt att placera texter som uppkommit ur olika utgångslägen i samma grupp, vilket var mitt syfte redan från början. Tillvägagångssättet visade sig vara dels ändamålsenligt, dels utmanande. Utmaningen bestod bland annat av hur det är möjligt att jämföra texter, vilkas utgångspunkter är så olika. Utgångspunkten påverkas av författarens placering i ett forskningsfält. Exempelvis John Rink (2002) med sin musikvetarbakgrund forskar inom en tradition där det inte hör till kutymen att reflektera över den personliga erfarenheten, åtminstone inte i första person. En

⁴² Tomi Mäkeläs studie (1987), vilken inte ingick i mitt material, bör nämnas i anslutning i reflektion över instrumentala kvaliteter. uppfattar de instrumentala kvaliteterna som en "stilanalytisk parameter". Man bör dock komma ihåg att Mäkeläs forskningsmetodologi inte är praktisk. Han definierar instrumentala kvaliteter i relation till tidstypiska spelsätt och spelfigurer.

annan uttrycksstrategi representeras av Elisabeth Le Guin (2006) och Tuomas Mali (2004), som har trots sina olikartade utgångspunkter i övrigt skapat texter som medvetet avviker från den icke-personliga skrivartaditionen. Le Guin och Mali visar nya tankebanor både med uppfattningen om forskningsobjektet – musiker kroppens funktion betraktas som en integrerad del av verken – och uttryckets form, som är en autorefektiv berättelse.⁴³

Att grupperingen fungerade bra när det gällde att placera texter med olika bakgrund i samma grupp, pekar på att den disciplinära positionen hos texternas författare inte har någon avgörande betydelse för textens utformning och forskningsresultat. Ett intressant, men inte oväntat, resultat av granskningen är att texter skrivna ur en definierad position som konstnär – i den här artikeln betraktar jag de konstnärliga doktorandernas skriftliga arbeten (Rahkonen, Marin, Raekallio, Lettberg och Mali) som sådana – inte automatiskt bestämmer positionen hos den spelande musikern i studien. En ”konstnärlig” position hos författaren betyder inte heller att textens argumentationen bygger på självreflektion. Det är endast Mali som skrivit tydligt självreflektivt, de andra har endast nämnt det praktiska musicerandets perspektiv som sitt eget och hänvisat till den kunskap, som spelexpertisen kan hjälpa att få fram.

Om relationen till närliggande forskningsområden

Jag formulerade i inledningen en avsiktsförklaring för den här studien: att uppmärksamma de kunskapsresurser, vilka musikerns spelbaserade expertis kan erbjuda musikforskningen. Kan man alltså med hjälp av det här forskningsmaterialet dra några allmänna slutsatser om de nya perspektiven i musikanalys?

När kriteriet är en positionsbestämning gentemot närliggande forskningsområden, kan det här urvalet studier inte ge möjligheter att formulera några särskilda, generaliserbara riktlinjer för den spelande musikerns perspektiv i analys. Som jag konstaterade ovan, är gränsdragningen mellan studier om instuderingsprocesser och analytiska studier som utgår ur spel är en mångtydig fråga.

Mångtydighet gäller också gränsdragningen mellan ”traditionella” performance & analysis-upplägg och studier, där musikerns verksamhet beaktas för att uppnå särskilda analysresultat. I flera av de betraktade studierna kan det identifieras drag som faller väl samman med performance & analysis-forskningens traditionella kategorier, 1) analys som ska vara vägledande för musikern och 2) analys av framförandet självt (Rink 2002, 37). Margit Rahkonens (1994) och Matti Raekallios (1996) texter har vägledande karaktär och hör i den meningen till den första gruppen. Maria Lettberg (2008) granskar interpretationer i form av färdiga framföranden. Eftersom hon lägger vikt vid att finna drag i en interpretation som tar fram musikens kvaliteter på ”rätt” sätt, är det möjligt att se släktskap mellan hennes synvinkel och den senare av de två ”traditionella” performance & analysis-riktningarna. Också Lettberg betraktar interpretationen

⁴³ Frihet från disciplinen musikanalys präglar även Charles Rosens skrivande, även om hans populärvetenskapliga jargong ansluter sig generellt till humaniora.

som en prestation, även om prestationens referensram är en annan än i interpretationsanalyser i en mer traditionell tappning.

Spelcentrerade analytiska parametrar

Även om det inte är möjligt för mig på basen av det här urvalet studier skapa allmänna riktlinjer för spelbaserad analys i relation till närliggande forskningsperspektiv, har jag i forskningsmaterialet kunnat upptäcka allmänna intresseområden för den spelbaserade analysens mål och resultat. De här målen och resultaten är som helhet betraktat beroende av den spelande musikerns särskilda position i studien. Jag kallar dem spelcentrerade analytiska parametrar. En grupp av dessa är instrumentala kvaliteter, vilka kan betraktas som ett paraplybegrepp för analytiska parametrar som musikern har inblick i. Sådana parametrar är klangens och den fysiska ergonomins relation till varandra, fingersättningsproblematik, den specifika musikerindividens relation till den musik som spelas, musikerns sätt att avläsa nottexten och de individuella fysiska förutsättningarna att förverkliga nottextens utmaningar. En annan grupp av parametrar kunde kallas *relationer*: musikerns synvinkel i analys kan spåras ur ett nätverk av relationer mellan exempelvis musiker och musikinstrument, musiker och partitur, till och med musiker och kompositör (t.ex. Riikonen 2005; Mali 2004). Olika faser i övningsprocessen kan belysa olika aspekter i ett stycke. De fysiska spelrörelserna och till dem relaterade beskrivande termerna (som *left-handedness* hos Leong & Korevaar 2005). Verksamhetsdimensionen, hur man konkret förverkligar exempelvis klang, hur musikern genom sin verksamhet kan identifiera kompositörens sätt att beakta musikinstrumentets egenskaper och vad partiturets föredragstecken anger ger också intressant spelbaserad analytisk information (Rahkonen 1994, Marin 2010). Identifikationen av "nya" parametrar i musiken betyder inte att den spelbaserade kunskapen ska betraktas som motsatt till eller motstridig med den kunskap som uppstått genom andra arbets-sätt: det kan röra sig om skillnader i vilka drag i ett stycke som uppfattas som mest centrala.

Framtidsutsikter: "ny" musikanalys?

För den som strävar efter att presentera musikerns analytiska perspektiv kan en viss belastning utgöras av att man förväntas en positionering i relation till "traditionell" analys. Det kan föreligga en förväntan om att musikerns perspektiv borde resultera i alldeles nya och omvälvande dimensioner i musikanalys: ett paradigmskifte och en kraftig modifiering av förståelsen av analysbegreppet. En sådan här uppgift hade naturligtvis varit för ambitiös för att jag med hjälp av den här studien skulle kunna identifiera något generellt spelbaserat analysparadigm.

Musikerns perspektiv i analys kanske inte medför en revolutionerande paradigmförändring, men dock identifikation av nya parametrar och en nyanserad syn av de gamla. En parallell betraktelse av texter skrivna av musiker med texter skrivna av akademiska forskare kan ge inblick i musikerns möjligheter att fung-

era i forskarrollen (jfr. Jullander 2007). En disciplinöverskridande betraktelse kan i en vidare förståelse bredda diskussionsfältet mellan musikern och musikvetaren.

Referenser

- Barolsky, Daniel G 2007. The Performer as Analyst. *Music Theory Online* 13(1), <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.barolsky.html>. Hämtad 13.10. 2007.
- Chaffin, Roger, Imreh, Gabriela och Crawford, Mary 2002. *Practicing Perfection. Memory and Piano Performance*. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Chantler, Abigail 2006. *E.T.A. Hoffman's Musical Aesthetics*. Aldershot: Ashgate.
- Clarke, Eric, Cook, Nicholas; Harrison, Bryn; Thomas, Philip 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae*, XIX (1), 31–74.
- Cook, Nicholas 2003. Music as Performance. *The Cultural Study of Music: a critical introduction*: Ed. Martin Clayton; Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge.
- Cook, Nicholas 2005. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*. *Music Theory Online*, 11(1). <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.cook.html>. Hämtad 15.10. 2010.
- Cone, Edward T 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Co.
- Dahlhaus, Carl 1989. *The Idea of Absolute Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Gabrielsson, Alf 2003. Music Performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31(3), 221–272.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Jullander, Sverker 2007. Musikalisk gestaltning som forskningsämne. Ett försök till positionsbestämning. *Svensk tidskrift för musikforskning* 2007, 70–90.
- Korhonen, Heidi 2006. *Betsy Jolas ja piano. Kolme soittimellisuusanalyttistä aspektia teokseen Signets. Hommage à Ravel*. Avhandling pro gradu. Helsingfors Universitet, Institutionen för konstforskning, musikvetenskap.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2010. Konstuniversitetens egna paradigmer? Konstnärlig forskning och institutionstillhörighet. *Musiikki* 1/2010, 3–36.
- Kurkela, Kari & Siivouja-Gunaratnam, Anne 2008. Muusikkoustudkimusnumeron saatteeksi. *Musiikki* 3–4/2008, 3–4.
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Los Angeles: University of California Press.
- Leong, Daphne & Korevaar, David 2005. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*. *Music Theory Online* 11(3). http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.html. Hämtad 5/5 2007.
- Lester, Joel 1995. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 197–216.
- Lettberg, Maria 2008. *Tendenser inom interpretationer av Alexander Skrjabin's pianosonat nr. 10. En jämförande pianistisk analys*. Skriftligt avhandlingsarbete för konstnärlig doktorsexamen i musik. Helsingfors: Sibelius-Akademiens bibliotek, E-Thesis.

- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä: kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Marin, Risto-Matti 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa: pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin bibliotek.
- McNutt, Elizabeth 2005. A Postscript on Process, i *Music Theory Online* 11 (1). <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.mcnutt.html>. Hämtad 15/11 2010.
- Mäkelä, Tomi 1987. *Soittimellisuus tylianalyttisena parametrina*. Licentiatavhandling. Helsingfors universitet, Musikvetenskap. Förvaringsplats: Humanistiska fakultetens bibliotek, Estnäsgratan 1.
- Raekallio, Matti 1996. *Sormituksen strategiat. Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista*. Publikationsserien EST, nr 6. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Rahkonen, Margit 1994. *Henki, sointi ja tekniikka: Claude Debussyn 12 etydiä pianolle. Pianistisen sisällön analyysi*. Publikationsserien EST, nr 3. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Åbo: Åbo universitet.
- Riikonen, Taina 2008. Soittamisen kokemukset ja musikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa. *Musiikki* 3–4/2008, 64–83.
- Rink, John 2002. Analysis and (or?) performance. *Musical performance. A Guide to Understanding*. ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 35–58.
- Rink, John 2003. In respect of performance. The view from musicology. *Psychology of Music*, 31(3), 303–323.
- Rosen, Charles 1997 [1972]. *The Classical Style*. New York: W.W. Norton & Company.
- Rosen, Charles 1980. *Sonata Forms*. New York: Norton Company.
- Rosen, Charles 2002. *Beethoven's Piano Sonatas*. New Haven and London: Yale University Press.
- Rothstein, William 1995. Analysis and the act of performance. *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 217–240.
- Schmalfeldt, Janet 1985. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1), 1–31.
- Schmalfeldt, Janet 2005. Response to the 2004 SMT special session Performance and Analysis: Views from Theory, Musicology, and Performance. *Music Theory Online*, 11(1) <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.schmalfeldt.html>. Hämtad 15.4. 2010.
- Silverman, Marissa 2008. A performer's creative processes: implications for teaching and learning musical interpretation. *Music Education Research*, 10(2), 249–269.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2004. Paikkaa etsimässä – länsimaisen taidemusiikin kordinaatteja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. *Musiikki* 2/2004, 61–79.
- Williamson, Aaron 2004 (ed.). *Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Åbo: Åbo universitet.

Through examples from existing research literature, the present study examines the musical performance as a resource of analytical knowledge. In this article I investigate, independent from disciplinary borders, different ways of presenting the musician's perspective in music analysis. The musician's playing-based knowledge can exist implicitly in the background of the analytical observations, performances on recordings may be interpreted as mirroring the musician's analysis, the musician's perspective can be presented as interview studies, or the physical dimension of playing can be understood as an analytical method.

Heidi Korhonen-Björkman (heidi.r.m.korhonen@gmail.com) har studerat till pianopedagog och pianist vid Helsingfors Konservatorium samt tagit filosofie magisterexamen vid Helsingfors universitet med musikvetenskap som huvudämne. För närvarande arbetar hon med sin doktorsavhandling Musikerns röster. Fyra pianoverk av Betsy Jolas ur spelandets synvinkel vid Sibelius-Akademiens forskarutbildning. Hennes forskning har finansierats av den nationella forskarskolan för musik och scenkonst och Suomen Kulttuurirahasto (2007–2008). Sedan 2010 arbetar Korhonen-Björkman på sin avhandling som medlem i projektet Tactile Resources of the Style, the Musical Instrument and the Musician, som får sin finansiering från Emil Aaltosen Säätiö.

Naisaiheisten kuplettien huumori ja sukupuoliroolit J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämällä levytyksillä

Laura Henriksson

Tämän aineistolähtöisen artikkelin aiheena ovat J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion levytyksillä esiintyvät naiskuvaukset. Artikkelissa selvitän, miten naissukupuolta ilmennetään kuplettien sanoituksissa ja kappaleiden laulutavoilla. Lähden oletuksesta, että kappaleiden sanoituksista ja lauletuista tulkinnoista voi lukea selkeitä ja tunnistettavia kulttuurisia merkityksiä, jotka ovat kuulijoille tuttuja niiden toistuvuuden, vakiintuneen aseman ja yleisyyden takia. Kuplettien sanoitukset sisältävät monia kiinnostavia tutkimusaiheiksi sopivia teemoja, mutta käsittelen tässä artikkelissa ainoastaan sanoituksissa esiintyviä naisrooleja. Kupleteissa toistuvista näkökulmista saa muodostettua laajemman kokonaiskäsitteksen tarkastelemalla myös muita kupleteissa yleisesti esiintyviä aihepiirejä, kuten esimerkiksi kupletin miesrooleja, joita olen tutkinut tarkemmin *Musiikissa 2/2011* julkaistussa artikkelissa (ks. Henriksson 2011).

Olen jakanut naisaiheiset kupletit teemoittain groteskeihin, neutraaleihin ja ihannoiviin naiskuvauksiin. Kategoriat olen muodostanut kuunneltuani sadankuudenkymmenen kappaleen tutkimusmateriaalin, joka sisältää J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämiä lauluja. Luokittelun tehtyäni vertaan omia löydöksiäni Michèle Barrettin (1985, 92–96) esittelemiini kategorioihin, joiden avulla hän kuvaa naisen alistamista ylläpitäviä käytäntöjä. Vertaan lisäksi omia analyyseni Aili Nenolan (1986, 99–114) tekemiin Barrettin kategorioihin perustuviin tulkintoihin, joissa Nenola kuvaa naisten ja miesten vakiintuneiden sukupuoliroolien näkymistä elämän eri alueilla. Pohdin lisäksi, miten Jorma Hännisen (1996, 93–108) kansanomaisen pukeutumisen yhteydessä käyttämä vastatyölin käsite soveltuu kupletin analysoimiseen ja miten hänen ajatuksensa työväenluokkaisen naisen tehtävistä kodin alueella selittää kupletissa esiintyviä stereotyyppisiä roolimalleja. Suhteutan kupletissa esiintyvät groteskit naiskuvaukset myös Sinikka Vakimon (2003) tekemiin analyysihin televisiomainosten ja sanomalehtiartikkelien naiskuvista. Kupletissa esiintyviä ihannoivia naiskuvauksia vertaan puolestaan Kati Toivaisen (2003) tekemiin tulkintoihin suomalaisen tangon naisrooleista. Artikkelin lopussa sovellan huumorintutkimuksessa käytettyä inkongruenssin käsitettä naisaiheisten kuplettien teemojen tarkasteluun ja tutkin, miten keskenään erilaisia

elementtejä yhdistellään naisaiheisissa kupleteissa ja miten inkongruenssia käytetään lauluissa humoristisen näkökulman aikaansaamiseen.

Kuplettien groteskit, neutraalit ja ihanteelliset naiskuvaukset

Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millaisia naiskuvauksia tutkimusmateriaalin kuplettien sanoituksista löytyi. Tutkimus perustui auditiiviseen analyysiin, jonka aikana kirjasin ylös, millaisissa rooleissa lauluissa kuvatut naishenkilöt esiintyivät ja millä tavoin heistä puhuttiin kupleteissa. Määrittelin laulun kupletiksi, jossa esiintyi naisteema, mikäli tutkimusmateriaalin kappaleiden sanoituksessa mainittiin naispuoleinen henkilö siten, että nainen oli selkeästi määriteltävissä ja laulun sisällön kannalta olennaisessa roolissa. Luokittelin kappaleen rajatapaukseksi, jos kappaleessa oli yksittäinen maininta naispuoleisesta henkilöstä, mutta aihe ei millään tavalla kehittynyt eikä naisella ollut tarinan juonen tai sisällön kannalta merkityksellistä asemaa. Lopullisesta tutkimusaineistosta jätin kuitenkin rajatapaukset pois ja keskityin ainoastaan levytyksiin, jossa naisteema esiintyi selkeässä muodossa.

Kuuntelin analytyttisesti, olivatko naisia koskevat luonnehdinnat ihailevia ja arvostavia, puhetavaltaan neutraaleja vai pilkkaavia ja liioiteltuja. Sain näin jaoteltua kappaleet sanoituksen sisällön ja sävyn mukaan kolmeen kategoriaan eli groteskeihin, ihaileviin ja neutraaleihin naiskuvauksiin. Ihailevissa naiskuvauksissa kehuittiin naisen ominaisuuksia kuten luonnetta tai ulkonäköä. Jos levytyksissä laulettiin naisista, mutta heitä ei kuvattu negatiivisia tai positiivisia määreitä käyttäen, luokittelin esitykset naisteeman osalta neutraaleiksi kappaleiksi. Naista saatettiin esimerkiksi kutsua vain "naiseksi" tai "rouvaksi". Kuplettien sanoituksissa mainittiin myös naisten nimiä. Neutraaleissa kuvauksissa kappaleessa ei ilmaistu voimakasta asennetta naispuoleisia henkilöitä kohtaan vaan ainoastaan todettiin, että jokin nainen on kupletin kertomuksessa mukana. Luokittelin naiskuvaukset groteskeiksi, jos ne sisälsivät yhdenkin naista negatiivisesti kuvaavan adjektiivin tai määreen. Esimerkiksi se, että naista nimitettiin "muijaksi" riitti siihen, että tulkitsin laulun naisteeman osalta groteskiksi. Käytännössä kappaleiden ryhmittely oli varsin helppoa, sillä monet esitykset olivat puhetaivoiltaan samantyyllisiä, jos kappaleet yleensäkin sisälsivät groteskin naiseuteen liittyvän näkökulman. Artikkelissa keskityin tutkimaan tarkemmin groteskeja ja ihailevia naiskuvauksia.

Tutkimusaineisto

Tutkimusmateriaali koostuu kahdestäkymmenestä Tannerin, Jurva ja Helismaan laulusta ja viidestäkymmenestä Lavin ja Vainion kappaleesta, yhteensä siis sadastakuudestakymmenestä laulusta. Aineisto painottuu 1900-luvun jälkipuoliskolle,

erityisesti 1960–1980-luvuille. Lavin ja Vainion aineistojen muita materiaaleja suuremmat koot johtuvat pääosin heidän kappaleittensa paremmasta saatavuudesta. Suomalaisen musiikin tietokannassa on noin 70 Tannerin levyttämää laulua, mutta hänen esittämiensä kappaleiden määrän on todellisuudessa jonkin verran suurempi, sillä hänen nimissään julkaistussa laulukirjassa on 103 laulun tekstiä. Tietokannassa on yli 440 Jurvan esitystä, 132 Helismaan levytystä, 245 Lavin levytystä ja 226 Vainion esittämää laulua. Vainion levytetyn tuotannon käsittävässä cd-levykokoelmassa ”Juha Vainio – Legendan laulut” on 245 kappaletta. Kokoelmassa on mukana myös jonkin verran demoversioita ja onnittelulauluja. Tannerin ja Helismaan tuotannoista valitsin kahdenkymmenen kappaleen otokset, jotka ovat heidän kaikkiin levytyksiinsä nähden suhteutettuna samaa kokoluokkaa kuin Vainion ja Lavin viidenkymmenen kappaleen aineistot. Kokonaislevytysmäärään suhteutettuna Jurvan kahdenkymmenen kappaleen aineisto on muihin verrattuna niukka. Jurva on kuitenkin kuplettimateriaalin artisteista eniten iskelmään suuntautunut artisti. Kun hän 1920-luvun lopulta alkaen levytti viihdemusiikkia, suomalainen kevyt musiikki haki muotoaan ja kotimainen iskelmä oli juuri syntymässä. Lisäksi 1930-luvun kupletit olivat tyyliltään tanssikupletteja, joten kupletin tyylipiirteet kuten laulutavan ominaisuudet eivät korostu hänen tuotannossaan aivan yhtä paljon kuin muilla tutkimusmateriaalin laulajilla.

Analysoin audiitiivista materiaalia, joten kiinnitin huomiota sellaisiin kuplettien laulutavassa esiintyviin laulun tyylikeinoihin, joiden kautta kappaleissa ilmenettiin sukupuolia ja niiden stereotyyppisiä ilmenemismuotoja. Kiinnitin huomiota esimerkiksi äänen korkeuteen ja äänenväriin, nasaalisuuteen sekä puheen nopeuteen ja laulajan intonaatioon. Selkeästi maskuliiniseksi laulutavan piirteiksi tulkitsin liioitellun matalan tai käheän äänen, sanojen painokkaan lausumisen ja rintaäänien korostetun käytön. Feminiineiksi laulutyylin piirteiksi tulkitsin puolestaan äänen liioitellun korkeuden ja kimeyden sekä puheen korostetun nopeuden.

Sanoituksen sisältö vaikuttaa laulutyylin ominaisuuksien tulkintaan. Esimerkiksi nasaalilla on kupleteissa usein parodinen merkitys, mutta parodian kohde täytyy päätellä kappaleen asiayhteydestä (ks. Henriksson 2010, 94–95). Artistin laulutavan yleisenä ominaisuutena ilmeneviä piirteitä – kuten Helismaan lauluäänessä tyypillisesti ilmenevää nasaalisuutta – en tässä artikkelissa tarkastele, vaan käsittelen ainoastaan sellaisia laulutyylin ominaisuuksia, joilla väritetään kuplettilaulun asiasisältöä. Kuplettiesityksiä analysoidessani kiinnitin huomiota niihin seikkoihin, jotka esiintyivät kappaleen tekstissä tarinan kannalta merkityksellisessä kohdassa.

Sukupuolien epätasa-arvoa ylläpitävät käytännöt ja niiden ilmeneminen kuplettimateriaalissa

Michèle Barrett on määritellyt prosesseja, joiden avulla epätasa-arvoisia sukupuolisia käytäntöjä pyritään ylläpitämään (Barrett 1985, 92–96; ks. myös Neno-

la 1986, 99–114). Barrettin mukaan stereotypiat toistuvat kaavoittuneena joukkotiedotusvälineissä. (Barrett 1985, 93). Stereotyyppioita hyödyntämällä voidaan vahvistaa vallitsevia käytäntöjä. Stereotypiat kontrolloivat käytöstä ja sitovat yksilöiden tekemiä valintoja. Niiden avulla henkilö voidaan sosiaalistaa hyväksymään yhteisön ylläpitämiä arvoja. Stereotyyppioita voidaan perustella menneillä käytännöillä ja niistä poikkeavia henkilöitä voidaan rankaista. (Nenola 1986, 99–102.) Aili Nenola on myös kuvannut, kuinka miehet voivat vahvistaa keskinäistä solidaarisuuttaan tai osoittaa halveksuntaa naista kohtaan kertomalla vitsejä nalkuttavasta akasta (emt., 101).

Nenolan (1986, 10) mukaan nainen ja mies on määritelty biologisten eronsa lisäksi myös psykologisesti ja sosiaalisesti erilaisiksi: naista on luonnehdittu passiiviseksi ja alistuvaksi ja miestä on puolestaan pidetty hallitsevana ja aktiivisena. Hän esittää, että koska länsimainen kulttuuri on vanhastaan ollut miesten hegemoninen toimintakenttä, myös kulttuurissa esiintyvät arvot vastaavat miesten kannattamia näkökulmia (emt., 42). Nenola kritisoi tiukasti naisiin ja miehiin liitettyjen arvojen stereotyyppistä luonnetta: hänen mukaansa käsitykset naisista elämää synnyttävänä ja näkemykset miehistä naiseuteen nähden vastakkaisena, aggressiivisina ja tuhoavana voimana ovat ainoastaan länsisimmäisiä patriarkaalisen kulttuurin aikaansaamia stereotyyppisiä käsityksiä naisten ja miesten ominaispiirteistä. Nenolan mukaan ei ole pystytty osoittamaan, että naisten arvot olisivat miesten arvoja vastustavia. (Emt., 38.) Hänen mielestään esimerkiksi folklore, uskonto, tiede ja lait voivat sisältää vanhentuneita käsityksiä naisten ja miesten rooleista ja ominaisuuksista ja niitä voidaan yrittää käyttää perusteena asioiden ennallaan pitämiseksi silloin kun naisten ja miesten välistä työnjakoa yritetään muuttaa (emt., 94).

Kupleteissa esiintyvät stereotypiat ovat juuri Nenolan kuvauksen kaltaisia, sillä naisten ja miesten roolit nähdään niissä muuttumattomina ja pysyvinä. Monissa naisia käsittelevissä kupleteissa asetelma on rakennettu juuri stereotyyppisten ja tunnistettavien sukupuoliroolien varaan. Stereotyyppioita käytetään sekä groteskeissa että ihailevissa lauluissa. Toisaalta sukupuolirooleille kuitenkin myös nauretaan estottomasti, ja kuplettien huumori perustuu usein vakiintuneilla sukupuolikäsityksillä leikittelyyn. Monissa kupleteissa kuvataan esimerkiksi perheen arkea hallitsevia voimakkaita naisia, jotka pyrkivät kontrolloimaan esimerkiksi miehensä juomatapoja. Veikko Lavin laulaa kappaleessa ”Ukkomiehen polkka” (1994), kuinka ravintolasta kotiin palaavaa miestä odottaa ”kiukuinen muija jolla on kädessään perunanuija”. Kappaleessa ”Neljä itkua” (Veikko Lavi 1953) laulun kertoja menee naimisiin rikkaan lesken kanssa toivoen, että ”rakkauden hellassa vain hehkuisi hiili”. Kertoja alkaa kuitenkin pian katua naimisiinmenoan. Kappaleen viimeisen säkeistön lopussa naista luonnehditaan väkivaltaiseksi: ”Kun armaani tukistaa ja kepakolla hakkaa silloin mä itkun volkaisen. Eikä tää viimeinen itkuni lakkaa, ennen kuin tyhjää mä polkaisen”.

Toisaalta kupleteissa luonnehditaan stereotyyppisesti myös pehmeämpää feminiiniä käytöstä. Esimerkiksi Helismaan kappaleissa ”Suutarin tyttären pihalla” (1948) ja ”Konsulin tyttären pihalla” (1949) sekä Veikko Lavin laulussa ”Gabriel” (1951) naiset kuvataan stereotyyppisen pehmeästi ja ”vieveästi”

käyttäytyviksi henkilöiksi. Suutarin tyttären aitassa nainen kuiskaa hiljaa ”juu” ja konsulin tytärkin kuiskuttelee poikaystävälleen ”ai lav juu”. ”Gabriel”-kappaleessa naimattomat naiset haaveilevat pääsevänsä Gabriel-nimisen hurmurin kumppaniksi. Tannerin esittämässä kappaleissa ”Haloska ja ne toiset muijat” (1911) ja ”Puhelimessa 1 ja 2” (1926) kuvataan humoristisesti, kuinka naiset ”juoruilevat” kasvokkain tai puhelimesta. Lauluissa tehdään siis pilkkaa naisten puheliaisuudesta, joka kuvataan lauluissa stereotyyppiseksi naisten ominaisuudeksi. Esimerkiksi kappaleessa ”Puhelimessa 1 ja 2” konttoristirouva alkaa kertoa puhelimesta naispuoleiselle ystävälleen illasta, jonka hän vietti yhdessä miesystävänsä kanssa. Kupleteissa naureskellaan usein stereotyyppisille sukupuoliin liittyville käyttäytymis- ja ajattelutavoille, mutta kupletit eivät kuitenkaan yleensä pyri kumoamaan näitä vakiintuneita käsityksiä.

Barrettin (1985, 93–94) mukaan sukupuolista käyttäytymistä pyritään ohjalemaan myös hyvittämisellä. Tällöin naisen toimintamahdollisuuksia pyritään rajoittamaan kuvaamalla heidän ”moraalista ylemmyttään”. Barrett (emt., 93) mainitsee esimerkkinä katollisen kirkon tavan ihailia Neitsyt Mariaa samalla kun kirkko kuitenkin suhtautuu halveksivasti kirkon naispuoleisiin jäseniin. Nenola (1986, 104–108) käyttää Barrettin esittämästä käytännöstä nimitystä korvikepalkinta. Tällöin alistettu henkilö palkitaan siitä, ettei hän osallistu miehiseksi miellettyyn toimintaan. Naisille osoitetaan siis ihailua, jotta he pysyisivät alistetussa asemassa. Mikäli nainen alkaa toimia miesten hallitsemalla alueella, käsitys naisen moraalisesta ylemmyydestä katoaa välittömästi. (Emt., 104.) Kupletin ihailevat naiskuvaukset ovat hyvä esimerkki naisten hyvittämisestä: niissä naiset kuvataan enkelimäisinä, puhtaina ja hyveellisinä olentoina. Kyseisissä kupleteissa naisilta kuitenkin edellytetään passiivisuutta ja miesten toiveisiin mukautuvaa asennetta. Kupleteissa kuvataan varsin usein naisia, jotka käyttäytyvät miesten toiveiden vastaisesti eli naiset saattavat esimerkiksi vahtia miestensä sukupuolimoraalia. Tällöin on yleistä, että naisten olemusta ja käytöstä kuvataan groteskeja määrittelyjä käyttäen. Naiset kuvataan kupletissa groteskeilla tavoilla myös silloin, jos he käyttäytyvät avoimen seksuaalisesti muita miehiä kuin omia aviopuolisoitaan kohtaan.

Barrett (1985, 94) mainitsee sukupuolisen alistamisen käytänteenä myös liitolaisuuden käsitteen, jonka avulla naiset pyritään saamaan uskomaan omaan syyllisyyteensä. Nenola (1986, 109–110) käyttää tästä prosessista nimitystä syyllistäminen. Naisen pahuutta voidaan kuvata monella tavalla. Kansanperinteessä perusteena saatetaan käyttää esimerkiksi tarinaa siitä, kuinka naiset ovat joskus aikanaan käyttäytyneet vastuuttomasti, jonka seurauksena heiltä on poistettu oikeuksia (emt.). Kupleteissa kuvatut naiset ovat kuitenkin määrätietoisia eivätkä he koe syyllisyyttä teoistaan. Kupleteissa pyrkimys alistamiseen näkyy siten, että lauluissa kuvataan paheksuvasti käytöstä, jota ei pidetä naisille sopivana. Esimerkiksi kappaleessa ”Varsinaiset seiväsmatkat” (Juha Vainio 1969) lauletaan paheksuvasti naisten sukupuolisuhteista ulkomaanmatkalla. Kappaleessa suomalaisen naisen ostaa seksipalveluja espanjalaiselta ”Manolitolta”.

Vanhapiika-aiheisissa kappaleissa ”Gabriel” (Veikko Lavi 1951), ”Meksikon pikajuna 1” (Reino Helismaa 1963) ja ”Meksikon pikajuna 2” (Reino Helismaa

1963) suhtaudutaan puolestaan torjuvasti naisten aktiivisuuteen heidän yrittäessään hankkia itselleen miespuolista seuraa. Kappaleessa ”Meksikon pikajuna 2” vanhahko nainen on valmis suhteeseen molempien laulun tarinassa esiintyvien rosvojen kanssa, mutta miehet torjuivat hänet. Pettymyksestään harmistuneena vanhapiika turvautuu väkivaltaan ja tainnuttaa samalla rosvot. Kappaleissa ”Meksikon pikajuna 1” ja ”Meksikon pikajuna 2” vanhapiika on siinä mielessä sankari, että hän saa rosvot kiinni, mutta hänet kuvataan kuitenkin naurettavana ja epäonnistuneena naisena, koska hän ei ole löytänyt itselleen kumppania.

Viimeinen Barrettin (1985, 95) mainitsema sukupuolisen käyttäytymisen kontrolloimisen muoto on palauttaminen, jolla hän tarkoittaa prosessia, jossa naisen vapautuminen pyritään sopeuttamaan osaksi tiedonvälittämisen muuta maailmankuvaa ja sen vaikutukset pyritään kieltämään tai tekemään ne vaarattomaksi. Esimerkiksi mainoksissa itsenäinen nainen voidaan kuvata vapaana, mutta kuitenkin niin, että poistuessaan traditionaalisesti naisen alueeksi mielletystä kodin piiristä vapaa nainen voi joutua vastaamaan seksuaaliseen haasteeseen (Nenola 1986, 112–114). Tutkimusaineiston kupletit ovat kuitenkin tämän näkökulman suhteen melko demokraattisia. Joissakin kupleteissa kuvataan itsenäisiä naisia, jotka vastustavat miesten lähestymisyhteyksiä. Jurvan laulamassa kappaleessa ”Pohjanmaan junassa” (1938), jossa ”komia likka” torjuu ”kulkijapojan. Helismaan kappaleessa ”Lautatarhan Rimadonna” (1953) Ruusaniminen nainen on työmaan miesten ihailun kohteena. Nainen ei kuitenkaan vastaa miesten tunteisiin. Itsenäiset naiset saavat kupleteissa löytää onnensa muualta eivätkä he joudu kohtaamaan valintansa takia onnettomuuksia tai seksuaalista häpeää. Yleensä itsenäisistä naisista kertovissa kupleteista tulee päinvastoin esiin miehinen itseironia. Tarinoissa miespuoleinen kertoja toteaa joko itsensä tai kokonaisen miespuoleisen ryhmän puolesta, että miesten toiveet naisen suhteen osoittautuivat turhiksi. Naiset kuvataan näissä kupleteissa miehiä ovelammiksi, eli siinä suhteessa tutkimusaineiston laulut eivät toteuta Barrettin näkökulmaa. Naiset tekevät kumppanivalintansa itsenäisesti ja nöyryyttävät miehiä torjumalla heidät. Naisten seksuaalinen ja henkinen vapaus siis sulautetaan osaksi kupleteissa esiintyvää maailmankuvaa, eikä sen vaikutuksia pyritä vähättelemään. Toisaalta naisten valta perustuu näissä kupleteissa juuri seksuaalisuuteen ja viehätysvoimaan.

Groteskit naiskuvaukset

Kupleteissa esiintyvät groteskit naiskuvat ilmensivät pelkoa epäonnistumisesta ja sukupuolisen viehättävyyden menettämisestä. Juha Vainion kupleteissa groteskeimmat naiskuvaukset painottuivat hänen uransa alkupuolelle. Tannerilla groteski naisaihe oli sen sijaan yleinen teema. Groteskit naiskuvaukset esiintyivät runsaslukuisina erityisesti Lavin kuplettitulkinnoissa. Helismaalla ja Jurvalla naisaiheisia kappaleita esiintyi jonkin verran, mutta he lauloivat paljon myös muista aiheista.

Groteskeille naiskuvauksille tyypillinen ominaisuus on karkea puhetapa. Kappaleissa esiintyy runsaasti naisia luonnehtivia negatiivisia nimityksiä, kuten "akka", "missi" tai "lyyli". Monissa groteskeja naiskuvauksia sisältävissä kupleteissa lauletaan halventavan sävyyn tai kansanomaiseen tyyliin naisen ulkonäöstä. Naisen vartaloa loukkaavalla tavalla kuvaava määrittely on esimerkiksi "heiluvat pyllyt", joka esiintyy Lavin kappaleessa "Tule Pariisiin" (Veikko Lavi 1994). Laulaja kuvaa kappaleessa bordellin työntekijöitä toteamalla "siel' on heiluvat pyllyt ja auki naiset". Juha Vainion kappaleessa "Varsinaiset seiväsmatkat" (1969) laulaja toteaa: "rouva lihakauppiaan Suomesta toi Espanjaan omat kyljykset ja niitä nuijitaan". Sekä Vainiolla että Lavilla on tutkimusaineistossa neljä naisen fyysistä olemusta halventavasti kuvaavaa kuplettia. Myös monissa Tannerin kappaleissa naisen olemusta luonnehditaan karkealla tavalla.

Tutkimusmateriaalissa esiintyvien Vainion kappaleiden erikoisuus on, että joillakin hänen kappaleittensa roolihahmoilla on nimet, joiden kautta sanoittaja kuvaa päähenkilöiden luonnetta. Näissä kappaleissa kahdella naishahmoilla on seksistinen nimi. Kappaleessa "Herrat Helsingin" (1966) Juha Vainion esittämän laulun päähenkilö on nimeltään "Lyyli Leväperä". "Matkarakastaja"-kappaleessa (Juha Vainio 1971) "Myyntiedustaja, merkonomi Huikkanen" tekee lähempää tuttavuutta "Neiti Perceliuksen" kanssa. Simone De Beauvoir (2009 [1949]) esittää, että miesvaltaisessa yhteiskunnassa nainen on määritelty ensisijaisesti miehen kautta, jolloin nainen on kuvattu toiseksi. De Beauvoirin (emt., 42–43) mielestä mies voi olla joko sukupuolensa edustaja tai neutraali henkilö, mutta nainen määrittellään aina hänen sukupuolensa mukaan. Määrittely sopii hyvin kuplettien sanoituksiin, sillä on kupleteille tyypillistä, että naiset kuvataan niissä seksuaalisiksi henkilöiksi. Vainion lauluissa ainoastaan naisten nimet ovat luonteeltaan avoimen seksistisiä – joskin "Myyntiedustaja Huikkasen" nimen voi tiukasti kategorisoida liittämällä myös seksuaaliseen "huikentelevaisuuteen", vaikka kappaleen ilmeisin sanaleikkittely epäilemättä viittaakin "huikkaan" eli alkoholinkäyttöön.

Groteskeissa kupleteissa naisen luonnetta kuvataan usein kiukkuiseksi. Mainintoja kiukkuisesta luonteesta esiintyy seitsemässä kupletissa, joista neljä on Lavin laulamia. Tannerin kappaleessa "Puhelimessa" (1926) esiintyy äkäinen vuokranantaja, joka valittaa vuokralaiselleen niin kiihkeästi, että kertoja kuvaillee kuinka "langatkin sauhusi" ja "konekin meni käheäks". Tannerin laulamassa kappaleessa "Vihellän vaan" (1912) kapakasta kotiin palaavaa miestä odottaa kotona kiukkuinen nainen. Myös Jurvan levytyksessä "Soita viel' se neekerjazz" (1929) mainitaan naisen kiukkuisuus.

Kuudessa kupletissa viitataan naisen väkivaltaiseen käytökseen. Lauluista neljä on Lavin esittämää ja kaksi on Tannerin laulamia. Irvokkainta on, että naisen väkivaltaisuus kuvataan laulujen sanoituksissa humoristisessa valossa. Tannerin kappaleessa "Aunuksessa kaikki on niin vot vot vot" (1911) mies pyrkii ottamaan naiseen kontaktia, mutta naiset kynsivät ja potkivat häntä. Naisen väkivaltaisuus kuvataan kappaleessa osana parinmuodostustapahtumaa, sillä kertojan mukaan naiset leppyvät jos heille antaa suudelman. Yhdessä Tannerin kappaleista väkivaltainen henkilö on kertojan äiti, joka lyö laulajaa "vissiin paik-

kaan” kun kertoja yrittää lähestyä naisia. Neljässä Lavin laulamassa kappaleissa esiintyy mainintoja väkivaltaisista naisista. Kaikissa niissä lauluissa väkivaltainen nainen on kertojan naisystävä tai vaimo. Kappaleessa ”Ota löysin rantein” (Veikko Lavi 1992) kehoitetaan: ”Jos eukko lyö niin säilytä vain maltti, vaikk’ kattila se päähän kumahtaa. Ja sano lempeästi ’patavaltti se meidän raminassa rehoittaa’”. Laulussa ”Neljä itkua” (Veikko Lavi 1953) mies on ottanut vaimokseen varakkaan ja väkivaltaisen lesken. Myös kappaleessa ”Mies Mekkonen” (Veikko Lavi 1951) tarinan väkivaltaisella miespuolisella päähenkilöllä on kotonaan väkivaltainen vaimo, josta käytetään laulussa nimitystä ”häijy akka”.

Naisten nimittely ja heihin suunnattu negatiivinen kuvaus yhdistetään kupleteissa humoristiseen näkökulmaan ja toisinaan myös huumoria alleviivaavaan laulutapaan. Naiskuvultaan groteskeissa kupleteissa käytetään jonkin verran laulutavan tehokeinoja, joilla korostetaan lauluissa esitettyjen naishahmojen epämiellyttävyyttä. Groteskeissa naiskuvauksissa käytetään parodisia keinoja kuten kimeää ääntä ja nasaaliääntä. Kimeällä ja terävällä äänellä saatetaan ilmentää lauluissa sitä, että kertoja esittää naispuoleisen henkilön repliikkejä. Jos nais-teemaa korostetaan kupleteissa laulutavalla, se saatetaan tehdä myös niin, että laulun miespuoleinen päähenkilö laulaa naisen repliikin nasaaliäänellä. Miesten esittämät naispuolisten roolihenkilöiden vuorosanat ovat kuitenkin materiaalis- sa harvinaisia. Naisten toiminta kuvataan miespuoleisen henkilön persoonan ja ajattelutavan kautta. Ihailevissa naiskuvauksissa ei esiinny erikoisia tai voimakkaita laulutavan tyylikeinoja, koska ihailevissa kappaleissa naisista ei tehdä pilaa.

Naimisissa olevat naiset kupletin sanoituksissa

Jorma Hänninen (1996, 93–96) kuvaa kansanmiesten huolittelematonta pukeutumista hyvästä mausta poikkeavaksi vastatyyliseksi, jonka avulla miehet voivat kapinoida hegemonisia pukeutumis- ja elämäntyylejä kohtaan. Vastatyylin avulla kansanmies voi torjua kaiken valistuksen ja ottaa etäisyyttä herraskaisena pitämiinsä elämänarvoihin. Hänninen pitää pukeutumiseen liittyvää hienostelemattomuutta vaistonvaraisena ylempien yhteiskuntaluokkien arvomaailman vastustamisena enemmän kuin tietoisena protestina. Vastatyylin kautta kansanmiehet voivat Hännisen mukaan ilmentää maskuliinisuutta siten, ettei se ärsytä tai herätä vastustusta miesten omaksi kokeman yhteiskuntaluokan keskuudessa. Piittaamattomuudelta vaikuttava välinpitämättömyys vaatteiden suhteen voi siten osoittautuakin vakavaksi ja ehdottomaksi vastatyyliseksi, joka pyrkii puolustamaan henkilöiden oman yhteiskuntaluokan mukaisia arvoja ja torjumaan maailman ja maskuliinisuuden muutokset. (Emt., 93–108.)

Hänninen (emt., 106–107) toteaa ”Kansanmies ei kumarrakuvia, ei ota opikseen, ei piittaa, ei osoita huomaavaisuutta, ei lausu kohteliaisuuksia. Ylpeä välinpitämättömyys koskee kaikkia työväenluokan miesten maskuliiniseen yhteyteen

kuulumattomia, herroja, narreja ja naisia”. Monissa kupleteissa naisten ja miesten eroavaisuuksia korostetaan ja naisiin kohdistuvan puheen karkeus tuodaan selkeästi esiin. Naisiin liittyvä puhetapa olisi siten tulkittavissa kansanomaisen ajattelun mukaiseksi käyttäytymiseksi, joka pyrki vahvistamaan kansanmiehen käsitystä hänen omasta maskuliinisuudestaan. Kuplettien näkökulmasta tämä ajattelutapa vaikuttaa mahdolliselta, sillä usein juuri naimisissa olevat naiset eli määrittelijöiden omat puoliset ovat voimakkaan nimittelyn kohteena.

Hänninen (1996, 102) kuvaa työväenluokkaisen naisen roolia kotitalouden järjestyksen pitäjän roolin kautta. Hänen mukaansa nainen vahtii miehen juomista varmistaakseen, että tämä säilyy työkykyisenä ja pystyy osallistumaan perheen elatukseen. Ylläpitämällä kodin järjestystä nainen pyrkii vahtimaan miehen elämäntapaa ja moraalialia sekä torjumaan työväenluokkaisen kotitalouden turvallisuutta uhkaavaa väkivaltaa ja uskottomuutta. (Emt.) Kupleteissa tehdään usein pilkkaa juuri tämänkaltaisesta naisen roolista kodin alueella. Lauluissa kuvataan usein tilannetta, joissa naiset ”laittavat miehensä järjestykseen” sen jälkeen kun miehet palaavat juopuneena juhlista kotiin. Naiset eivät kuitenkaan pysty estämään miestensä vastuutonta käytöstä, ja lisäksi miehet voivat lauluissa vapaasti kuvata kiukkuisia vaimojaan karkeita määrittelyjä käyttäen.

Kupletin groteskien naiskuvausten alatyylisyys ei ole huomaamatonta ja satumanvaraista vaan sitä käytetään toistuvasti ja korostetusti huumorin keinona. Kupleteissa naimisissa olevista naisista lauletaan usein negatiiviseen sävyyn. Lauluissa heistä käytetään usein solvaavia nimityksiä kuten ”muija” tai ”eukko”. Monesti kiukkuisuus tai jopa väkivaltaisuus liitetään nimenomaan naimisissa olevaan naiseen. Kappaleessa ”Ukkomiehen polkka” (1994) Veikko Lavi laulaa: ”Ethän sinä ole elämässä ainut, joka on ihanan neidon nainut. Vanhana tulee siitä häijy akka, joka pienestä leikistä suuttuu”. Sekä ”Ukkomiehen polkassa” että Matti Jurvan esittämässä laulussa ”Soita viel’ se neeker-jazz” (1929) tarjotaan naisen kiukkuisuuden ratkaisuksi musiikkia, joka laulujen kertojien mielestä vie vaimon huonon tuulen pois.

Joissakin kupleteissa kuvataan työläisnaisen perheeseen liittyvää järjestyksen pitäjän asemaa positiivisesta näkökulmasta. Kappaleessa ”Limperin Hilma” (Veikko Lavi 1969) laulaja kuvaa työväenluokkaista naista, joka tekee raskasta työtä samalla kun hänen miehensä juopottelee. Laulaja kuvaa Hilmaa arvostavasti ja nimittää häntä sankariksi. Kappaleessa ”Onnen pipanoita” (Veikko Lavi 1979) laulaja puolestaan muistelee lapsuuttaan ja kuvaa kunnioittavaan sävyyn omaa äitiään, joka hankki kansalaissodan köyhyyden keskellä lapsilleen riekkaa.

Ainoastaan yhdessä laulussa eli Veikko Lavin kappaleessa ”Elämänkumppanille” (1994) kertoja puhuu positiiviseen sävyyn omasta vaimostaan. Lisäksi Jurvan laulussa ”Lesken Lempi” (1939) ja Lavin esittämässä kappaleessa ”Sinhvoonia Armiitalle” (1967) puhutaan ihailevaan sävyyn leskestä. Laulussa leski on ryhtynyt seurustelemaan uuden miehen kanssa, ja naisen tuore kumppani ihailee uutta puolisoaan.

Edellä mainittiin jo vanhapiika-aiheiset kappaleet "Gabriel" (1951), "Meksikon pikajuna 1" ja "Meksikon pikajuna 2", joissa keski-ikäiset tai sitä vanhemmat naiset kuvataan koomisina hahmoina. Lavin laulussa "Gabriel" naiset ovat niin miehen viehätysvoiman lumoissa, etteivät he huomaa tulleen petkutetuiksi. Laulu perustuu Mika Waltarin vuonna 1945 kirjoittamaan näytelmään *Gabriel tule takaisin*. Tarinassa Gabriel Lindström -nimellä esiintyvä hurmurimies saa pikkukaupungissa asuvat sisaret ihastumaan itseensä. Mies on kuitenkin kiinnostunut ainoastaan naisten rahoista, joten molemmat sisaret joutuvat Gabrielin huijaamaksi. Elokuvan päähenkilön esikuvana on pidetty Ruben Auervaaraa. Waltarin näytelmästä tehtiin vuonna 1951 elokuva, jonka ohjasi Valentin Vaala. (Wikipedia 2011.) Lavin tarinassa viittaus Auervaaraan on tehty suorasukaisesti, sillä laulun päähenkilön nimi on "Gabriel Kannelvaara". Päähenkilön nimeen on siis yhdistetty Waltarin näytelmän roolihenkilön etunimi, ja sukunimi "Kannelvaara" muistuttaa puolestaan päähenkilön esikuvana pidetyn "Auervaaran" sukunimeä.

"Vanhanpiian" hahmossa esiintyy kupletin naisten toiseuden teema äärimmäisessä muodossa. Koomisuus liittyy kappaleissa naisten odottamattomaan käytökseen – vanhojen naisten ei siis oleteta olevan kiinnostuneita parisuhteesta tai seksuaalisuudesta. Tarinoiden naiset rikkovat heidän ikäänsä ja sukupuoleensa liitettyjä stereotyyppioita. Kappaleessa "Meksikon pikajuna 1" Helismaa kuvaa laulun päähenkilön eli "vanhanpiian" habitusta pilkallisesti: "Vanhapiika muuan kas viisikymmenvuotias, vaatii puheenvuoroa ja heti sen myös saa". Helismaa lausuu "viisikymmenvuotias" -sanan voimakasta nasaaliääntä käyttäen, mikä ilmaisee vahvaa parodiaa ja tässä tapauksessa jopa ivaa. Kupleteissa "Meksikon pikajuna 1", "Meksikon Pikajuna 2" ja "Gabriel" laulajat lausuvat naisten eli vanhojenpiikojen repliikit yleensäkin voimakasta nasaaliääntä ja kimeää ääntä käyttäen. Kyseisillä laulutyylin keinoilla korostetaan naisen totaalistaa naurettavuutta. Sukupuolisen torjunnan pelko esitetään siten miehisissä kupleteissa turvallisesti eli vaarattomassa vanhanpiian hahmossa.

Kuplettien kuvaukset vanhoista naisista muistuttivat Sinikka Vakimon (2003) analyysia vanhoja ihmisiä käsittelevistä sanomalehtikirjoituksista ja televisiomainoksista. Vakimo on jakanut sanomalehtitekstien kirjoitustavat neljään kategoriaan sen mukaan, millä tyyllillä niissä puhutaan vanhasta ihmisestä. Kurjuusdiskurssin teksteissä vanhuus nähtiin ongelmana, johon kuuluivat muun muassa sairaus ja yksinäisyys. Ylistysdiskurssin kirjoituksissa vanhuutta kuvattiin yltiöpositiivisesti ja vanhempien ihmisten aktiivisuutta ihannoiden. Koomisuusdiskurssin teksteissä esiteltiin usein humoristisena kuvattu kertomus iäkkästä ihmisestä. Vanha ihminen saattoi lehtikirjoituksissa esimerkiksi taltuttaa ryöstäjän tai toimia esimerkiksi seksuaalisella, miehisellä tai stereotyyppisesti nuoremmille ihmisille tarkoitetulla kentällä. Normaalidiskurssin kirjoituksissa iäkkäitä henkilöitä kuvattiin neutraalisti tavallisiksi ihmisiksi. (Emt., 212–220.)

Joissakin Vakimon analysoimissa televisiomainoksissa esityksen koomisuus oli rakennettu stereotyyppisen vanhan ihmisen hahmon varaan, jolloin hahmo oli pukeutumisella rakennettu vastaamaan yleisiä käsityksiä iäkkästä ihmisestä (Vakimo 2003, 226). On mahdollista, että kupleteissakin pelkkä stereotyyppinen iäkkään ihmisen kuvaus saattaisi tuoda kappaleisiin koomisen näkökulman. Tutkimusmateriaalini kupleteissa vaikutelmaa on kuitenkin korostettu laulajien laulutyylillä ja kappaleiden juonenkäänteiden avulla.

Sinikka Vakimo on päätenyt tulkintaan, jossa vanha ihminen näyttäytyy televisiomainoksissa usein toisena (emt., 227–228). Vakimon tulokset ovat vanhojen ihmisten osalta hyvin samanhenkisiä kuin oma analyysini kuplettiaineiston naistyypeistä. Kupleteissa laulujen tekstisisältö ja esitystapa ovat niin miehisen näkökulman kyllästämiä, että jo pelkkä naiseuskin riittää tekemään kuplettitarinoiden naisista toisia suhteessa miehiin.

Suomalainen tangolyriikka ja kuplettien ihailevat naiskuvaukset

Kati Toivanen (2003, 105) toteaa suomalaisessa tangossa esiintyviä naiskuvauksia käsittelevässä artikkelissaan, että suomalaisissa tangoteksteissä useimmin mainittu naisen ominaisuus on kauneus, jota ilmennetään kuvaamalla esimerkiksi naisen silmiä, hymyä, huulia, hiuksia, vartaloa tai povea. Myös kuplettien sanoituksissa keuhataan naisen ulkoista ja sisäistä hehkuu: lauluissa mainitaan esimerkiksi "hehkuvat silmät", "hehkuvat posket" ja "hehkuva sydän". Kupleteissa kuvaillaan toisinaan positiivisesti myös naisen luonnetta. Monesti kupletin myönteisissä naiskuvauksissa puhutaan nuorista naisista, sillä naista kutsutaan lauluissa usein "tyttöksi". Vaikka tyttö-sanalla voidaan tarkoittaa myös aikuista naista, sana harvemmin viittaa keski-ikäiseen tai sitä vanhempaan naiseen. Muita kupletissa esiintyviä naista tarkoittavia synonyymeja ovat esimerkiksi "tyttönen", "neitokainen" tai kahdessa sanoituksessa esiintynyt ilmaisu "komea likka".

Toivanen (emt., 105–106) mainitsee, että suomalaisessa tangolyriikassa naisia kuvataan usein luontoaiheisilla kielikuvilla kuten kukkametaforilla. Myös kupleteissa naisia luonnehditaan usein kukkasiksi. Kupleteissa naista kuvataan esimerkiksi "elon kaunokiksi", "purupatterin kukkaseksi", "ruusuista kauneimmaksi" sekä "venäjän ruusuksi". Kupleteissa naisista käytetään myös nimityksiä "rakas" ja "armas". Muita kuplettimateriaalissa esiintyviä naisten luonnehdintoja ovat esimerkiksi "unien kuvajaiset", "enkeli", "fiini" ja "helmi". Toivasen (emt.) erittelemiin tangon lyriikassa esiintyviin naisen luonnehdintoihin verrattuna monet kupletin naiskuvaukset ovat maanläheisempiä ja arkipisempiä, kuten ilmaukset "korea likka" ja "purupatterin kukkanen" osoittavat. Kuplettilauluissa kuvatut naisten luonnehdinnat muistuttivat kuitenkin paljon Toivasen kuvaamia tangoteksteissä esiintyvistä naisista tehtyjä tulkintoja.

Toivasen (2003, 105–106) mukaan tangojen naiset ovat joko viattomia ja puhtaita naisia tai eksoottisia ja vaarallisia viettelijöitä. Viattomatkin naiset ovat

tangoissa miehen seksuaalisen kiinnostuksen kohteita (emt.). Toivasen (emt., 106–107) tutkimien tangojen joukossa on myös kappaleita, joissa puhutaan merimiesten seikkailusta eksoottisen ulkomaalaisen naisen kanssa. Kupleteissa esiintyy molempia Toivasen kuvaamia naishahmoja. Viattomat ja passiiviset naiset ovat myös yksi keskeinen kuplettilauluissa esiintyvä naistyyppi. Kahdessa kupletissa mainitaan ”puhtaus” naisen positiivisena hyveenä. Kupleteissa esiintyy myös eksoottisia ja vietteleviä naisia, jotka toisinaan ovat myös prostituoituja. Yleisesti ottaen kupleteissa positiiviseen sävyyn kuvatut naiset vaikenevat, sillä he ovat mielikuvituksen tuotetta eli miehisten toiveiden ja fantasioiden ilmentymiä.

Toivanen (emt., 100) esittää, että tangoissa naiset ovat lähes poikkeuksetta kuvattu miehisestä näkökulmasta. Kupleteissa tilanne on samankaltainen. Naiset eivät kupleteissakaan pääse itse ääneen. Joissakin kupleteissa esiintyy kuitenkin myös aktiivisia naisia, jotka eivät mukaudu miesten toiveisiin. Esimerkiksi Matti Jurvan vuonna 1938 laulamassa kappaleessa ”Savotan Sanni” tarinan päähenkilö saapuu miesten työmaalle ”miehien narraajaksi”. Nainen ei suostu yhdenkään työmiehen kumppaniksi. Kappaleessa ”Savonmuan Hilima” (Matti Jurva 1938) nainen ei lupauksestaan huolimatta saavu yhteisesti sovittuun tapaamiseen. Jurvan esittämässä kappaleessa ”Kaunis Veera eli balladi Saimaalta” (1942) nainen torjuu kaikki laivalla häntä ihailevat miehet kapteenia myöten ja valitsee sen sijaan kumppanikseen ”vieraan, pitkän ja tumman miehen”. Edellä kuvatut naisaiheiset kupletit lauletaan muiden kuplettien tavoin miehisestä näkökulmasta käsin.

Huumori ja inkongruenssi kupleteissa

Huumorintutkimukselle on Seppo Knuutilan (1992, 92–95) mukaan tyyppillistä käsitteiden ”likiarvoisuus” ja se, että termit on johdettu arkipuheesta ja niille on annettu tulkinnasta ja painotuksista riippuen mitä erilaisimpia merkityksiä. Huumorintutkimusta on tehty monen tieteenalan piirissä, joten huumorista tehdyt tulkinnat ja painotukset ovat vaihdelleet kuinkin tieteenalan näkemysten ja tutkimuskysymysten mukaisesti. Sekavuutta on aiheuttanut myös se, ettei peruskäsitteille kuten ”huumori” ja ”koominen” ole muodostunut selkeitä yhdenmukaisia määritelmiä. (Emt.)

Huumorin tutkimuksessa huumori-sanaa käytetään usein aihepiirin termejä yhdistävänä yleiskäsitteenä. Aarne Kinnusen (1972, 202) mukaan koomista ei ole ilman huumoria: ”Huumori merkitsee asennetta, vaateliaammin käsitettynä sävyä tai ilmettä, joka kattaa koko esityksen tai käyttäytymisen. Tarkemmin sanottuna huumori on asennoitumista rajattomasti vaihtelevaan koomiseen.” Seppo Knuutilan (1992, 93) mukaan useat tutkijat käyttävät huumoria sanan erityismerkitysten lisäksi yleiskäsitteenä, joka pitää sisällään monet huumorin termit kuten esimerkiksi koomisen, ilon ja ironian. Myös Timo Laes (1999, 275) on päättänyt käyttämään huumori-sanaa kokoavana käsitteenä lastenkas-

vatuksen huumoria käsittelevässä artikkelissaan. Knuuttilaa, Kinnusta ja Laesia mukailien käytän huumori-termiä kattokäsitteenä, jolla tarkoitan humoristista suhtautumista käsittelyssä olevaa asiaa kohtaan. Koomisella tarkoitan tässä artikkelissa näkemystä, joka ilmaisee humoristista näkökulmaa. Komiikka on luonteeltaan kuvailevampaa ja se ilmaisee toimintaa.

Huumorintutkimuksessa paljon käytetty huumorin tarkastelutapa on inkongruenssiteoria. Inkongruenssi-käsitteen peruslähtökohta on, että yhteen sopimattomien elementtien yhdistely koetaan koomiseksi (ks. Laes 1999, 279). Huumoria syntyy siis asioiden välisistä ristiriidoista. Arthur Schopenhauer on mainittu inkongruenssimallin keskeisimmäksi muotoilijaksi, joskin hänen yhteydessään mainitaan usein myös Immanuel Kant. Lisäksi käsitys ristiriidasta koomisen elementtinä on jo sinällään vanha ja yleinen. (Knuuttila 1992, 112–113.) Schopenhauer on todennut, että komiikkaa syntyy siitä, kun esinettä tai asiaa kuvataan vierailla käsitteillä, jolloin käsite saattaa samanaikaisesti viitata useampiin asioihin (ks. Knuuttila 1992, 112–113).

Tulkittessani kuplettikappaleita inkongruenssin näkökulmasta painotin lauluissa esiintyvää yllätyksellistä näkökulmaa ja sitä, että kappaleen tekstissä ilmenevät asiat eivät sovi keskenään yhteen. Inkongruenssia korostetaan monissa kupleteissa sijoittamalla se huomioarvoltaan keskeiselle paikalle kappaleen loppuun. Laulun loppuun säästetty yllätyksellinen ratkaisu on yleensäkin kupleteissa käytetty tyylikeino (Hirvisepä 1969, 11).

Inkongruenssia esiintyy sellaisissa kappaleissa, joissa tehdään sekä yleviä että groteskeja luonnehdintoja kappaleessa kuvatusta naisesta tai naisista. Inkongruenssi tuodaan esiin ala- ja ylätyylisiä puhetapoja yhdistelemällä. Kappaleissa voidaan käyttää ensin varsin runollistakin kieltä, mutta sen jälkeen laulussa saatetaan esittää jonkin yllättävä ja alatyylinen naista kuvaava huomio. Esimerkiksi Tanner laulaa vuonna 1911 ilmestyneessä kappaleissa ”Hymni keväälle”: ”Jo helottaa hempeästi koivun urpa kuin suudelmaa oottavan neidon turpa”. Juha Vainion esittämässä kappaleessa ”Herrat Helsingin” (1965) kertoja kutsuu laulun päähenkilöä eli ”Lyyli Leväperää” aluksi ihailevasti ”kaunottareksi”. Jo seuraavassa säkeistössä laulaja kuitenkin kuvaa päähenkilöä pilkallisesti osuuskaupan hevosta muistuttavaksi ”pattijalaksi”.

Ihailevan naiskuvauksen liittäminen huumoriin ja sitä kautta inkongruenssiin on myös Lavin lauluissa tyyppinen ominaisuus. Kappaleessa ”Nälkälinna” (1971) kertoja laulaa siitä, kuinka hänen lapsuutensa kotiseudulla pojat katselivat naisten saunan suuresta oksanreiästä paljaita naisvartaloita. Laulussa kertoja ottaa välimatkaa lapsuutensa muistoihin toteamalla irvokkaasti ”enkeleiden kinkkumaiset kankut kaikki lienee jo toukka syönyt, kohtalo on nälkälinnan lyönyt”. Ihailevan ”enkeli”-sanon yhdistäminen maanläheisellä tavalla ”kinkkumaisiin kankkuihin” ja kuolemaan tuo kappaleeseen voimakasta inkongruenssia. Kappaleessa ”Kahvibaarin kaunotar” (Veikko Lavi 1992) kertoja luonnehtii nuhjuisen kahvila-ravintolan työntekijää enkeliksi, johon kaikki miehet ihastuivat. Yllätys ja inkongruenssi syntyvät tässäkin kappaleessa siitä, että arkinen ja maanläheinen vaatimaton kahvilamiljöön yhdistetään miesten ihanteelliseen haavekuvaan kahvilan työntekijästä. Ylevät ja kansanomaiset määrittelyt nivou-

tuvat yhteen myös toiveiden kohteena olevan naisen kuvauksissa, sillä laulaja luonnehtii tarjoilijatarta "enkeli"-sanon ohella "lirusilmäksi".

Kappaleessa "Kotkan Kerttu" (Veikko Lavi 1951) laulun päähenkilö ihastuu naiseen, joka saa merimiehen pään pyörryksiin, joten hän päättää jäädä maihin naisen luokse. Sanoituksessa laulaja erittelee tuntemuksiaan kappaleessa esiintyvää naista kohtaan puhumalla hormoneista, jotka "'soivat' hänen sydämessään". "Hormoni"-sana yhdistää sydän-metaforan seksuaalisuuteen, mikä tuo kappaleeseen odottamatonta inkongruenssia. Kappaleessa esitetään, että miehen ihastuminen naiseen on pohjimmiltaan hormonien aikaansaama fyysisiin tarpeisiin ja vietteihin perustuva tapahtuma. Siten laulun tekstissä korostetaan ajatusta, jonka mukaan "Kotkan Kerttuun" ihastuessaan mies lankeaa naisen asettamaan ansaan. Kappale muistuttaa teemaltaan tunnettua "Rosvo-Roope"-kuplettia, jossa naisia hurmannut pahamaineinen rosvo tapaa kesyttäjänsä ja joutuu naimisiin. Kappaleessa "Kotkan Kerttu" kertoja jää maihin naisystävänsä takia ja päätyy huonomaineiseen ravintolaan portieeriksi. Hän harmittelee tekemänsä valintaa, sillä hän kokee, että hän on menettänyt merimiehen ammatissa saavuttamansa vapauden. Samankaltainen asetelma toistuu myös Lavin esittämässä kappaleessa "Neljä itkua"(1953). Tarinassa inkongruenssia syntyy siitä, että toive rakkaudesta vaihtuu toteamukseen siitä, kuinka menetyksiä kohdannut, mutta toisaalta myös laskelmoidusti käyttäytynyt päähenkilön elää vanhuuttaan kiukkuisen ja väkivaltaisen naisen uhrina. Kappaleeseen pyritään tuomaan huumoria kuvaamalla miehen alistumista. "Naisen tossun alla oleva mies" kuvataan Lavin kappaleissa huvittavana silloinkin kun nainen käyttäytyy väkivaltaisesti.

Lavin esittämässä kappaleessa "Hunajainen tango" (1952) laulaja pilkkaa tangotekstien sentimentaalisuutta. Laulun kertoja yhdistelee tangojen sanoituksissa esiintyviä kielikuvia maanläheisiin ja arkisiin ilmauksiin kuten esimerkiksi säkeessä "ah onni ootko minulle vain laina, jonka korko nousee kahteen prosenttiin". Kappaleessa viitataan toistuvasti tangosanoitusten kielenkäyttöön, jossa puhutaan ihmisen onnesta, rakkaudesta ja erosta sekä elämän rajallisuudesta. Tangosanoitusten pateettisuus kumotaan liioittelevilla ja maanläheisillä ilmauksilla kuten puheella siirapista ja hunajasta. Myös ilmaukset "täysipakkaus", "kottikärryt" ja "roska" ilmentävät sanoituksen parodiaa. (Henriksson 2002, 119.)

Lavin esittämän "Turun surusilmä" -kappaleen (1953) kertoja ihastuu "surusilmäiseen naiseen", joka myy torilla kaloja. Laulun kertoja päätyy naisen kumppaniksi ja ryhtyy naisystävänsä tavoin kalamyyjäksi. Sanoituksessa yhdistellään naista ihailevia kommentteja ja korostetun maanläheisiä kieli- ja mielikuvia. Tarinan mieshenkilö toteaa, että torilla myytävällä kuolleella kalalla on samanlainen raukea katse kuin hänen kumppanillaankin. Rinnastus tuo kappaleeseen inkongruenssia. Toisaalta kappaleessa naureskellaan lempeästi myös laulun miespuoleiselle päähenkilölle, joka on naiseen ihastuessaan samalla valinnut itselleen raskaan ammatin torimyyjänä.

Kupleteissa naisten vähättely on tavallista, mutta toisaalta naiset kuvataan usein miehiä ovelammiksi, mikä tuo kappaleiden sanoituksiin myös odottama-

tonta tasa-arvoa. Naisen oveluus kuvataan yleensä seksuaalisuuteen liitettävän käytöksen kautta. Naiset saavat miehet ihastumaan itseensä ja he onnistuvat myös ratkaisemaan elämäänsä liittyvät konfliktit itselleen myönteisellä tavalla esimerkiksi silloin kun jompikumpi tai molemmat parisuhteen osapuolet ovat olleet uskottomia. Veikko Lavin laulamassa kappaleessa ”Siveysvyö” (1992) kuvataan sukupuolirooleja varsin mielenkiintoisella tavalla. Laulun tarinassa miespuolinen päähenkilö on lähdössä pitkälle matkalle. Ennen lähtöään hän teettää vaimolleen ”rautapöksyt”, jotta hän voi olla varma siitä, ettei vaimo petä häntä matkan aikana. Mies itse menee heti matkansa alussa bordelliin, jossa ”ilotalon geisha” vie hänen vaimonsa rautahousujen avaimen. Vaikka tarinassa pilkkataan miehen sovinnostista käytöstä, ironia on kuitenkin mietoa ja kappaleessa naureskellaan miehen uskottomuudelle ilman näkyvää moralisointia. Sanoituksessa vaimo teettää miehelleen ”rautaputken”, jotta hänen miehensä ei pääsisi enää matkoillaan pettämään vaimoaan. Kun mies teettää vaimolleen tämän seksuaalisuutta kontrolloivat rautahousut, tekoa kuvataan miehelle luonnolliseksi toiminnaksi, sillä tarinat rautahousuista juontavat juurensa jo ritariajoilta. Naisen toimiessa vastaavalla tavalla hänen käytöksensä esitetään laulussa inkongruenssia tuovana elementtinä, joka esitellään vasta aivan kupletin lopussa. Kupletti on kuitenkin mahdollista tulkita myös toisin, sovinnollisen käytöksen pilkkana. Avaimen ilotaloon hukannut aviomies joutuu nimittäin tunnustamaan vaimolle uskottomuutensa ja joutuu itse käyttämään vaimonsa teettämää rautaputkea. Vaimo puolestaan on avannut omalla avaimellaan miehensä teettämät rautahousut heti miehen ulkomaille lähdön jälkeen. Molemmat osapuolet ovat siis todennäköisesti syyllistyneet uskottomuuteen, mutta lopulta vain mies joutuu vastuuseen teoistaan. Kappaleessa esiintyy siis varsin monipuolista sukupuolirooleilla leikittelyä, eikä ensimmäinen tulkinta välttämättä paljasta kaikkia kappaleen aiheeseen liittyviä aspekteja.

Nainen on uskonon miestänsä kohtaan myös Jurvan esittämässä kappaleessa ”Ihminen älä hermostu” (1942). Laulun kertoja on ollut ”vuosia reissussa” ja kotiin palattuun hän huomaa, että hänen perheensä on kasvanut kahdella lapsella ja hänen vaimonsa odottaa jälleen lasta. Kertoja toteaa laulussa ”Ensin mä hiukan hermostuin mutta eukkoni lohdutti: 'Ihminen älä sinä hermostu ihmettele vaan. Ota sinä vastaan kiitellen mitä ylhäältä annetaan.'” Kappaleessa naisen uskottomuus näkyy perheen kasvaneena lapsilukuna. Nainen selviytyy kuitenkin tilanteesta verbaalisella nokkeluudella. Koska mies on ollut vuosia poissa kotoa, hänellä ei ole enää suurempaa sanavaltaa kotinsa asioihin, joten hän joutuu tyytymään vaimonsa esittämään näkökulmaan. Lavin esittämässä kappaleessa ”Annetaan vahingon kiertää” (1969) laulun päähenkilö löytää sänkynsä alta vieraan miehen. Ensijärkytyksestä toivuttuaan mies toteaa filosofisesti: ”Annetaan vahingon kiertää, muuten se aina hiertää. Annetaan toisenkin ponnistaa, ehkä häntä paremmin onnistaa.” Molemmissa lauluissa tarinan inkongruenssi syntyy siitä, että kertojat eivät juurikaan hätkähdä yksityiselämäänsä liittyvästä suuresta mullituksesta, joka normaalitapauksessa saisi aikaan parisuhdekriisin.

Toisinaan inkongruenssia tulee kupletteihin siitä, että naisten tai miesten seksuaalisuus on tarinoissa sopimattomalla tavalla esillä. Tannerin levytykses-

sä ”Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani” (1911) hevosajurin naispuoleinen asiakas päivittelee kuljettajalleen, että hänen alushameensa on väärinpäin. Tannerin laulamassa kappaleessa ”Vihellän vaan” (1912) mies joutuu poistumaan rannalta alastomana, koska pojat ovat piilottaneet hänen vaatteensa. Päähenkilö on kuitenkin vain tyytyväinen naisilta saamastaan huomiosta.

Johtopäätökset

Kupletin naiskuvaukset ilmensivät miehistä ajattelutapaa. Kuplettimateriaalissa naiset määriteltiin heidän sukupuolensa kautta, mikä teki laulujen teksteissä esiintyvistä naiskuvista karikatyyrisiä ja stereotyyppisiä. Naiset olivat kupleteissa toisia eikä sanoituksista yleensä kuulunut heidän omaa ääntään. Tyypillisesti naiset olivat kupleteissa objekteja, viettelijöitä tai groteskeja toimijoita. Naimisissa olevien naisten karkea kuvaaminen oli kupleteille tyypillistä. Naisen aktiivinen käytös etäännytetään groteskien naisten hahmoihin, jotka eivät kyseenalaistaneet kuplettien miesten miehisyttä.

Michèle Barrettin (1985, 92–96) luokitukset sukupuolten epätasa-arvoa ylläpitävistä käytänteistä osoittautuivat hyödyllisiksi työvälineiksi kuplettimateriaalin tulkinnassa. Kupletin kannalta Barrettin käyttämistä määritelmistä keskeisimpiä olivat stereotypiat ja hyvittäminen. Kupleteissa pilkattiin teräväsanaisesti stereotyyppisiä ja groteskeja ”nalkuttavia” naishahmoja, jotka eivät toteuttaneet miesten toiveita. Lauluissa esiintyi myös paljon luonnehdintoja, joissa nainen kuvattiin passiivisena, miesten haaveita täyttävänä eteerisenä olentona. Ihailevissa kupleteissa esiintyvät naiskuvaukset olivat hyvä esimerkki hyvittämisestä, sillä naisia ihailtiin, koska he olivat passiivisia miesten haaveiden kohteita, jotka eivät vastustaneet miesten ajatuksia.

Groteskeja naishahmoja on mahdollista tulkita stereotyyppien lisäksi myös Barrettin (1985, 94) kuvaaman liittolaisuuden käsitteen kautta. Tämän tulkinnan mukaan groteskit naiskuvaukset ovat varoittavia esimerkkejä naisista, joita pilkataan siksi, että he eivät ole toteuttaneet miesten toiveita. Tässä suhteessa analyysissä on kuitenkin syytä välttää ylitulkintaa, sillä naishahmojen rooleja voidaan tulkita myös päinvastaisella tavalla, jolloin koomiset naishahmot, kuten perunanuijan kanssa ravintolasta kotiin palaavaa miestä odottava vaimo, ovatkin parisuhteessa hallitsevia osapuolia, jotka saattavat ”niskuroivan” miehen ja samalla myös miesten sovinistisen käytöksen naurunalaiseksi.

Kupleteissa naisen vapautuminen kuvattiin yleensä siten, että nainen käytti seksuaalisuuteen liittyvää valtaa torjuessaan hänestä kiinnostuneet miehet. Naisen vapautuminen kuvattiin kupleteissa sinänsä neutraalin toteavasti, sillä laulujen miespuoleiset kertojat eivät pyrkineet kyseenalaistamaan naisten vapautta. Toisaalta naisten kuvaaminen seksuaalisuuden kautta oli kupleteille niin tyypillistä, että lauluissa tuntuisi toteutuvan varsin hyvin Barrettin määrittelemä palauttamisen ajatus, jossa naisen on vapautuessaan vastattava seksuaaliseen haasteeseen. Nainen saattoi lauluissa päättää kenet hän valitsi

tässä artikkelissa käsiteltyjen artistien kappaleisiin verrattuna. Erot laulajien esittämissä naiskuvin tuntuivat liittyvän kunkin artistien henkilökohtaiseen tyyliin.

Kupletit osoittautuivat tämän päivän kontekstista tarkasteltuna naiskuvan suhteen seksistisiksi ja sovinistisiksi. Naisteeman ja siihen liittyvien puheta-
pojen tarkka analyysi saattaa kuitenkin antaa kappaleiden sukupuoliin liittyvistä asenteista jo liiankin kärjistetyn ja yksipuolisen kuvan, sillä stereotyyppiä on pyritty rakentamaan lauluihin huumoria ja kupleteille tyypillisiä kontrasteja, jotka perustuisivat kuulijoille tutun oloisiin henkilöihin. Kupleteissa yleinen naisten pilkka saattaa kappaleissa kääntyä myös miesten tai molempien sukupuolien ominaisuuksille nauramiseksi. Esimerkiksi miespuoleisen laulajan esittäminen kuvaus ilkeän vaimon juonittelusta voidaan tulkita myös maskuliinisessa roolissa epäonnistuneen miehen pilkkaamiseksi. Kuplettien rikkaus onkin juuri siinä, että laulujen sanoitukset voidaan tulkita monilla tavoilla. Tutkimusmateriaalin kupletit heijastelevat syntyajankohtiensa kansanomaisia käsityksiä miehisyydestä ja naiseudesta, joten on lisäksi varsin mahdollista, etteivät ne oman aikakautensa kuulijoiden mielestä ole kuulostaneet yhtä itsetarkoituksellisen sovinistisilta kuin miltä ne tämän päivän tutkijan korvissa kuulostavat. Olennais-
ta on kuitenkin, että tutkimusmateriaalin laulajien esittämät sukupuolirooleihin liittyvät stereotyyppit toistuivat materiaalissa usein, joten niiden voidaan sanoa edustavan tyypillisiä kuplettilauluihin rakennettuja asetelmia.

Lähteet

Levyt ja äänitiedostot

- Doria-tietokanta. J. Alfred Tannerin esittämät kappaleet kansalliskirjaston Doria-tietokannassa. <http://www.doria.fi/handle/10024/66373/search?order=ASC&rp=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.
- Helismaa, Reino 2003. *Mestarin kynästä*. Musiikin mestareita 2 cd. 5050466-5559-2-2.
- 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 – Legendan laulut*. Kaikki levytykset 1963–1990. Helsinki: Warner Music Finland.
- Yleisradion 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.

Kirjallisuus

- Barrett, Michèle 1985 [1980]. *Nykyajan alistettu nainen*. Suom. Aino Saarinen, Tarja Savolainen, Ritva Nätkin, Helena Ala-Mettälä, Leila Koivukangas, Leena Alanen, Ritva Sneck ja Päivi Korvajärvi. Tampere: Vastapaino.
- de Beauvoir, Simone 2009 [1949]. *Toinen sukupuoli 1*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, Laura 2011. Nyt päästiin naisista – ja painajaisista. Itseironia ja miehisyys J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämissä kupleteissa. *Musiikki* 2/2011. 3–24.
- Henriksson, Laura 2010. *Aivan kuin mainingit sois. Juha Vainion laulujen äärellä*. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, Laura 2002. *Juha Vainion kuplettiperinteen jatkajana*. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos. Painamaton pro gradu -työ.
- Hirviseppä, Reino 1969. *Hupilaulun taitajia Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Hänninen, Jorma 1996. Miehiä katsellessa – koreilemattomia kansanmiehiä. *Naisen naamio miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Toim. Marianne Laiho & Iiris Ruoho. Tampere: Kansan Sivistystyön Liitto KSL r.y. 81–110.
- Kinnunen, Aarne 1972. Huumori. *Estetiikan kenttä*. Universitas 12. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö. 195–216.
- Knuuttila, Seppo 1992. *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 554. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laes, Timo 1999. Huumori ja kasvatus. *Oppimisen ohjaus esi- ja alkuopetuksessa*. Turun yliopiston kasvatustieteellinen tiedekunta, Julkaisusarja B: 64. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteen laitos ja Turun opettajankoulutuslaitos. 273–293.
- Nenola, Aili 1986. *Miessydäminen nainen. Naisnäkökulmia kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Toivanen, Kati 2003. Muistelen sinua Marketta. Sukupuolten representaatiot suomalaisessa tangolyriikassa. *Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*. Toim. Marianne Roivas ja Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 98–118.
- Vakimo, Sinikka 2003. Kurjuusdiskurssista koomisuuteen. Vanhat naiset nyky mediasa. *Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*. Toim. Marianne Roivas ja Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 212–231.
- Viola – Suomen kansallisdiskografia. <https://viola.linneanet.fi> Tarkistettu 14.12.2011.
- Wikipedia 2011. Hakusana "Gabriel, tule takaisin". http://fi.wikipedia.org/wiki/Gabriel,_tule_takaisin. Tarkastettu 11.8.2011.

Humour and gender roles of female characters in Finnish couplet songs recorded by J. Alfred Tanner, Matti Jurva, Reino Helismaa, Veikko Lavi, and Juha Vainio

The main idea of this material-oriented study was to analyze women's roles in the lyrics of Finnish couplet songs. The research material consisted of 160 songs recorded by five singers: J. Alfred Tanner, Matti Jurva, Reino Helismaa, Veikko Lavi, and Juha Vainio. Songs that included female characters were selected and those tunes were divided into three analytical categories that portrayed the appearances of these characters in the song lyrics. The three categories were named grotesque, neutral, and admiring.

Michèle Barrett's concepts of stereotypes, compensation, collusion, and recuperation were applied to the analysis, of which the concept of stereotypes was the most recurring in the research material. The gender roles of the female characters were studied by connecting Barrett's ideas, especially the concepts of stereotypes and compensation, with the grotesque and admiring categories. The concept of incongruence was also utilized in the analysis.

Stereotypical images of female characters were popular in the research material. For example, the idea of a woman who does housework and who is mean and angry to her husband was very recurrent in the couplet lyrics. More positive stereotypical roles were also quite common. However, in these cases the female characters could not be regarded as active actors, but instead they represented men's dreams of an ideal woman.

FM Laura Henriksson (laura.henriksson@helsinki.fi) valmistelee väitöskirjaa suomalaisesta kuplettiperinteestä Helsingin yliopistossa.

Bergman's Modernism: The End of a Beginning

Tim Howell (University of York, UK)

Beginning at the end...

In Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, the King gives the following advice to the white rabbit: "begin at the beginning and go on till you come to the end – then stop". This sounds like good advice, and normally I would try to follow it. But this is a short essay about Erik Bergman, a modernist; someone who rebelled against the accepted rules; there's nothing straightforward about his music, so neither should there be about our approach to it. Therefore, I'm going to ignore the King's advice (which in England probably amounts to treason) and begin at the *end* – in order to find a beginning – but, rest assured, I will stop...in due course. So: let's begin by considering the very end of Bergman's *Colori ed improvvisazioni*, Op.72 (1973).

Example 1 shows the very last gestures in the score. Exactly where that end occurs aurally, is very much brought into question in this particular example. By imagining my reader taking a break from reading this essay and listening to an extract from a live performance, the analytical focus of this paper immediately shifts away from more conventional concerns with observing "the piece" by studying the score; rather it takes the piece as a whole experience: it examines listener reactions and perceptions, not just compositional process. Indeed, as *Colori* is noted for being *the work* where Bergman abandons bar lines for the first time – (during the course of its opening movement), using "time-space" notation (where the duration of a specific section is given in seconds instead of note values) – it is particularly appropriate to engage in this sort of speculative, yet hermeneutic, reasoning.

What is so strikingly revealed from the live performance of the work is a considerable time lapse between the abrupt cut off of Bergman's dramatic ending and the audience's enthusiastic response. The composer has, perhaps, taken the King's advice, but the unpredictable nature of both musical continuity and any sense of closure, significant features that condition much of this work, is revealed by the listener's reactions here. We're being forced to question the fundamental idea of what is a beginning or an end in this music. This deliberately staged play on expectation and denial is a highly characteristic feature of Bergman's aesthetic overall; it may be possible to make a case that *Colori ed*

Example 1: *Colori ed improvvisazioni (iii) – Final Gesture*

improvvisazioni is one of the first examples (at least in his instrumental writing) where this trait is deployed in a highly significant manner.

As an aside, this performance is interesting in other ways too. It took place in the Department of Music at the University of York in March 2007 and I've only recently discovered that – apparently – this was the *first* performance in the UK of what is considered an iconic work. I think it is surprising that this UK première was some 33 years after the piece was first performed in Copenhagen (1974). Of more interest today is the fact that the recording discussed here is being played by our student-run, new music ensemble, *Chimera*, conducted by one of my research students at the time (Jonathan Hargreaves). (“*Chimera*”, by definition, is an ensemble that may mutate into different combinations in order to perform a wide range of repertoire.) The *Chimera ensemble* exists to promote new music at York and, alongside premières of student compositions their concerts include selected “masterpieces” from the modern repertoire; a particular enthusiasm for Bergman’s work had emerged from recent courses on Finnish music being taught in the Department (for which I am entirely to blame). But why in 2007, with such a wealth of new music available to these student players (and many, many works for smaller forces that are far more practical to get together), was there so much commitment to performing this piece? What captured their imagination?

Freedom and Control

A balance between freedom and control helps to provide answers to this question but needs to be explored in rather wider terms than usual. Part of the “freedom” side of this equation is the sense of fun that this music both encapsulates for its audience and engenders in its performers. With the benefit of more than 30 years of hindsight, Bergman’s wit, his gentle but nonetheless clear irreverence in relation to modernist clichés of that time – their trendy, undirected, ear-tickling avant-garderie – appeals to the current generation: this music makes fun of some of those gestures. But as well as music that makes fun – this is music-making that is fun. One of the most memorable aspects of Bergman’s personality when you met him and talked about his music, was a twinkle in his eye that suggested a rather anarchic, anti-establishment view; both composer and his music reacted against the accepted rules in a delightfully engaging manner. In *Colori*, passages of improvisation offer a sense of freedom and (quite literally) “playfulness”; while the clear construction of these episodes, both within themselves and in the manner to which they subscribe to overall shapes, affords the players some reassurance. Bergman is a composer who sets clear limits. Compositional preoccupations and performance expectations are well matched in this lively, colourful, semi-improvised score. Their appeal to the current generation suggests that this iconic work has certainly stood the test of time.

So: as well as this being a piece of colours and improvisations, it is also a work of coherence and integration; apparently irreconcilable opposites are – somehow – reconciled. There’s nothing like a good paradox for giving focus to a paper like this. Of course, the architectural sweep of the three-movement layout of *Colori* does give a framework in which to contain more localised discontinuities. That climactic ending of the work as a whole is, in fact, an intensification of equivalent gestures that break off dramatically at the so-called “close” of its opening movement: in Example 2, we can see the closing moment (about 42 seconds) of the first movement.

From humble beginnings....

Any precedents for this may be traced back to the very beginning of the piece where the initial paragraph builds to a point of arrival that is abruptly cut off. Two ideas are presented simultaneously: one is modest and almost impercep-

Example 2(a): *Colori ed improvvisazioni* (i) – Opening Materials

The musical score for Example 2(a) is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. It is in 4/4 time and consists of 48 measures. The score includes various dynamics such as *mf*, *poco f*, *f*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like "ad libitum (da 13mo in below) or below (da 13mo in)". The score shows a progression from a quiet, delicate texture to a more intense and dramatic one towards the end of the 48 measures.

tible, the other extrovert and clearly attention-seeking. There is a degree of opposition: one gesture is continuous, fixed and static whilst the other is progressively moving and crucially dynamic. These opening gestures (bars 1-8) are shown in Example 2a.

In temporal terms, through its continuous band of sound, one element conveys a timeless quality, offset by the other being characterised by strong pulses of time. Simplistically: there's a background "cluster" and foreground "clicks". For the third example, see the opening events of the movement, bars 1–14; example 2b shows bars 9–14 for reference.

Significant to these early stages is the extent to which the two characteristics of this material (clusters and clicks) engage the listener by playing on expectations. If a musical idea is extremely static (like the cluster here), then its very fixed, stationary quality evokes *expectations* of future movement; the curiosity of the listener is a dynamic process. On the other hand, if an element gains momentum through some kind of systematic process (like the progressive subdivision of the beat of the clicks here), then we start to *predict* its growth; our anticipatory pattern-matching results in predictability and leads to a sense of

Example 2(b): *Colori ed improvvisazioni* (i) – Continuation of Opening Gesture

The image displays a musical score for Example 2(b), titled "Colori ed improvvisazioni (i) – Continuation of Opening Gesture". The score is arranged in a system with five main parts: Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). Each part is marked with "div" and "ad". The score begins at measure 10, indicated by a box containing the number "10". The music features complex rhythmic patterns, including clusters and clicks, and is marked with "div" and "ad". The score is written in a system with five main parts: Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). Each part is marked with "div" and "ad". The music features complex rhythmic patterns, including clusters and clicks, and is marked with "div" and "ad". The score is written in a system with five main parts: Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). Each part is marked with "div" and "ad". The music features complex rhythmic patterns, including clusters and clicks, and is marked with "div" and "ad".

stasis. Thus: these opening materials question our perceptions of what is static and what is dynamic – what is a colour, what is an improvisation – as an initial sense of opposition may, through the passing of time, be reinterpreted: as something of a conflation of material. It is the extreme yet limited nature of these two elements which gives rise to these continuously evolving and potentially conflicting interpretations.

The progress of associative, free-wheeling groupings of instrumental colours is difficult to define but Bergman does succeed in weaving some kind of thread – a sense of narrative – through the work. Indeed, the first of the opening ideas realises its potential as the impulse behind all the melodic gestures in the piece; the latter achieves the equivalent in terms of ever-insistent, ostinato patterns. Content is the generator of form here; form unfolds over time: the product of how things are heard; it doesn't pre-exist in space: as a succession of things to hear. The formal consequences of such gestural antecedents stem from the overriding sweep – of a vast architectural void – that opens up over time. Since the third and final movement of *Colori* builds upon that formal shape, in its more extreme exploration of measured and unmeasured temporal processes – issues of dynamism or stasis, of freedom and control, of gestures that are open or closed – perceptions of the beginning or ending of events are constantly revisited. It is this limitation to the number of compositional issues versus the *endless possibilities* of how they may be explored that are so effectively played off against each other.

Endless possibilities are rather problematic for a short paper, so just a few examples will have to suffice and I'll confine myself to three concepts: *repetition* (because it's a more immediate, surface activity); *accumulation* (because it has architectural, large-scale significance); and *dialogue* (because it lies somewhere between the two: offering a kind of middleground narrative).

Repetition

If we listen to the opening moments of the second movement, I ask you to concentrate on the initial percussion statement: the very first two sounds you hear. You might think of it as a wood-block, it's actually a mixture of metal-block/temple block. It's a very striking colour; it is extremely memorable; it is certainly attention-seeking; given its timbre, rhythm and metrical shape. It's the second-movement equivalent of the "clicks" that opened the piece; indeed it is set against a "cluster" of *tremolando* sounds underneath. For ease of reference, these opening events are shown in Example 3.

Above all, it's subject to repetition. What we need to consider, if we can, is the effect of repetition on this gesture as you listen to this extract of some 66 seconds of music. Does the gesture *change* in any way?

There is no doubt even from this short example that there's plenty of repetition. Also, we all know what repetition is: it's the same thing again...and again.

Example 3: *Colori ed improvvisazioni* (ii) – Initial Figures

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Metal III, metallo, Tombe III Picc, Gr C, VI II, VIa, VIc, and Ch div a 2. The second system includes staves for Metal III, metallo, Tombe III Picc, Gr C, I, VI I, VIc, and Ch. The score features various dynamic markings such as *fpp*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like "col legno", "sul pont", and "div a 2". A legend indicates that a double bar line with a diagonal slash means "I eseguire".

But being identical in itself could lead to monotony; indeed, in terms of pitch and rhythmic shape, there is a degree of monotony in this repeated figure with its highly distinctive colour. So, instinctively, we seek variety; and we're not disappointed here as – no matter how often you hear this extract – it is delightfully unpredictable as to *when* this figure will (re-)appear. There is a fixed colour, subject to fluidity of temporal improvisation: these "clicks" are displaced in time. Something simple, stable and static is rendered complex, unstable and dynamic by its actual treatment. We're forced to hear what we thought of as being "the same" – as something different. The passing of time changes our

perceptions of this "single" event; although, in reality it seems fixed, apparently we experience it as somehow evolving.

This whole second movement of *Colori* is something of a study in the instability of repetition. (Another instance of an apparent contradiction in terms which is so characteristic of Bergman's aesthetic.) We are encouraged to register and recall this gesture, but any kind of larger-scale pattern-matching that such a process so deliberately invites, is equally deliberately denied to us.

Accumulation

Consequently, when we hear the opening of the last movement – a wash of colour in the wind/woodwind – that is offset by a string ostinato of strikingly percussive nature (again a prevailing binary opposition), we perceive the repetitive qualities of that ostinato in a new context. Having experienced a second movement that forced us to question distinctions between what is (obviously) static yet (implicitly) dynamic about repetition patterns, we approach later instances of ostinato-patterns in a new light. Here in the last movement, this figure evokes the same sense of predictability associated with any repetitive gesture, but here both its own construction – how many internal iterations might it contain – alongside the unpredictability of *when*, as a whole, it will next appear, renders something static into something dynamic. (Listen to the opening 40-45 seconds of the last movement.)

Overall, this is another passage of accumulation of activity, one of several that condition the formal outlines of the work as a whole. While it is not possible or even desirable to trace all such instances now, it is worth reflecting for a moment on their significance for any listener trying to gauge a sense of shape in this piece. Beyond that first point of arrival that you've just heard, there is a second such peak of activity and – of course – there is the very end of the movement, indeed the work, as the ultimate instance of accumulation. This, coupled with a "return" to an intensified binary opposition between two distinctive types of material, allows us to experience the last movement as some kind of re-interpretation of gestures from the first movement; also, its three-stage gradation of peaks of activity, which the listener plots over time, reflect the ternary outline of the intervening second movement. There is a real sense of earlier events being re-combined, of culmination: this last movement is truly a *finale*.

Dialogue

That gradation of activity, achieved through gestural interplay and recurrence, from the juxtaposition and counterpoint of opposing forces, offers us a narrative thread of continuity; it is set against the contrasting nature of the actual materi-

als which, in themselves, seem unpredictable and discontinuous. This brings me to a final issue for consideration: a sense of dialogue within the piece. There is a natural tendency, carefully explored (indeed, exploited) by the composer, for us to segment this music horizontally; divisions into strata (winds versus strings in that last example for instance), their timbral disassociation – their contrasts of colour – these are the most striking characteristics for listeners and analysts alike.

However, by reading across these lines there is a sense of dialogue to emerge from vertical considerations, from different alignments: cross-rhythms, gestural counterpoint, motivic interplay. While the colours deployed suggest materials that are conditioned by separation, contrast and discontinuity, the improvisations to which they are subjected, outline a temporal process of integration, coherence and continuity. As the last movement unfolds, there is an increasing dialogue between the insistent, fixed, repetitive string ostinato and the freely-improvised material in the winds. The wash of sound that opened this movement, gradually absorbs more and more of the relentless iterations of the ostinato figure. How to end things – both the piece as this paper – emerges from the controlling effect that the ostinato exerts on the surrounding events it comes to infiltrate. To complete this process, it may be useful to hear the ending again, listening now for repetition, accumulation – and above all – dialogue in these closing moments.

A final consideration of dialogue, with ideas of interplay and connectivity between different strands of material is significant to the way in which we understand this music. In order to outline and examine various characteristic elements within Bergman's *Colori*, it has been useful to present them in terms of some kind of oppositional duality: beginnings/ends; freedom/control; stasis/dynamism; clusters/clicks; ostinati/themes; woodwind/strings – the list is endless. This breaking down of a musical continuum into constituent elements is a necessary stage in any analytical enquiry; but that analysis does need to investigate the function of those parts within a musical whole of the work. We need to put the work back together again – not leave "the piece" in pieces.... Ultimately, it is their relationship (rather than their separation) that is of over-riding importance, and the notion of dialogue is helpful in this process of assimilation.

A Modernist's Legacy

Bergman's *Colori* is a truly modernist work: it sets out to challenge tradition in a number of different ways. The listener is forced to reconsider fundamental issues of beginnings and ends; what is static or dynamic; block-like discontinuity versus a horizontal, narrative continuity. Overall it is a carefully controlled balance between the freedom of modernist preoccupations and the control of compositional integrity. This skilfully achieved, engaging written, playfully entertaining balance is perhaps at the root of the continued relevance that

this work still has with the younger generation of today. It is indeed a piece of colours and improvisations, but also a work of coherence and integration and this ensures that the iconic status that may be attributed to this formative work, is rightfully so. But by now it really is time for me to take the King's advice... and stop. We have, after all, just considered the end of *Colori*, so musically this seems timely. In terms of style though, the end of this work is really just a beginning: it initiates a new stage in Finnish musical modernism.

Tim Howell (tim.howell@york.ac.uk) toimii Yorkin yliopistossa. Hänen yhtenä erityisalanaan on suomalainen nykymusiikki.

Suomalaisten musikaalisuus

Pirre Raijas, Jaana Oikkonen, Liisa Ukkola-Vuoti,
Päivi Onkamo, Irma Järvelä

Johdanto

Musiikki on yksi vanhimmista taidemuodoista; musisointi on ollut ihmisen esisille biologisesti mahdollista jo ennen puhetaitoa. Musiikin harjoittaminen ja tuottaminen ovat aivojen monimutkaista toimintaa, jonka molekyylibiologista perustaa on tutkittu vähän. Musiikin ja biologian läheisestä yhteydestä todistaa kuitenkin muun muassa se, että musiikkia harrastetaan kaikissa ihmisyyhteisöissä. Jo vastasyntyneet vauvat tunnistavat klassisen musiikin säveliä ja ovat kiinnostuneempia musiikista kuin aikuisen puheäänestä. Aivotutkimus on paljastanut, missä aivojen osissa esimerkiksi rytmin tai tempon tunnistaminen, musiikin muistaminen tai tulkinta tapahtuu. Aktiivinen musiikin harrastaminen laajentaa aivokuoren alueita, jotka liittyvät musiikkia harjoittavien ruumiinosien kuten sormien hermotukseen. Musiikin kuuntelun on todettu aiheuttavan muun muassa aivojen verenkierron lisääntymistä, sydämen rytmin nopeutumista ja hengityksen syvyyden muuttumista. Mielimusiikin kuuntelu myös lievittää kipua, tehostaa oppimista ja nopeuttaa jopa aivoinfarktista toipumista. On kuitenkin epäselvää, millä biologisilla mekanismeilla nämä musiikin vaikutukset välittyvät aivoissamme.

Musiikin alalla tunnetaan sukuja, joissa esiintyy runsaasti musikkoja. Koska ihmisen ominaisuudet kuten pituus tai alttius sairastua moniin yleisiin tauteihin

periytyvät, voidaan kysyä, periytyvätkö musiikilliset taipumukset. Geenitutkimuksen avulla on mahdollista tunnistaa ihmisen ominaisuuksiin vaikuttavia molekyylejä, ja niiden avulla ymmärtää muun muassa aivojen toimintaa. Jotta musiikin roolia ihmisen evoluutiossa – ja toisaalta esimerkiksi puhekielen kehityksessä – voi arvioida, tarvitaan tietoa niistä geeneistä, jotka mahdollistavat musiikin tuottamisen ja ymmärtämisen. Tähän tehtävään olemme tutkimukselamme tarttuneet.

Musiikillisten taipumusten periytyvyys

Suomalaisten perheiden musikaalisuuden ja sen perinnöllisen taustan tutkimuksessa on tällä hetkellä mukana 107 sukua ja yhteensä 915 henkilöä, joista 536 naista ja 379 miestä. Joistakin suvuista on mukana vain muutama henkilö kun taas toisista suvuista on mukana yli 50 henkilöä jopa neljässä eri sukupolvessa (ks. kuva 1). Tutkittavat ovat iältään 8–90-vuotiaita.

Kaikki tutkittavat ovat osallistuneet noin tunnin kestävään testitulaisuuteen, jossa he ovat tehneet kolme musikaalisuustestiä (Kai Karman musikaalisuustesti sekä Carl Seashoren sävelkorkeuden ja -keston testit) ja yli 12-vuotiaat osallistujat ovat antaneet verinäytteen. Osallistujat ovat myös täyttäneet kyselylomakkeen, jonka avulla kartoitamme ympäristötekijöiden osuutta musiikillisiin taipumuksiin. Sukupuolten välillä ei ole merkitsevää eroa musikaalisuustesteissä pärjäämisen suhteen, kuitenkin miehet ovat saaneet keskimäärin hieman korkeampia testituloksia kuin naiset. Kaikkien osallistujien keskimääräiset testipisteet olivat 121.8/150 kun miesten vastaava luku oli 123.2/150 ja naisten 120.8/150.

Musikaalisuus on laaja ja vaikea käsite, koska ihminen voi olla hyvin monella tavalla musikaalinen. Musikaalisuutta voi olla muun muassa kyky ymmärtää ja hahmottaa rytmiä, sävelkorkeutta, äänenvoimakkuutta, äänensävyä, sointia ja musiikin rakenteita. Musiikkiin ja musiikin kokemiseen liittyy monia laadullisia asioita, kuten tunteita, joita ei voi millään mittarilla mitata (vrt. Trost ym. 2011). Geenitutkimuksessa kuitenkin tarvitsemme tietoa tutkittavasta ominaisuudesta, jota vertaamme perimän dna-muutoksiin. Käyttämämme kolme musikaalisuustestiä kuvaavat musikaalisuuden eri puolia, mutta emme luonnollisestikaan rajoita musiikillisten taipumusten määritelmää näihin testeihin.¹

Suomalaisissa suvuissa musikaalisuus on ainakin osittain periytyvää. Musiikillisten taipumusten heritabiliteetti eli periytyvyys on noin 50 % luokkaa. Sekä Karman että Seashoren musikaalisuustesteissä korkeiden pistemäärien saaminen on vahvasti perinnöllistä: Karman testipisteiden heritabiliteetti eli perinnöllisen komponentin osuus on 46 %, Seashoren sävelkorkeuden tunnistamiskyvyn 68 % ja Seashoren sävelkeston tunnistamiskyvyn heritabiliteetti 21 %. Vuonna

¹ Testien *reliabiliteetit* eli tulosten toistettavuudet ovat Karman testillä 0.88, Seashoren sävelkorkeustestillä 0.91 ja Seashoren sävelkeston testillä 0.78 (Pulli ym. 2008).

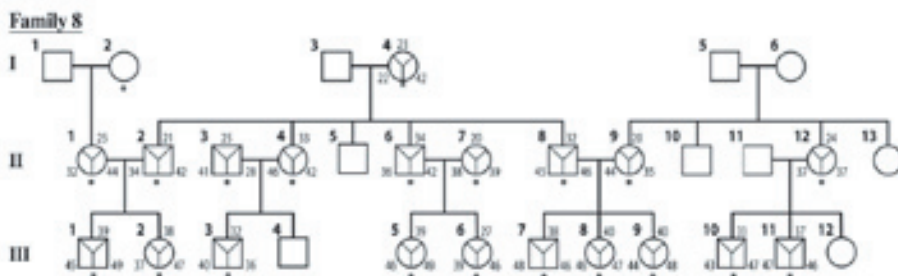
2009 osoitimme, että säveltämiskyvystä 40, sovittamiskyvystä 46 ja improviointikyvystä jopa 62 % selittyi perinnöllisillä tekijöillä (Ukkola ym. 2009). Selvisi myös, että korkeat pisteet musikaalisuustesteissä kulkivat käsi kädessä edellä luettelujen kykyjen kanssa ($p < 0.0001$).

Musiikin harrastuneisuus

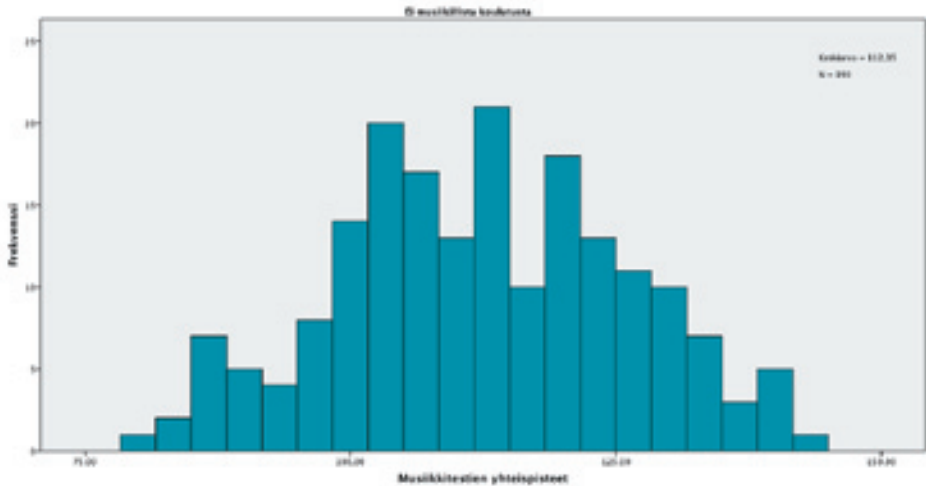
Tutkimuksessa on mukana yhteensä 90 musiikin ammattilaista ja 190 sellaista henkilöä, jotka eivät ole koskaan harrastaneet musiikkia. Kaikki muut ovat harrastaneet musiikkia joko muutaman vuoden tai aktiivisemmin, jopa kymmeniä vuosia. On mielenkiintoista, että musiikkia täysin harrastamaton henkilö voi saada musikaalisuustesteissä täydet pisteet; lähes yhtä moni ”ei musiikkikoulutusta” -ryhmän edustaja pärjää testeissä erinomaisesti kuin heikosti (ks. kuva 2). Tämä sopii siihen, että musikaalisuustestit mittaavat synnynnäisiä ominaisuuksia. Toiseksi se kertoo siitä, että väestötasolla erityiset musiikilliset kyvyt omaavia ja toisaalta erittäin epämusikaalisia yksilöitä on harvassa ja suurin osa suomalaisista on melko musikaalisia.

Musiikin ammattilaiset saivat kaikissa musikaalisuustesteissä odotetustikin korkeita pisteitä. Oma oletuksemme on, että musiikilliset taipumukset liittyvät synnynnäiseen kiinnostukseen musiikkia kohtaan, ja henkilö on halunnut harrastaa musiikkia jopa ammattiin saakka. Toisaalta musiikille täytyy altistua – aloittaa musiikkiharrastus – ja jatkaa sitä kehittyäkseen ammattimuusikoksi. Tähän altistumiseen vaikuttaa myös ympäristö ja esimerkiksi vanhempien asenne musiikkia kohtaan.

Suomalaiset ovat aktiivisia musiikin harrastajia. Noin 38 % tutkimukseen osallistuneista harrastaa säännöllisesti musiikkia ja on opiskellut soittoa tai laulua useamman vuoden ajan. He laulavat kuoroissa tai soittavat bändeissä ja



Kuva 1. Esimerkki tutkimuksessa mukana olevasta suvusta. Neliö = mies, ympyrä = nainen. Karman testitulokset (KMT) ovat neliöiden ja ympyröiden yläpuolella, Seashoren sävelkestotestin tulokset (ST) vasemmassa alanurkassa ja Seashoren sävelkorkeustestin tulokset (SP) oikeassa alanurkassa. * = dna-tutkimukseen osallistunut jäsen.



Kuva 2. Musikaalisuustestipisteiden jakautuminen niiden 190 henkilön joukossa, jotka eivät ole saaneet minkäänlaista musiikillista koulutusta.

harrastelijaorkestereissa. Lisäksi kaikki tutkimukseen osallistuneet kuuntelevat melko paljon musiikkia. Tutkimuksemme mukaan kuuntelutottumukset vaihtelevat suvuittain (Ukkola-Vuoti ym. 2011). Suomalaiset kuuntelevat musiikkia aktiivisesti keskimäärin 4,6 tuntia ja passiivisesti 7,3 tuntia viikossa. Aktiivisesti musiikkia kuuntelevat eniten musiikkikoulutusta hankkineet ja korkeat pisteet musikaalisuustesteistä saaneet.

Musikaalisuuden taustalla on useita geenejä

Perimämme koostuu 3 miljardista emäsparista DNA:ta. Perimässä esiintyy runsaasti vaihtelua eri ihmisten välillä. Puolet vanhempien perimästä muutokseen periytyy lapsille, ja lisäksi perimässä voi tapahtua spontaanisti uusia muutoksia. Kun tutkimme yli 1000 perimän vaihtelevaa aluetta 15 ensimmäisessä tutkimukseen osallistuneessa perheessä, tilastollisesti lupaavin perimän alue löytyi kromosomista 4q22 (Pulli ym. 2008). Alueella sijaitsee muun muassa UNC5C-, GRID2- ja hermosolujen kasvua parantava GRIN3-geeni, joista jokin voisi olla musikaalisuuteen vaikuttava geeni. Muita perimän alueita löysimme kromosomeista 8q21 ja 18q. Kromosomi 18q:ssa oleva alue on päällekkäinen lukihäiriön alttiusgeenin paikan kanssa (Fischer ym. 2002) ja 8q21 on osittain päällekkäinen absoluuttiseen sävelkorvaan kytkeytyvän alueen kanssa perimässä (Theusch ym. 2009).

Parhaillaan menossa olevassa laajennetussa tutkimuksessa selvitämme tarkemmin näiden ja muiden alueiden osuutta musiikillisiin taipumuksiin. Tähänastiset tuloksemme viittaavat vahvasti siihen, että suomalaisten musikaalisuuden

taustalla on useita geenejä. Tulos sopii olettamukseemme, että musikaalisuus on siis monitekijäinen ominaisuus, johon myös ympäristö vaikuttaa.

Kiintymysgeeni ja musikaalisuus

Musisointi on sosiaalista kommunikaatiota monessa mielessä: kehtolaulut tiivistävät lapsi–vanhempi-suhdetta, yhteislaulut tai kuoroharrastus luovat puolestaan ryhmähenkeä ja muusikolle esiintyminen on useimmiten kommunikaatiota yleisön kanssa. Vasopressiini ja sen sukulainen oksitosiini ovat hormoneja, jotka vaikuttavat sosiaalisten tunteiden ja käyttäytymisen kautta muun muassa parinmuodostukseen, sisarusuhteisiin ja sitoutumiseen (Donaldson ja Young 2008). Löysimme AVPR1A-geenin (vapaasti suomennettuna ”kiintymysgeenin”) yhteyden musikaalisuuteen (Ukkola ym. 2009). Geeni tuottaa soluissa reseptoria, jonka kautta vasopressiini vaikuttaa aivoihin. Tutkimustuloksen perusteella näyttäisi siltä, että musikaalisuus on ihmisen evoluutiossa liittynyt sosiaalis-emotionaaliseen viestintään.

Tuloksemme AVPR1A-geenin osalta antavat ensi kertaa suoria todisteita siitä, että musiikilla ja kiintymyksellä on yhteisiä molekyylibiologisia taustoja. Tätä taustaa vasten musiikin harrastaminen ja musikaalisuus ovat mitä ilmeisemmin hyödyttäneet ihmistä evoluution näkökulmasta. Geenitutkimus pystynee lähitulevaisuudessa selittämään, miksi toisilla ihmisillä on sisäinen tarve tuottaa ja kuunnella musiikkia sekä miten ympäristöstä tuleva musiikki edelleen muokkaa meitä ja geenejämme.

Lähteet

- Donaldson, Zoe ja Young, Larry 2008. Oxytocin, vasopressin, and the neurogenetics of sociality. *Science* 322 (5903): 900–904.
- Fisher, Simon, Francks, Clyde ja Marlow, Angela 2002. Independent genome-wide scans identify a chromosome 18 quantitative-trait locus influencing dyslexia. *Nature Genetics* 30: 86–91.
- Pulli, Kristiina, Karma, Kai, Norio, Reijo, Sistonen, Pertti, Göring, Harald ja Järvelä, Irma 2008. Genome wide linkage scan for loci of musical aptitude in Finnish families: Evidence for a major locus at 4q22. *Journal of Medical Genetics* 45:451–456. (doi:10.1136/jmg.2007.056366).
- Theusch, Elizabeth, Basu, Analabha ja Gitschier, Jane 2009. Genome-wide study of families with absolute pitch reveals linkage to 8q24.21 and locus heterogeneity. *The American Journal of Human Genetics* 85: 112–119.
- Trost, Wiebke, Ethofer, Thomas, Zentner, Marcel ja Vuilleumier, Patrik 2011. Mapping Aesthetic Musical Emotions in the Brain. *Cerebral Cortex* (doi:10.1093/cercor/bhr353).

Ukkola, Liisa, Onkamo, Päivi, Karma, Kai, Raijas, Pirre ja Järvelä, Irma 2009. Musical aptitude is associated with AVPR1a haplotypes. *PLoS ONE* 4 (e5534):1–10. (www.plosone.org).

Ukkola-Vuoti, Liisa, Oikkonen, Jaana, Onkamo, Päivi, Karma, Kai, Raijas, Pirre ja Järvelä, Irma 2011. Association of the arginine vasopressin receptor 1A (AVPR1A) haplotypes with listening to music. *Journal of Human Genetics* 56 (4):324–329.

Yhteyshenkilö: pirre.raijas@gmail.com

Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera¹

Milla Tiainen

Like the beginning of anything actual, this moment of embarking on an overview of the focus and motivating questions of my doctoral dissertation is busy with *contenders to actualization*. There would be many potential ways to delineate my research for the present (or, at the time of writing this, still prospective) audience. Because this intensive multiplicity of alternative paths to embark on is unavoidable with regard to any actualization, let me embrace that unavoidability here and commence this lectio from what might initially seem an unlikely, if not far-fetched, reference. Let us see how an engagement with it will, at various points of my presentation, help articulate the driving concerns of my thesis.

The reference I have in mind is Bohemian-Austrian music critic Eduard Hanslick's famous and infamous treatise *Vom Musikalisch-Schönen* ("The Beautiful in Music") that was originally published in 1854. What the fame of this treatise springs from is that it has been widely hailed within subsequent music historical and philosophical literature as a text that foundationally articulated the premises of the so-called formalist aesthetics and autonomy conceptions of Western 'art' music. For Hanslick, in his text, the essence of music is "sound and motion." Consequently, music's sole true 'subject matter' consists of "sonically moving forms." Going against the prevailing music-aesthetical paradigms of his time Hanslick claimed that pieces of music really worthy of the name do not render musical portrayals of emotions. Nor do they represent or refer to any other contents whose origin is not in the realm 'proper' of music, be these poetic ideas or perceptions of nature. Thus the appreciation of music should

¹ FL Milla Tiainenin väitöskirja *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera* tarkastettiin Turun yliopistossa 28.4. Vastaväittäjänä toimi professori Amy Herzog (CUNY) ja kustoksena professori John Richardson.

not be based on its supposed representational and mediating role, but merely on its purely musical shapes and their interrelations. As Hanslick characterizes, these pure musical features grow out of an initial flash on the composer's mind, which in turn results from a "primitive and mysterious" power.

Now drawing closer to the disciplinary prerequisites of my dissertation, it is then within the remarkable and broadly poststructuralism-inspired reconfigurations of music scholarship that roughly began at the turn of the 1990s while going under such names as 'new', feminist and cultural musicology, where the premises centrally encapsulated by Hanslick's canonized text have received powerful contemporary critique and acquired much of their more recent *infamous* status in music-related thought.

Over the past decades, the mentioned strands of music research have in a range of fashions countered the autonomy aesthetical assumptions about the existence of music in and of itself (with a little help from the composer's inexplicable creative ability). Whilst not arguing that musical patterns would have one objectively determinable referent in wider reality, these approaches have worked to demonstrate how there are, even in instrumental music but markedly in vocal and stage musics, specifically musical means of signifying such always culturally particular concepts in circulation in a given time and segment of society as gender or sexual difference, the gendered body, individual, and community. Through also attending in new ways to the role of listeners' contextual responses in music's existence (something that the autonomy aesthetic predictably repudiated), the new musicological trends of the last decades have via many strategies brought 'classical' music, as well, back as *part of the social, as opposed to a closed structural-stylistic, realm*. By drawing prominently on theories of meaning and signification they have examined music's complicity in the construction of social relations, organizations, and reality at large.

Music's involvement in the production of relations, responses, thought, and varying states of affairs – of a reality that is largely a social and cultural reality – is at the crux of my dissertation that focuses on the *makings* of art or 'classical' music. More precisely, I explore the makings, or what I, for reasons that will be clarified, call *becomings*, of vocal sound and operatic stage performance in current art music culture. Still unusually for studies of 'classical' music, even as far as the feminism and poststructuralism infused transmutations of this area are concerned, my project unfolds with a *fieldwork material* that was gathered over several years. The construction of the material took place in an environment that is highly specific while being simultaneously notable for its institutional entitlements and standing in the Finnish context as well as partly internationally. The fieldwork was carried out in the main premises of the Sibelius Academy music university in Helsinki. Thus the makings of music, or processes of musical and music-associated becoming, that my research engages involve musical practitioners that are themselves pronouncedly 'in the making': Because of exploring vocal and performative activities at the Sibelius Academy, my study has as its *key research participants a group of students* of 'classical' singing and operatic performing. A concentration on students or not strictly professional musi-

cians has so far been a practically overlooked opportunity in present cultural study of especially art music. This arguably betrays a persistent predilection in art music studies, as much as in art music culture per se, to revere ‘excellence’ that has been firmly sanctioned through institutional assessment and public recognition, whereas students’ modes and capacities of music-making, even in a reputed institution such as the Sibelius Academy, rather have a particularly ‘pending’ status.

Hence, both the investigation of students and the entanglement of this line of inquiry with fieldwork techniques, alongside *ethnographic* notions of research and analytical production which are also elaborated in my study, amount to renewing gestures as regards the hitherto valued perspectives and methodological choices of the study of ‘classical’ music. They challenge and can revitalize the scope, discoveries, politics, and potentialities of this plane of analysis. These focuses and ways of conducting research constitute some of my project’s intended innovative contributions to contemporary studies of music and its participations in the complex generation of reality.

But if the acknowledgment of other than acclaimed professional activities and *field research* amid musical practices have up until now remained largely a rarity in musicological study of art music, the same is true, in a profounder intellectual sense, of really grappling with music *in terms of its makings and occurrences as sounds in a manner that would systematically reconceptualize these processes outside the autonomy aesthetical notions of “sonically moving forms.”* Undeniably, we live today in the age of intense technologizations of music. Yet, there is no denying that instances of ‘live’ sound-making are still an integral part of the exercise, experiencing, and thus existence of musics in most diverse domains, including the varieties of Western ‘art’ music. What my study on singers and *their* involvement in music’s comings into being thus ultimately argues is that we cannot afford to neglect music *as sounds in the making and in becoming*. Nor can the broader performative and socio-material milieus and fabrics within which musical sonorities take shape be ignored. Rethinking music as an “occurrent art,” to borrow a phrasing by philosopher Brian Massumi whereby art stands rather for sets of activities and capacities to affect than for superior substance and skills of expression, can indeed fill a significant gap in the current theoretical and viscerally practical understandings of music, both within music studies and beyond.

I furthermore claim that this rethinking of music’s occurrence in effect incites a return to the notorious autonomy aesthetical views exemplified by Eduard Hanslick’s work. This applies in two different respects. Firstly, one of my arguments in the dissertation is that while past decades’ examinations of music as culture have fervently advocated music’s socially conditioned character through stressing its multiply determined potential to have meanings and produce experiences in a cultural, ideological, etc. sense, they curiously retain some echoes of autonomy thinking. This is insofar as these approaches, even when insisting on music’s ontological dynamism as a signifying practice, have often treated the very patterns and effects of music that presumably elicit such meanings as

something that, *qua* those patterns, exist by themselves, as it were; in the form of musical “texts.” Too little attention has been paid to how music in terms of its sensory and eventually signifying qualities does not have this kind of entity-like givenness. It instead has to be repeatedly and varyingly actualized, whether in live performance or for recording purposes.

Equally underexplored remain the heterogeneous and intricately interrelated factors and agencies that contribute and connect to music’s re-emergence as sounds, whilst they themselves undergo transformations of varying kind and degree when doing this contributing. To an important extent, these manifold factors and forces relate to sound-makers. They relate to musicians’, and in my project’s case singers’, activities.

It is here, then, that I suggest another return, albeit with a radical twist, to Hanslick’s conceptions. This goes especially for his couching of music as “sound and motion.” Namely, what my research asks, while being inspired *both* by the examined vocal-performative practices *and* specific lines of theory, is whether our views of music would not indeed reconfigure in beneficial, even necessary, ways through a *new* engagement of the idea that besides providing distinctly musical re-presentations of cultural referents and thereby engendering signification, the character of music also crucially inheres in sounds as sounds and in the movements of their coming into being? The radical difference from the Hanslickian position is, however, this: In that scheme music’s sounds and motions were cut off from all their actual and potential *conditioning connections*, whether cultural sign systems or musicians’ work of sound-making. They were deemed strictly immanent to a domain of musical self-reference.

The approach of my study by contrast seeks consistently to remove the brackets that formalist aesthetics placed around the co-constitutive *relations* of music-as-sounds with its cultural and material surroundings: with music-makers’ and auditors’ moving bodies and minds and so on. Throughout, I explore from the vantage of singers (and students) how it is with these multitudes of variables that music’s emergences and existences as sound are immanently interlinked. *Immanence, therefore, remains an important term for my take on singing, music-making, and opera.* Nevertheless, the concept of immanence, along with those of sound and motion, are rearranged into formations that would have seemed a blasphemous monstrosity for formalists such as Hanslick. This is because they now stand for music’s *incessant and inseparably relational processuality*; for the notion that the only identity that ‘classical’ (or any sort of) music can ever have is not something ‘hovering’ in a transcendent fashion above or behind its varying performances and experiencing(s) as sounds. Instead, this ‘identity’ coincides immanently with these very differentiations of circumstance and outcome. If musical sounds and effects are immanent to anything, I argue that they are immanent to their own deeply context-bound transitions, involving all the terms and forces with which they relate.

As implied earlier, the latter likewise constantly vary in terms of their capacities and actual states. Within my study, they range from the feelings and organizations of singers’ music-making bodies and flows of frequency and vocal

sound they emit to the habits, memory images, imagination, linguistic singing-technical discourses and collaborative relationships of vocal musicians. They moreover involve the markings of the score, the acoustical features of venues and the overall multi-sensory goings-on of an operatic stage performance.

Now the ideas of 're-cutting' concepts and 'messing up' such modes of thinking that rest on beliefs in transcendence lead us readily to the main theoretical inspirations of my research. In short, the key theoretical novelty my project brings to music studies is *the usage of Gilles Deleuze and Félix Guattari's philosophy* when rethinking music as variation and performances. In resonance with these thinkers' abundant introduction of new concepts which complexly interrelate, I elaborate on a series of their notions spanning from intensity and actual/virtual to order-words, sensation, affect, molecular, the simulacrum and assemblage. This occurs in immanent connection with specific moments from my research participants' music-makings. Nonetheless, it is Deleuze and Guattari's encompassing philosophical and ontological outlook regarding *reality, in its numerous modalities, as constant differentiation or becoming* that, I contend, can offer unforeseeably productive starting points for the endeavors of cultural and feminist musicology, opera studies, etc. to conduct research beyond the assumptions of music's self-identical autonomy and the (usually male) composer's privileged position as the primary, if not the sole, contributor to the *chief* attributes of musical sounds.

It is all the more important to translate Deleuze and Guattari's ontology of becoming into 'classical' music given this field's reputation as a tradition-bound and disciplined, rather than improvisational and 'variation-friendly', realm of musical practice. Yet, my findings repeatedly show that whilst 'classical' singers do make self-admitted attempts to give a sustained quality and identity to their music-makings, they at the same time acknowledge, and surprisingly often embrace, the "returns of difference" in each new socio-musical and performative situation.

Finally, through being interlaced with the work of such musicologists as Suzanne Cusick, Nicholas Cook and Carolyn Abbate and with the projects of such cultural, feminist and media scholars as Brian Massumi, Elizabeth Grosz, Erin Manning and Amy Herzog (to name a few), the encounters between my field material and Deleuze/Guattari's thought give rise to the central conceptual innovation of my dissertation: *becoming-singer*. Encapsulating the main discovery of my thesis, this concept signals, firstly, the array of processes, from physical, bodily and vocal to discursive, interactive, mental and institutional, which in a situational and co-implicated manner constitute the music-makings and very agency of singers.

Secondly, however, becoming-singer designates the un-predetermined but vibrant potential for new states and understandings that the *study* of music may attain if it becomes *with* the so far unduly neglected daily practices of vocal, operatic performing and aspiring musicians. In one of his texts, Nicholas Cook (2003, 205) comments how no one "without a taste for the impossible should become a musicologist." To inflect this in a Deleuze-Guattarian framework, it

can indeed be said that if music studies wants to remain a relevant discipline for current times and, above all, the future, *it should never settle for the possible* in the sense of the already categorized, culturally established, and institutionally accepted. By exploring and encouraging becomings at the trans-disciplinary meeting points of a musical field, music studies and philosophy, it is my desire to pronouncedly enhance the quest of music research for the *im-possible*: for the differentiating and the expansive, the creatively upsetting, the will have been discovered, and the new.

Reference

Cook, Nicholas (2003), "Music as Performance" in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York and London: Routledge: 204-214.

FT Milla Tiainen (Milla.Tiainen@anglia.ac.uk) toimii Anglia Ruskin -yliopistossa Cambridgessä.

Laulajan ääni ja ilmaisu – kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk¹

Anne Tarvainen

Väitöskirjani käsittelee laulajan ääntä ja ilmaisu kokemuksellisesta lähestymistavasta käsin. Työn lähtökohtana on kaksi huomiota siitä, miten laulajan ilmaisu

¹ Lectio praecursoria. FT Anne Tarvainen (anne@annetarvainen.fi) väitteli 26.5.2012 Tampereen yliopiston yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikössä väitöskirjallaan *Laulajan ääni ja ilmaisu – Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk* (Suomen Etnomusikologisen Seura julkaisuja 20, Tampere University Press, Tampere 2012; saatavilla elektronisesti osoitteessa <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8803-0>). Vastaväittäjänä toimi dosentti Juha Torvinen Turun yliopistosta ja kustoksena professori Tarja Rautiainen-Keskustalo.

ilmenee: Ensinnäkin – kuuntelija voi aistia laulajan ilmaisun omalla kehollaan. Ja toiseksi – laulajan ilmaisu voi liikuttaa kuuntelijaa.

Tutkimuksen kokemuksellisesta lähtökohdasta

Musiikin kuuntelijalle laulamisen liikuttavat ja tunteita herättävät ominaisuudet voivat olla itsestäänselvyys, mutta musiikintutkijan työn lähtökohdina ne vaativat tarkempaa perustelua. Miksi olen tarkastellut laulajan ilmaisua kokemuksessa – ja vieläpä omassa kokemuksessani? Kun lähdin tekemään tätä tutkimusta, minulla oli vain hämärästi jäsentynyt ajatus siitä, mitä halusin tutkimuksellani tuoda esille ja artikuloida. Olin laulajia kuunnellessani sekä levyltä että heitä laulutunneilla opettaessani törmännyt ”siihen johonkin” – sanallistamattomaan ja rikkaaseen kokemisen alueeseen, joka tuntui olevan olennainen osa laulamista ja laulamisen kuuntelemista.

Huomasin kuitenkin, että kulttuurissamme ei ole tarkempaa käsitteistöä kuvaamaan tuota kokemisen aluetta. Laulajan esityksen tunneulottuvuutta on totuttu kuvailemaan esimerkiksi ”surulliseksi”, ”iloiseksi”, ”rankaksi” tai ”kaihoiseksi”. Laulajan tulkinnan saatetaan sanoa olevan ”koskettava” tai ”elävä”, ja laulajan voidaan sanoa olevan ”läsnä laulamissaan”. Tämäntyyppiset luonnehdinnat eivät mielestäni kuitenkaan kuvanneet tarpeeksi osuvasti niitä seikkoja, jotka olivat tulleet ilmi kokemuksessani. Niistä puuttui se nyanssirikkaus, herkkyys ja moniulotteisuus, jonka koin laulajan ilmaisussa olevan. Halusinkin avata tuota aistimisen tasoa paremmin sekä omaan tietoisuuteeni että löytää myös tapoja, joilla ohjata oppilaitani kokemaan sitä syvemmin.

Koska lähdin etsimään ja selkeyttämään jotain sellaista, jota ei ole aiemmin sellaisenaan artikuloitu, en voinut työn alkuvaiheessa tukeutua tieteen kentällä jo valmiina oleviin teorioihin tai muihin ennakoasetelmiin. Sen vuoksi kokemuksen ottaminen työn lähtökohdaksi onkin ollut olennaisen tärkeää. Vasta sen jälkeen, kun tutkittava ilmiö on ilmennyt kokemuksessa ja tullut tätä kautta todelliseksi, olen siirtynyt kysymään: millaiset teoriat voivat tukea ja selittää ilmiön olemassaoloa? Fenomenologinen lähestymistapa on mahdollistanut tällaisen lähtökohdan työlle. Sen avulla olen voinut lähestyä tutkimaani ilmiötä niin, että aiemmat teoriat tai omat ennakkokäsitykseni eivät ole ohjanneet liiaksi tiedonmuodostuksen alkuvaiheita. Tätä kautta olen löytänyt tuoreita tuntokulmia laulajan esityksen aistimiseen ja siinä esiin tulevien seikkojen artikulointiin.

Sen sijaan, että puhuisin tutkimuksessani yleisesti tunteista, olenkin siirtynyt puhumaan tuntemisesta. Olen siis siirtynyt kuvaamaan tunteiden taustalla olevaa liikehdintää – konkreettisia kehollisia aistimuksia. Kyse on jännitteisyyden, laajenemisen, supistumisen, ahtauden, vavahtelevuuden, haipumisen, räjähtävyyden, ohikiitävyyden ja monien muiden vastaavien kehollisten laatujen aistimisesta. Amerikkalainen kehityspsykologi Daniel N. Stern (ks. esim. 2004) käyttää tällaisista kokemuslaaduista käsitettä *vitaaliäffektit*. Hän erottelee ne *kategorisista äffekteista*, kuten ilo, suru, pelko ja niin edelleen. Tämä käsitepari

onkin ollut tärkeä tutkimuksessani, sillä sen avulla olen päässyt sanallistamaan laulajan ilmaisun sisältöä aiempaa tarkemmin.

Vaikka tarkastelen laulajan ilmaisua kehon kokemuksessa, en varsinaisesti tutki kokemusta tai kehoa. Kokemus ja keho ovat pikemminkin työn tutkimusmaastoa – paikkoja joissa laulajan ilmaisu ilmenee. Voiko yhden tutkijan kokemuksen varaan rakentuva tutkimus olla merkityksellistä myös muille? Entä olisinko voinut lähestyä aihetta tarkastelemalla sitä laajemman ihmisjoukon kokemuksissa?

Tieteen puolella on viime aikoina havahduttu peräänkuuluttamaan yksilölliseen kokemukseen ja erityislaatuisiin kokemuksiin pohjautuvaa tutkimusta. Esimerkkeinä mainittakoon tamperelaisen fenomenologin Timo Klemolan tekstit (ks. esim. 2005) ja italialaisen filosofin Adriana Cavareron (2005 [2003]) laulun tutkimukseen liittyvät ajatukset. On huomattu, että yleisiä ja kaikille yhteisiä kokemuksen piirteitä tarkasteltaessa saatetaan päätyä tekemään päätelmiä, jotka eivät loppujen lopuksi vastaa kenenkään kokemusta. Yleisiä linjoja tutkimalla saatetaan myös kadottaa se kokemukselle ominainen muuntuvuus, yllätyksellisyys ja nyanssien rikkaus, joka voi yksittäisten ihmisten kokemuksissa olla juuri se kokijalle itselleen tärkein alue.

Laulajana ja tutkijana paneutumiseni laulajan kuuntelemiseen voi olla eittävä erilaista kuin satunnaisen musiikin kuuntelijan kuunteleminen. Uskon silti, että työlläni voi olla merkitystä laajemmallekin joukolle laulajia, laulunopettajia ja laulumusiikin kuuntelijoita. Yhtenä työni tavoitteena onkin ollut korvien ja kehojen avaaminen aistimaan laulajan ääntä ja ilmaisua yhä herkemmin.

Laulaminen on liikettä

Työni keskiössä on ajatus siitä, että laulaminen on liikettä. Laulaja tuottaa lauluäänen kehonliikkeiden avulla. Nämä liikkeet tapahtuvat pääosin kehon sisätilassa, ja tämän vuoksi emme useinkaan tule ajatelleeksi, että laulaminen on liikettä. Kyse on esimerkiksi kielen, pehmeän kitalaen, äänihuulten ja pallean liikkeistä. Laulaja voi tuottaa äänen kehollaan esimerkiksi äkkinäisin tai pehmein liikkein. Liikkeellä on aina jonkinlainen laatu. Kuuntelija voi aistia liikkeiden äkkinäisyyden tai pehmeuden laulajan äänestä. Nämä laadut eivät liity ainoastaan laulamiseen vaan kaikkeen keholliseen tekemiseen. Voin esimerkiksi nousta tuolista äkkinäisesti tai pehmein liikkein.

Kuuntelija ymmärtää laulajan ilmaisua siis oman kehonsa ja sen liikesensitiivisyyden pohjalta. Tämä on perusta sille, että voimme toistemme äänellisiä ilmauksia kuunnelllessamme muodostaa yhteisesti jaettavissa olevia merkityksiä. Meillä jokaisella on ainakin jonkinlaisia kokemuksia siitä, miltä minkäkin laatuinen liike tuntuu kehossa. Laulajan ilmaisussa yhdistyykin mielenkiintoisella tavalla juuri yksilöllinen kokeminen ja yhteisen ymmärryksen muodostuminen. En voi kenties koskaan kokea laulajan esitystä täysin samoin, kuin joku toinen ihminen sen kokee. Silti voin kokea sen tarpeeksi samansuuntaisesti, jotta voin sanoa ymmärryksemme siitä olevan ainakin osittain yhteistä.

Menetelminä empaattinen ja analyyttinen kuunteleminen

Olen jakanut tässä tutkimuksessa käyttämäni kuuntelemisen tavat kolmeen eri vaiheeseen. Ennen siirtymistä varsinaiseen analyysiin olen kuunnellut tutkimusmateriaalia vapaasti ilman tarvetta etsiä siitä jotain tietyn tyyppistä informaatiota. Kuuntelemisen asenne on ollut antautuva ja vastaanottava. Tämä on mahdollistanut sen, että kuuntelemisen kokemus on saanut muotoutua omaehtoisesti ja rauhassa ilman tarvetta muodostaa siitä heti tietoa. Tätä kuuntelemisen vaihetta kutsun *eläytyväksi kuuntelemiseksi*. Eläytyvässä kuuntelemisessä esiin tulleita seikkoja olen kirjannut sanalliseen muotoon erilaisin kirjoittamisen menetelmin.

Seuraava kuuntelemisen vaihe on työn varsinaisen analyysin ensimmäinen vaihe. Siinä olen myötälänyt laulajan ilmaisuja koko kehollani kuunnellen. Kuuntelemiseen on liittynyt laulajan ilmaisun vitaaliaffektisten liikelaatujen aistiminen kehossa. Kutsun tätä menetelmän vaihetta *empaattiseksi kuuntelemiseksi*. Tämän kuuntelemisen vaiheen raportoinnissa olen käyttänyt sanallisten ilmaisujen lisäksi myös tätä työtä varten kehittämäni graafisen kuvauksen menetelmää.

Empaattisen kuuntelemisen jälkeen olen siirtynyt tarkastelemaan laulajan äänen ja artikulaation yksityiskohtia sekä laulajan esityksen musiikillisia tekijöitä. Kutsun tätä vaihetta *analyyttiseksi kuuntelemiseksi*. Apuna siinä ovat olleet musiikintutkimuksen lisäksi vokologian ja fonetiikan käsitteet. Analyttisessä kuuntelussa esiin tulleita seikkoja olen kirjannut ylös perinteisen musiikillisen nuotintamisen lisäksi myös äänenlaatuja ja artikulaatiota kuvaavalla analyyttisellä transkriptiolla.

Kaiken kaikkiaan eri kuuntelemisen muotojen selkeytyminen omiksi vaiheikseen työprosessin kuluessa on edesauttanut laulajan ilmaisun esille tuloa. Ilmaisun tarkastelu ei ole jäänyt vain kokonaisvaltaisen kokemuksen kuvailuksi, vaan empaattisen kuuntelun menetelmän myötä olen voinut lähestyä sitä yksityiskohtaisemmin ja analyyttisemmin. Toisaalta ilmaisu ei ole myöskään jäänyt riippuvaiseksi äänen analyysistä, vaan on itsenäistynyt myös siitä omaksi tarkastelun tasokseen. Lisäksi on mahdollistunut laulajan koetun ilmaisun ja laulajan äänen yksityiskohtien tarkastelu rinnakkain sekä sen pohtiminen, mitkä äänelliset tekijät ovat mahdollisesti luoneet mitään ilmaisullisia vaikutelmia laulajan esitykseen.

Björk ja *Undo*-kappale

Tutkin tässä työssä sitä, miten ihminen voi ymmärtää toisen ihmisen laulullista ilmaisuja. Täällä mielessä kuuntelemani laulaja voisi olla kuka tahansa. Olen kuitenkin valinnut Björkin tähän työhön kahdesta syystä. Ensinnäkin Björk on laulaja, joka koskettaa minua. Hänen lauluilmaisunsa liikuttaa ja tuntuu minusta

elävältä. Björkin lauluesitykset ovat siis olleet otollista maaperää sen tutkimiselle, mitä tämä liikuttaminen tarkemmin ottaen pitää sisällään. Toiseksi olen valinnut Björkin tähän työhön sen vuoksi, että hänellä on käytössään laaja kirjo erilaisia äänellisiä ja ilmaisullisia keinoja. Näin olen saanut hänen lauluesityksiään apuna käyttäen luotua työhön mahdollisimman laajan analyysikäsitteistön.

Undo-kappaleen analyysissa Björkin lauluesityksen ilmaisullisiksi päälaaduiksi nousivat ahtaus ja työläys, yrittäminen ja irtipäästäminen, muutoksen vastustaminen, täyttyminen, avautuminen ja liukeneminen. Nämä päälaadut puolestaan muodostuivat mikrotason ilmaisullisista tapahtumista – pienistä viitaaliaffektisista juonista. Esimerkiksi ”nopea sisäänpäin kiskaisu, joka pysähtyy äkisti, lyhyt tauko ja lopuksi huolimaton irtipäästäminen” oli tällainen laulajan ilmaisusta aistittu dynaaminen juoni. Björk on toteuttanut ilmaisun laadut äänellisesti monin eri tavoin. Esimerkiksi täyttymisen laadun hän on luonut venyttämällä laulamaansa tavua ajallisesti, lisäämällä äänentuottonsä intensiteettiä ja kasvattamalla suuontelonsa tilavuutta. Työläyden laadun hän on sen sijaan saanut aikaiseksi narisevalla äänellä sekä suppealla ja vaivalloisella artikulaatiolla.

Työn tulokset

Tutkimuksen pääkysymyksenä oli: mitä on laulajan ilmaisu? Työn lähtökohtina toimineet ajatukset ilmaisun liikuttavuudesta ja sen paikantumisesta kuuntelijan kokevaan kehoon täydentyivät työn edetessä kolmella olennaisella huomiolla. Näistä ensimmäisenä on huomio siitä, että laulajan ilmaisun sisältö muodostuu viitaaliaffektisista liikelaaduista. Nämä liikelaadut kuvaavat sekä laulajan musiikillista ilmaisua että laulajan tunneilmaisua. Voidaankin sanoa, että viitaaliaffektien tasolla tarkasteltuna laulajan musiikillinen ilmaisu ja tunneilmaisu ovat yhtä.

Toinen huomio on se, että laulajan musiikillinen ilmaisu on virtauksellista. Musiikillisessa ilmaisussa ja sen aistimisessa olennaista on muutos, liike ja dynaamisuus. Muutos tapahtuu ajassa, ja aika onkin musiikillisen ilmaisun aistimisessa tärkeä tekijä. Kolmas huomio liittyy siihen, että laulajan ilmaisu välittyy kuuntelijalle musiikillisten äänten välityksellä. Ääni kantaa ilmaisua, mutta ilmaisua ei voi selittää tyhjentävästi vain ääntä kuvailemalla. Tämä johtuu siitä, että ilmaisun aistiminen ja äänen kuunteleminen ovat kaksi erilaista kokemisen moodia, jotka tuottavat ymmärrystä ja tietoa eri tavoin.

Musiikki paikantuu ihmiseen

Vaikka tämän työn kokemukselliset lähtökohdat voivat tuntua uudelta tavalla verrattuna perinteisempään musiikintutkimukseen, niin niissä ei ole kuitenkaan sinällään mitään täysin uutta. Kyse on aistimisesta, tietoiseksi tulemisesta ja tiedon muodostamisesta. Aivan kuten on kyse tavalla tai toisella kaikessa tutki-

misessa. Erona perinteisempiin lähestymistapoihin tällainen fenomenologisesti viritetty tutkimus tuo esille sen seikan, että aistiminen ja tietoiseksi tuleminen ovat osa tiedon muodostamisen prosessia.

Työni laajemman tason sanoma on se, että musiikki ei ole vain tuolla jossakin, ulkopuolellamme. Se ei ole vain lauluja, levyjä, nuotteja tai esityksiä. Musiikki välittyy meille näiden avulla, mutta väitän, että itse musiikki sen sijaan on ihmisessä itsessään viriävä kokemisen tila. Se on tila, jossa voimme aistia elävänä olentona olemiseen liittyviä tuntemuksia vahvasti, herkästi – ja samalla myös turvallisesti. Musiikki elävöittää ja herkistää tuntemaan. Se havahduttaa meidät tähän hetkeen ja palauttaa meidät abstraktien ajatusten, huolten ja suunnitelmien pyöresteistä takaisin aistivaan kehoomme. Sternin (2004) käsitettä käyttäen musiikki auttaa meitä kokemaan *läsnäolon hetkiä*.

Laulaessaan ihminen välittää muille tapaansa olla olemassa – omaa ihmisyyttään. Tässä mielessä laulutapahtumia – olivatpa ne sitten kuinka virtuoosimaisia suorituksia tai hapuilevia nuotinvierestä laulamisia hyvänsä – ei voi laittaa paremmuusjärjestykseen. Musiikillisen ja laulullisen ilmaisemisen arvoa ei voi myöskään mitata ainoastaan levymyynteinä tai yhteiskunnalle koituvana taloudellisena hyötynä. Eittämättä nämäkin hyödyt ovat olemassa, mutta näkisin kuitenkin musiikin todellisen arvon olevan itse musiikillisessa kokemuksessa – siinä miten musiikki ja laulu herkistävät meitä aistimaan laajaa kirjoa erilaisia ihmisenä olemisen laatuja. Näin voimme oppia ymmärtämään paremmin niin omaa ihmisyyttämme, paikkaamme ihmisyhteisössä kuin myös toisia ihmisiä.

Kirjallisuus

- Cavarero, Adriana 2005 [2003]. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. [A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale.] Käänt. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press.
- Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Stern, Daniel N. 2004. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York & London: W. W. Norton & Company.

Bartokin kvartetot¹

Reijo Jyrkiäinen

Unkarilainen säveltäjä Béla Bartók syntyi 1881 ja kuoli 64 vuoden ikäisenä 1945. Hän eli suurten muutosten aikaan: kaksi maailmansotaa syttyi hänen elinaikanaan. Bartókin syntyessä Richard Wagner lähestyi seitsemääkymmentä,

Gustav Mahler ja Claude Debussy olivat parissakymmenissä ja Arnold Schönberg seitsemän vuoden ikäinen. Bartókin jälkeen seuraavana vuonna syntyivät Igor Stravinsky ja maanmies Zoltán Kodály, joka houkutteli Bartókin kokoamaan kansanmusiikkia. Anton Webern syntyi heitä vuotta ja Alban Berg kaksi vuotta myöhemmin.

Bartókin jousikvartettojen ensiesitys Suomessa tapahtui Yleisradion konserteissa 1965, La Salle-kvartetti soitti kvartetot 1–3 ja Loewenguth-kvartetti loput 4–6. Heräsi ajatus tutkia teosten muotoa ja rakennetta tarkemmin, ja lisensiaatintutkimus kvartetoista 1–3 valmistui 1967. Bartókin tuotantoon ja hänestä tehtyyn tutkimukseen tutustuin Suomen Kulttuurirahaston apurahan turvin Budapestin Bartók-arkistossa, Bartók Archivumissa loka- ja marraskuun ajan 1968. Tuolloin tapasin mm. Bartók-tutkijat, kvartetoista kirjan tehneen Kárpátin ja säveltäjästä useampiakin tutkimuksia kirjoittaneen prof. Ernő Lendvain.

Sibelius-Akatemian ja yliopisto-opintojen ohella työskentelin samalla Yleisradiossa radion musiikkiohjelmien tuotannossa 1957–67 ja ohjelmakoordinaattorina televisiossa 1967–1971. Tutkimustyö jäi kesken, kun tulin Helsingin kaupunginorkesterin hallinnosta, taloudesta ja toiminnasta vastaavaksi intendentiksi Finlandia-taloon 1971. Siirryttyäni 1990 Helsingin kaupungin kulttuuri-asiainkeskukseen palasin yliopiston musiikkitieteen laitoksen tutkijaseminaariin sekä perehdyin uusiin tutkimuksiin ja tutkimusmenetelmiin. Bartók-arkistossa kävin uudelleen 1993 ja olin Bartók-konferenssissa Budapestissa 2006.

Muoto- ja rakenneanalyttisen tutkimukseni kohteena ovat Bartókin kaikki kuusi jousikvartettoa, jotka kattavat koko luomiskauden. Aineistona ovat niiden painetut partituurit ja otsikkona *Form, Monothematicism, Variation and Symmetry in Béla Bartók's String Quartets* – Muoto, monotemaattisuus, muuntelu ja symmetria Béla Bartókin jousikvartetoissa. Se sisältää nuo neljä aluetta, joita analysoidaan osa osalta.

Jousikvartetto-teostyyppin muotoutumista Euroopassa tarkastellaan Bartókin aikaan, 1940-luvulle asti. Säveltäjän lähtökohdat ulottuvat kansanmusiikista ja Beethovenin perinnöstä lähiedeltäjiin ja aikalaissäveltäjiin. Uutta on aiempiin tutkimuksiin verrattuna yksityiskohtaisempi tarkastelu, uutta myös Schenker-analyysin ja sävelluokkajärjestelmän käyttö kaikkiin kvartettoihin. Kvartettoihin sisältyy erilaisia muototyyppejä, niissä esiintyy monotemaattisuutta, muuntelua ja symmetriä. Perinteisen musiikinteorian ja tonaalisten funktioiden rinnalla esiintyy myös muita rakenne- ja hierarkiamuotoja. Valikoituja katkelmia, kukin osa ja koko teokset tutkitaan niiden muodon, temaattisuuden, muuntelun sekä symmetrian analysoinnilla. Aiempiin töihin verrattuna tässä tutkimuksessa on uutta niitä tarkempi, yksityiskohtaisempi tarkastelu, samoin Schenker-analyy-

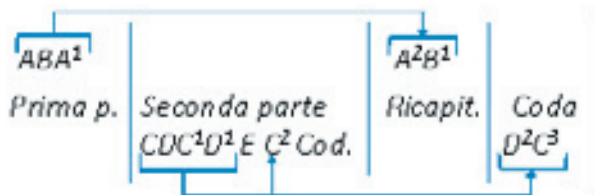
¹ FL Reijo Jyrkiäinen puolusti väitöskirjaansa *Form, Monothematicism, Variation and Symmetry in Béla Bartók's String Quartets* Helsingin yliopistossa 30.5.2012. Vastaväittäjänä toimi prof. emer. János Kárpáti Budapestin Liszt-akatemiasta, kustoksena yliopiston musiikkitieteen laitoksen johtaja, työn pääohjaaja prof. Eero Tarasti ja humanistisen tiedekunnan nimeämänä valvojana prof. Riho Grünthal. Tässä julkaistavan tekstin pohjana ovat tutkielman abstrakti, alkusanat ja väitöstilaisuuden avauspuheenvuoro, *lectio praecursoria*.

sin sekä säveluokkajoukkojärjestelmän käyttö tutkimusmenetelminä ja tulosten esittelyn välineinä kaikkiin, ei vain yksittäisiin kvartettoihin.

Työssä viitataan myös muiden tutkijoiden tuloksiin. Heistä mainittakoon unkarilaiset János Kárpati, Ernő Lendvai ja László Somfai, saksalainen Roswitha Traimer sekä yhdysvaltalaiset Elliott Antokoletz, Allen Forte ja Paul Wilson.

Kvartetoista ensimmäinen valmistui 1909, säveltäjän kypsän tyylin vakiinnuttua ja toinen, edellisen tapaan kolmiosainen noin kahdeksan vuotta myöhemmin ilmaisun laajentumisen aikaan. Tyylin murrosta edustaa kymmenen vuoden päästä siitä, 1927 valmistunut klassisen keskikauden kolmas kvartetto.

Kolmas kvartetto



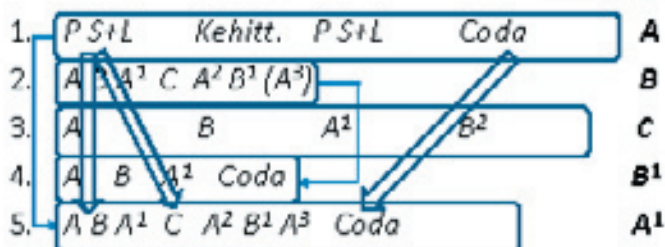
Kaavio:

A **B** **a¹** **b¹**

Teos koostuu kolmesta ilman taukoa soitettavasta partesta eli osasta ja codasta. Noin 15-minuuttisena se on lyhin kaikista, vain puolet pisimmistä, ensimmäisestä ja viidennestä. Laajin, Seconda parte muodostuu sonaatti- ja rondomuodon yhdistelmästä. Kertaukset, lyhyt, hidas Ricapitulazione della prima parte on tiivistelmä Prima partesta ja pidempi, nopea Coda Seconda partesta, alimmaisena kaavio koko teoksen muodosta.

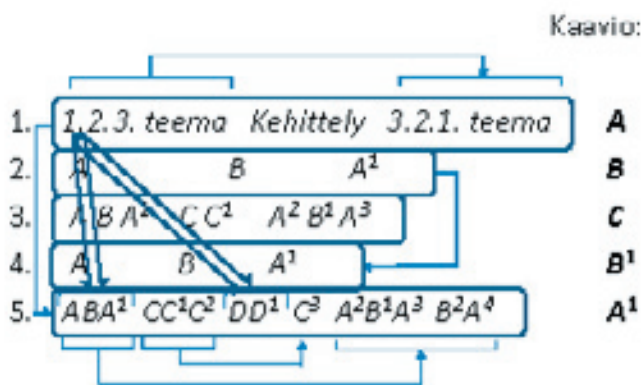
Neljäs kvartetto

Kaavio:



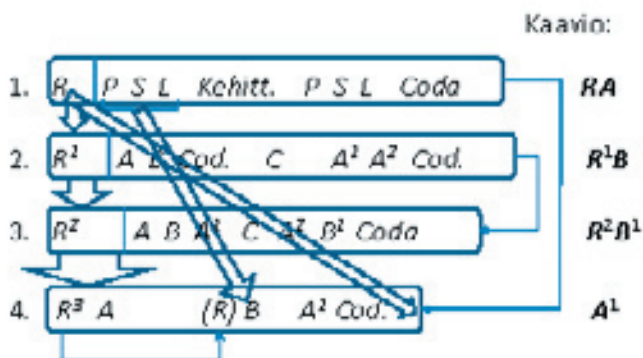
Seuraavan vuoden neljäs kvartetto on kasvanut viisiosaiseksi ja sen muoto muuttunut kohti keskimmäistä, kolmatta osaa eteneväksi ja siitä käänteisessä järjestyksessä, palindromisesti palaavaksi kokonaisuudeksi, kaavana $ABCBA^1$. Ensimmäisen osan pääteemaryhmästä palaa aineksia päätösoosan päätaitteessa ja triossa sekä codasta codassa. A-ääriosat ja B-välisosat vastaavat keskenään toisiaan, C-keskiosa on aivan erilainen.

Viides kvartetto



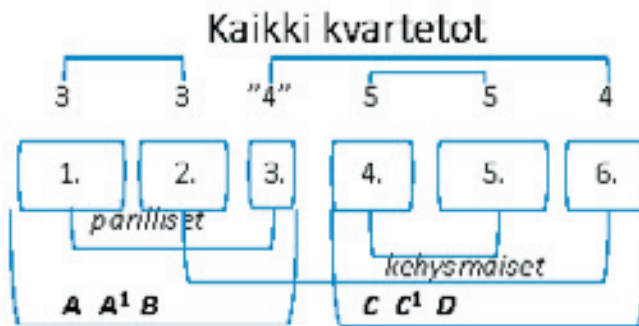
Neljä vuotta myöhemmin, 1928 valmistuneen, samoin viisiosaisen viidennen kvartetton muoto vastaa edellistä. Kuitenkin niin, että kun neljäs osa ovat nopeat ja kolmas hidas, viidennen vastaavat osat ovat hitaat mutta kolmas, keskiosa nopea scherzo. Ensimmäisen osan teemat palaavat kertauksessa taas käänteisessä järjestyksessä mutta nyt lisäksi käännettyinä. Ensimmäisen osan pääteeman muunnos on aineksena Finalen alku- ja loppujaksoissa sekä fugatossa. Uutta on osat aloittava, pitkin niitä toistuva ja kvartetton päättävä lyhyt kehysmotiivi.

Kuudes kvartetto



Bartókin viimeisiin teoksiin kuuluva, neliosainen kuudes kvartetto tuo esiin uuden muodon. Sen aloittaa hidas johdanto, kaikkia osia edeltävä ja vähitellen koko päätösosaksi kasvava ritornello, jonka ensimmäinen säe ja vielä kerran neljä alkusäveltä palaavat teoksen lopuksi. Johdannon alku muistuttaa Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian alun hidasta klarinettisooloa. Ensiosan pääteemat palaavat muistumina päätösosan välitaitteessa, ja teos päättyy hiljaiseen resignaatioon.

Kaikkia kvartettoja kuvaavaan kaavioon on ylimmäksi koottu kaikkien keskeille sijoitettujen kuuden kvartetton osien määrät, niiden alle viivoin yhdistetyt parilliset ja kehysmäiset muodot sekä alimmaksi alku- ja jälkipuoliskon kvartettojen toistensa kaltaiset kaaviot.



Muoto on niistä tärkein ja laajimmin käsitelty, lyhentein ja termein tiivistetyt sanalliset analyysit pelkistetty suppeiksi kaavioiksi. Vain näin saadaan tarpeeksi tarkka käsitys kokonaisuudesta ja tuloksia voidaan vertailla toisiinsa. Perinteisten ohella esiintyy myös uudentyypisiä rakenteita ja tonaalisuutta korvaavia hierarkioita.

Monotemaattisuus ei toteudu missään teoksessa sellaisenaan vaan erilaisina versioina. Ensimmäiselle ja kolmannelle kvartetolle on tyypillistä bi-temaattisuus, toisiaan täydentävä kaksiteemaisuus. Toisessa kvartetossa on kyseessä tri-temaattisuus, kolmiteemaisuus, kun taas kahdessa seuraavassa temaattisuudesta siirrytään dodekafoniasta tuttuun sävelriviin: kolmannen kvartetton rivi on kahdeksan- ja neljännen kymmensävelinen.

Muuntelua esiintyy kaikissa kvartettoissa, vain sen laatu ja määrä vaihtelevat. Yksinkertaisia ovat intervallin käänös, rytmin vaihdos ja tihennys tai harvennus, monimutkaisia motiivin tai teeman osan liittämisen toiseen, asteittainen muutos ja uusien aineiden lisäys. Mitä yksinkertaisempaa muuntelu on, sitä enemmän sitä esiintyy, laajemmat vaihdokset sisältävät joukon muunnelmia. Monipuolisiin vaihdoksiin kuuluvat ensimmäisen ja viidennen kvartetton fuga-toiksi kehittyvät teemat. Ensimmäinen, toinen ja neljäs kvartetto alkavat 11:n, toisen kvartetton kolmas osa 12:n sävelen kentällä. Niillä ei ole yhteyttä muuhun aineistoon, vaan ne jäävät erillisiksi ilmiöiksi. Ilmaisua laajentavat erilaiset soittotavat ulottuvat kaksoisotteista flageoletteihin ja glissandoista sordinoihin.

Peilisyymmetria, motiivien ja teemojen vertikaaliset käännökset ovat yleisiä. Asteikkojen symmetriaan kuuluvat ensimmäisen kvartetton toisen osan loppu-teeman kokosävelasteikko, neljännen kvartti- ja kvinttisoinnut sekä kuudennen ritornellon samanlaisina toistuvat transpositiot. Harmonian symmetriana viiden-
nen kvartetton finaalin vastakkaisiin suuntiin liikkuvien sointujen intervallit pysyvät samoina.

Muotoon liittyvänä ensimmäisen kvartetton toisessa ja kolmannessa osassa on yhteistä tematiikkaa ja tonaliteettikin on osin sama, toisen kvartetton toisella ja kolmannella osalla on yhteinen teema ja tonaliteetti. Tematiikan ja tonaliteetin kaavat ovat joskus erilaiset, kolmannessa kvartetossa tematiikan kaava on ABAB mutta tonaliteetin ABBA. Kokonaisuudon symmetriana kolmannen kvartetton ensimmäinen ja kolmas sekä toinen ja neljäs parte, "osa" vastaavat toisiaan.

Tasasuhtaisuuden vaikutelma ja symmetria tulevat esiin neljännessä ja viidennessä kvartetossa. Ne ovat viisiosaisia, kummankin toisen ja neljännen osan motiivit ovat samankaltaisia ja keskimäiset osat poikkeavat täysin muista. Kuudennen kvartetton toisessa ja kolmannessa osassa on kehittelyä, pääjaksoissa kaksi teemaa ja kolmas trioissa. Tyypillisinä piirteinä osiin sisältyy kolme taitetta tai jaksoa. Kertauksista jää joskus pois taitteita ja siksi, tai muunnosten takia, ne lyhenevät.

Osat ovat enimmäkseen kolmijaksoisia ja niille on tyypillistä temaattinen yhteenkuuluvuus. Monotemaattisiin osiin liittyy muuntelua, ja on myös muotoja, joissa tematiikka ei toistu. Bartók käyttää tonaalisia sointuja ja kulkuja, mutta yhdistelee niitä tonaalisuudesta poikkeavasti. Hän välttää perinteisiä lopukkeita tai hälventää tonaalista vaikutelmaa neutraaleilla yhdistelmillä. Perinteestä poikkeavaa on, että tonaalisen perinteen asemesta osien muoto rakentuu temaattisen aineiston pohjalta. Kaikissa kvartetossa on yksi tai useampia osia, joilla on yhteistä tematiikkaa jonkin toisen osan kanssa.

Tutkimusmenetelmistä voi kritiikkinä todeta, että sävelluokkajärjestelmä on tarkka ja luotettava. Mutta luokkien samanlainen järjestys pienimmästä suurimpaan intervalliin tuo esiin hyvin kyllä intervallit mutta ei luokan vertikaalista rakennetta ja soinnun "luonnetta". Sama koskee myös melodiikkaa: Schenker-analyysi kuvaa tiiviisti motiivien, teemojen ja kokonaisuuden etenemistä, mutta pelkistysten takia kuvia jää vajaaksi, varsinkin laajemmissa, koko osan tai teoksen kuvauksissa.

Kun kootaan yhteen kaikkien kvartettojen kokonaisuudet, muodostuu niistä kaksi toistensa kaltaista teosryhmää, kolme kvartettoa kummassakin. Kahden ensimmäisen, perinteisen jälkeen tulee murroksena uuteen erilainen kolmas, sitten kaksi uuden tyypistä kypsän kauden huippua, neljäs ja viides sekä lopuksi kaikista muista poikkeava, nostalginen kuudes.

FT Reijo Jyrkiäinen (reijo.jyrkiainen@fonet.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopistossa.

Säveltäjämestariimme äidillisen huolenpidon kohteena

Veijo Murtomäki

The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch 1906–1939, toim. & engl. Philipp Ross Bullock 2011. Woodbridge: The Boydell Press. 289 s.

Jean Sibeliuksen elämään ja tuotantoon liittyvä lähdeaineisto alkaa olla kiitettävästi tutkijoiden ulottuvilla. Erään aukon kuitenkin muodostaa säveltäjän valtaisa, moniin tuhansiin, kenties 10 000 kirjeeseen nouseva kirjeenvaihto, josta toistaiseksi vain pieni osa on julkaistu: Sibeliuksen ja Olin Downesin (Glenda D. Goss, 1995), Sibeliuksen ja Pehr-sedän (Goss, 1997), Jean ja Aino Sibeliuksen (SuviSirkku Talas, 2001, 2003, 2007), joskin vain suomennettuna ja sikäli paikoin ongelmaisena, sekä Sibeliuksen ja Axel Carpelanin (Fabian Dahlström, 2010) välinen kirjeenvaihto. Esimerkiksi Sibeliuksen kirjeenvaihto Robert Kajanusen, Adolf Paulin, Walter von Konowin ja Armas Järnefeltin kanssa odottaa yhä julkaisemista. Kuten Sibeliuksen ja Carpelanin kirjeenvaihdosta on käynyt ilmi, kirjeet voivat sisältää ensiarvoisen tärkeää tietoa joidenkin teosten sävellysprosesseista sekä säveltäjän esteettisestä ajattelusta; lisäksi on paljastunut Carpelanin rooli vuoroin Sibeliuksen ajatusten heijastajana ja vahvistajana, vuoroin tätä ohjailevana, voimakastahtoisena persoonana. Tähän joukkoon kuuluu myös Rosa Newmarchin (1857–1940) kanssa käyty kirjeenvaihto. Sibelius ei todellakaan elänyt henkisessä umpiossa, vaan käytännölliset ja kirjeenvaihtosuhteet Carpelanin ja Newmarchin kanssa saattoivat olla äärimmäisen tärkeitä säveltäjän ajattelun, jopa sävelajattelun kannalta.

Rosa Newmarch oli Sibeliuksen suhteen Iso-Britannin musiikkielämään verkostoitumisen kannalta aivan keskeinen toimija: hän toimi säveltäjän mentorina esitellessään Sibeliuksen aikansa tärkeimmille englantilaisille kapellimestareille (H. Wood, Bantock, Beecham) ja kirjoittajille (E. Newman, Gray, Lambert). Pitäessään lukuisia esitelmää Sibeliuksen musiikista englantilaisyleisölle (ensimmäisen jo kolme kuukautta Sibeliuksen ensivierailun jälkeen 1906!) ja kirjoittaessaan tusinoittain ohjelmakommentteja Sibeliuksen musiikista hän teki Sibeliuksen tutuksi saarivaltakunnan musiikkiyleisölle, joka alkoikin vähitellen rakastaa ja pitää Sibeliusta lähes omana säveltäjään. Mutta Newmarch yritti ohjailta lisäksi Sibeliuksen musiikkimakua ja kenties onnistui vaikuttamaan tämän musiikkimieltyyksiin ja -suuntautumisiin. Newmarchin äidillinen, jopa ”isoäidillinen” (kirje Sibeliukselle 19.5.1909) huolenpito Sibeliuksesta tämän Lontoon-vierailuilla ja kirjeitse jopa säveltäjän ollessa Suomessa on liikuttavaa ja kertoo, että Newmarchin ja Sibeliuksen suhde oli poikkeuksellisen lämmin ja läheinen, välillä jopa sensuaalisväriltäinen.

Philipp Ross Bullockin toimittamaa ja englanniksi kääntämää kirjeenvaihtoa edeltää toimittajan erittäin ansiokas essee "Introduction", jossa hän käy läpi Sibeliuksen asemaa aikansa musiikkikentässä ja tämän musiikin liittymistä ja vastaanottoa suhteessa ajan musiikkikeskustelun keskeisiin teemoihin: "Sibelius nationalistina", "Sibelius sinfonikkona" ja "Sibelius modernistina" ovat johdanto-osien eräitä päälukuja.

Bullock toteaa aikalaiskritiikkiä siteeraten, että kansalliskysymys oli olennaisen tärkeä: esimerkiksi *Finlandian* russofobia tehoi paremmin yleisöön kuin teos sinällään, joskin teoksen poliittinen luenta saattoi taata ensisuosion, mutta vaarantaa pysyvän suosion. Newmarch oli suuri venäläisen musiikin, vallankumouksen jälkeen tšekkiläisen musiikin ystävä, jonka mielestä Aleksanteri I:n "humaani ja liberaali politiikka" mahdollisti Suomen kehityksen. Newmarch ei pitänyt saksalaisen musiikin havaitusta ylivallassa, joten hän leimautui venäläisen musiikin suuntaan, suosi sen kansallista kiinnittymistä ja samalla halusi nähdä Sibeliuksen nationalistina sekä etäännyttää häntä – samoin kuin englantilaissäveltäjiä – itävaltalais-saksalaisesta traditiosta. Niinpä hän aluksi suhteutti Sibeliuksen musiikin suomalaiseen kirjallisuuteen ja kansallisuusajatteluun: Sibeliuksen musiikki oli hänelle niin muodoin luonnonläheistä ja kumpusi melodiikan osalta kansanmusiikista ja -runoudesta. Kun Sibelius puolustautui, "etten ole koskaan käyttänyt kansanlauluja", Sibelius oli Newmarchin mukaan yhtäkaikki "niin rotunsa hengen läpituokema, että hän saattoi kehittää kansallishenkisen melodian niin, että pystyi sillä harhauttamaan etevimmänkin [asiantuntijan]". Newmarch näki yhteyksiä venäläissäveltäjien ja Sibeliuksen välille, minkä Sibelius muuten tunnusti vielä paljon myöhemmin Santeri Levakselle. Newmarchin mukaan kvartti-aihe Borodin I sinfoniassa ja Sibeliuksen *Karelia*-uvertyyrissä kertovat samasta hengestä ja logiikasta.

Newmarchin Sibeliuksen musiikin luonnehdinnat perustuivat yhtä usein suomalaislähteiden käyttöön kuin hänen omiin havaintoihinsa, jotka saattoivat olla osuvia, mutta yhtä usein ohi meneviä – koulutukseltaan hän oli kielitieteilijä ja musiikkikirjoittajana valistunut amatööri. Hän paljasti esteettiset mieltymyksensä kirjoittamalla 1920: "Sibeliuksen sinfoniat eivät pohjautu kirjalliselle perustalle, eivät ole minkään erityisen tunteen ruokkimia: heroisen, pateettisen, pastoraalisen tai kotoisen." Kuitenkin Sibeliuksen II sinfonia on heroinen, I sinfonia pateettinen ja III sinfonia pastoraalinen – "kotoinen" ei toki mikään, millä epiteetillä Newmarch lienee viitannut Richard Straussin *Sinfonia domestica*n yksityiskohtaiseen kuvallisuuteen. Kommentti asettuu sitäkin kiintoisampaan valoon, kun Newmarch oli 1909 kirjoittanut, kuinka "uusi sinfonia", joka liittyi yhtä hyvin englantilaisen sinfoniikan nousuun Elgarin I sinfonian (1908) myötä kuin Sibeliuksen ilmaantumiseen, yhdistäisi klassisen mallin sinfonisen runon elementteihin ja pitäisi sisällään sanattomia psykologisia ohjelmia.

Oikea on se Newmarchin havainto, että sinfonian uudistaminen tapahtui Saksan ulkopuolella, Englannin ja Venäjän ohella Sibeliuksen musiikissa ja Ranskassa, vaikka hän ei kyennytkään näkemään d'Indyä, Chaussonia, Dukas'ta tai Rousselia Franckin työn jatkajina. Newmarch otti Sibeliuksen IV sinfonian esityksen (1912) jälkeen etäisyyttä Elgarista ja alkoi ihaila Sibeliusta "moder-

nin musiikin kansallisen hengen puhtaimpana ja jaloimpana ruumiillistumana” – huolimatta Walter Niemannin vaikutuksiltaan tuhoisista Sibelius-kirjoituksista. Newmarch oli pettynyt eurooppalaiseen modernismiin ja löysi Sibeliukselta ”oikeita teemoja, ei tappelunhaluista kolorismia”. On peräti kiinnostavaa ja ajanhengen kannalta oireellista, että englantilaisten mieltymys Sibeliukseseen liittyi ajan rotuopillisiin ja eugenistisiin ideoihin. Niinpä jo 1907 IMS:n pääsihteeri Charles MacLean kirjoitti, että Sibeliuksen musiikissa ”titaaninen elementaarisuus pakottaa itsensä aistillisuuden ja dekadenssin joukkoon”. Samoin Newmarchin mielestä Sibelius johdattaa ”turmeltumattomampaan ja raittiimpaan makuun taidemusiikissa”. Hän piti Sibeliukselta taiteellisen moderniuuden tärkeimpänä ilmentäjänä: Sibelius edusti hänelle edistystä vaillepuvussa, ei suinkaan vanhoillisuutta. Neville Cardus pitikin 1929 Sibeliuksen V:sinfoniaa ”miehekkäimpänä musiikkina sitten Beethovenin”, mikä liittyi englantilaiseen keskusteluun pohjoisen musiikin merkityksestä heteroseksuaalisuuden vahvistajana keskellä brittisivistyneistön laajaa homoseksuaalista suuntautusta, mikä nähtiin ongelmaksi kansakunnan elinvoiman kannalta; tämä ajattelu jatkui sittemmin natsi-Saksan ”pohjoinen ajatus” -politiikassa!

Rosa Newmarchin ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihto ottaa toki kirjassa leijonanosan. Newmarch lähetti Sibeliukselle 90 kirjettä, joissa on 30 000 sanaa, kun taas Sibeliuksen 40 kirjettä, korttia tai sähkösanomaa käsittävät vain 4 500 sanaa. Kirjeenvaihdossa on luonnollisesti paljon normaalia kohteliaisuutta, terveydentilojen käsittelyitä puolin ja toisin sekä musiikkielämän kommentointia. Mutta joukkoon mahtuu myös merkittäviä ajatustenvaihtoja musiikkiestetiikasta ja ajan säveltämiskulttuurista; mukana on jopa joitain Sibeliuksen keskeisiä credo-puheenvuoroja.

Esimerkiksi 8.2.1906 Sibelius selventää, ettei hänen I ja II:sinfoniassaan ole ohjelmaa ja ettei hän käytä kansansävelmiä, ei edes *Finlandiassa* tai *Sadussa*, vaikka ulkomainen lehdistö usein niin kirjoittaakin. Erittäin kiintoisa on H. C. Collesin 1942 välittämä tieto Sibeliuksen lausunnosta 1912 Englannissa: ”Haydn rakentaa harmoniansa bassosta käsin melodian ollessa sen kruunu. Nykyään minä ajattelen melodian ensin ja harmonian riippuvaisena siitä.” Päiväyksellä 29.8.1912 löytyy Sibeliuksen tunnustus: ”Olen aina pitänyt paljon Normandiasta ja Bretagnesta.” – vaikei hän tietävästi käyntyäkään noissa paikoissa! Vuodelta 1913 löytyy kaksikin kiintoisaa Sibeliuksen mielipidettä: ”Mitä tulee Skrjabinin taiteeseen, uskon että tulevaisuuden uskonnollinen musiikki kumpuaa moisista teoksista [*Prometheus*] yhdistyneenä oopperaan.” (18.4.1913); ”minusta tuntuu varsin erikoiselta, että säveltäjät kirjoittavat yhä jälkiwagneriaaniseen tyyliin” (10.10.1913). Tärkeä on tunnustus vuodelta 1930: ”Jatkan yhä säveltämistä, mutta tunnen itseni hyvin yksinäiseksi. Nykypäivän musiikissa on niin paljon sellaista, jota en voi hyväksyä. On pakottava tarve edistykselle, mikä [kuitenkin] puuttuu, kun arkkitektoninen muoto on laiminlyöty.” (10.3.1930)

Newmarchin kirjeistä paljastuu jännittäviä asioita sekä ajatteluratoja, jotka ovat hyvinkin voineet vaikuttaa Sibeliukseseen. Ainakin Sibelius kirjeessään Ainolle tunnustaa (1.3.1909): ”Rosa N:lla on kummallinen voima ja kyky punnitella asioita ja nähdä selvään. Hän on tosiaankin tehnyt minulle suuren palveluksen

taiteeseeni nähden.” Newmarch kirjoittaa mielenkiintoisesti (27.2.1907), että ”suomalaisesta musiikista on tulossa nyt hyvin muodikasta”. Olisi hauska tietää, mistä ystävykset puhuivat Sibeliuksen Lontoon-matkalla 1909, kun Newmarch kirjoittaa (26.2.1909): ”Tulet jatkamaan elämäsi ja kirjoittamaan ’sankarisinfoniasi’, kokonaan omalla tavallasi.” Oliko kyse jo IV sinfoniasta? Ainolle Newmarch tunnusti (22.3.1909): ”Hänen musiikissaan on voimaa ja karua ja miltei veistoksellista kauneutta, joka on erilaista kuin muilla nykyajan säveltäjillä.” Itse säveltäjälle hän kirjoitti (8.1.1911): ”nykyajan suurin säveltäjä ei ole Strauss eikä Debussy eikä kukaan heidän jäljittelijöistään vaan – Sibelius”. Ja edelleen (23.10.1912): ”Brahmsin jälkeen olet ainoa säveltäjä, joka luo rauhassa, inspiraation kera, antaen hengen ja sielun puhua.” Kenties Sibelius jakoi Newmarchin tyrkyttämisen – ja Carpelanin tukemisen – vuoksi tämän ajatuksen ”nykyajan” (8.11.1909) meluisuudesta, kaupallisuudesta ja halvoista tehoista, sillä IV sinfonian kunnailta esitetyt Sibeliuksen ja Carpelanin mielipiteet viittaavat Sibeliuksen sinfonian rooliin vastapainona ajan musiikilliselle ”sirkukselle”. Sibeliuksen suursuosion Englannissa tietäen on kiintoisaa lukea siitä, miten Oxfordin kunniaotohoriudesta ei tullut mitään, vaikka asia nousi useampaan otteeseen esille.

Ansiokkaan kirjan päättää Bullockin laatima Newmarchin Sibelius-kirjoitusten ja laulukäännösten luettelo. Niistä laajimpia ovat varhainen kirjanen *Jean Sibelius: A Finnish Composer* (1906), joka saksannettiin samana vuonna, sekä myöhäinen *Jean Sibelius: A Short Story of a Long Friendship* (1939), josta ilmestyi ”lopullinen” versio postuumisti nimellä *Jean Sibelius* (1944). Jälkimmäisestä (s. 28) löytyy Newmarchin kiehtova muisto heidän yhteisestä käynnistään Imatralla, jossa ”Sibeliuksella oli tuolloin intohimo yrittää vangita luonnon voimien pohjasävelet. Imatran pohjasäveltä kukaan ei ole määritellyt, mutta hän usein vaikutti tyytyväiseltä lumoutuneen kuuntelunsa tuloksiin, kun hän vangitsi metsien tai järvien ja soiden yllä viuhuvien tuulien perussävelet.” Tämä on yhteensopivaa sen kanssa, mitä Sibelius kirjoittaa (24.10.1888) Pehr-sedälle tehtaiden tuottamasta soinnusta (Goss 1997: 176). Loppuun Bullock liittää vielä Newmarchin laajimman analyttisen tekstin *Jean Sibelius: Symphony No. 4 in A minor, Op. 63: Analytical Notes* (1913), joka on ollut hankalasti saatavilla, mutta joka perustuu paljossa Otto Anderssonin artikkeliin ”Sibelius’ symfoni IV, op. 63” (*Tidskrift för Musik* 2/15, 1911–12, s. 201–207). Siinä hän vertaa Sibeliusista Michelangeloon, Rembrandtiin ja Rodiniin, mikä varmaan tuotti aikoinaan lisää päänkivistystä Theodor W. Adornolle, sekä torjuu Niemannin harjoittaman Sibeliuksen leimaamisen pelkäsi impressionistiksi, sillä muoto ja jatkuvuus ovat hänen sinfonioidensa keskeisiä piirteitä.

Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta. Artikkelikäsitteilyohjeiden ohjeellinen maksimipituus on n. 60 000 merkkiä, ja tästä tulisi poiketa vain poikkeustapauksissa artikkelin sisällön ja argumentaattiorakenteen sitä vaatiessa.

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

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "—"). Lainausmerkeinä 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 NoteWriiter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvia pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

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

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 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.

Musiikki 2/2012

Sisällys

2/2012 (42. vuosikerta)

Markus Mantere: Miten musiikkia ymmärretään?..... 3

Artikkelit

Ulla Pohjannoro: "Se tieto tässä tehdessä kirkastuu." Tapaustutkimus
säveltäjän ajattelusta 7

Markus Mantere: Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa:
tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili ... 40

Katsaukset, lehtiö ja arvostelut

Tiina Vainiomäki: The Musical Realism of Leoš Janáček. From Speech
Melodies to a Theory of Composition..... 57

Susanna Lindberg: Musiikin viha..... 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:** John Richardson, Liisamaija Hautsalo, Juha Ojala, Henna-Riikka Peltola, Ari Poutiainen, Juha Torvinen, Olli Heikkinen, Vesa Kurkela ja Sanna Qvick; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sini Mononen, mts.toimisto@gmail.com; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irttonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Miten musiikkia ymmärretään?

Viime aikoina on jälleen saanut pohtia syvällisiä musiikin tiimoilta. Yksi tunnetuimmista nykysäveltäjistämme, Kaija Saariaho, täytti pyöreitä vuosia ja tapahtumaa juhlittiin lokakuuisena viikonloppuna Voices, Spaces, Senses -seminaarissa arvokkaissa puitteissa Helsingin Musiikkitalossa. Kerrassaan hieno idea oli yhdistää samaan tapahtumaan tutkijoiden työn esittelyä, käytännöllisempää keskustelua musiikin tulkinnan problematiikan tiimoilta, sekä itse soivaa musiikkia lukuisine työpajoineen, mestarikursseineen ja konsertteineen. Säveltäjä itse oli lyhyesti mukana tapahtumassa keskustelemassa musiikistaan ja sitä käsittelevästä tutkimuksesta. Tapahtuma oli todellinen voiman- ja taidonnäyte sekä työryhmältä (Liisamaija Hautsalo, Pirkko Moisala ja Taina Riikonen) että heidän taustainstituutioiltaan (Sibelius-Akatemia ja Helsingin yliopisto). Tapahtuman tiedettä, konsertteja ja mestarikursseja yhdistävästä formaatista kannattaisi tulevaisuudessa ottaa mallia – tällaista ohjelmasisällön rikkautta on harvoin tarjolla samojen seinien sisällä.

Saariahon 60-vuotisjuhlia noteerattiin kuitenkin myös yleisemmässä keskustelussa. Helsingin Sanomien marraskuun kuukausiliitteessä ilmestyi toimittaja Ilkka Malmbergin puolihumoristinen, journalistisesti taitava pitkä juttu kirjoittajan omasta matkasta Saariahon musiikkiin. Kirjoittaja kertoo jutussa työteliästä kamppailustaan siirtyä tavallisesta musiikin kuluttajasta bourdieulaisen ”legitiimin maun” piiriin – Malmberg ei tosin itse käytä tätä termiä, vaan analogia on tässä yhteydessä omani. Malmberg kertoo kuuntelevansa Saariahon musiikkia, erityisesti tuoretta *La Passion de Simone* -oratoriota illalla kotona, bussissa, työpaikalla, laivaristeilyllä – tavoitteena osallistua Radion Sinfoniaorkesterin konserttiin, jossa oratorion konserttiversio sitten kantaesitetään. Näin käykin, mutta etäälle Malmberg kuitenkin lopulta jää musiikista. Musiikin ”ymmärtäminen”, mitä Malmberg pohjatyönsä kautta etsii, jää puolitiehen. Saariahon musiikki ei aukene.

Tähän mennessä Malmbergin mielestäni hauska ja helppolukuisessa artikkelissa ei ollut paljonkaan poikkeuksellista. Retorinen oman vajavuuden humoristinen tunnustaminen liian älyllisenä, vaikeana ja monimutkaisena pidetyn ”uuden” musiikin asettamien vaatimusten edessä on puhetapa, jota muiden muassa jo Heikki Klemettikin joskus käytti musiikkiarvosteluissaan. Klemetti oli tarpeen tullen, kaikesta musiikillisesta oppineisuudestaan huolimatta, todellinen Kuortaneen kansanmies, joka kielellisellä lahjakkuudellaan sai varmasti paljon lukijoita. Samoin Seppo Heikinheimon kriitikon positio asettui usein nimenomaan rivikuulijan housuihin – toimiiko musiikki kuuntelukokemuksessa ilman omia sävellyssopintoja tai teoreetikon taustaa vai ei? Jos ei toiminut, oli musiikissa jotain vikaa – ei siis kuulijassa. Muitakin esimerkkejä löytyy suomalaisen musiikkikirjoittelun lähihistoriasta useita.

Tällainen omaa subjektiivista kokemusta alleviivaava diskurssi tavallaan jäävää itsensä minkäänlaisesta yleisemmän argumentaation pyrkimyksestä – siinä-

hän todetaan eksplisiittisesti että kohde on ollut liian vaikea eikä sen merkitystä ole ymmärretty. Samalla siihen sisältyy myös jonkinlainen kritiikin siemen: jos kerran musiikki on niin kompleksista, että kirjoittajakaan ei voi sitä ymmärtää, niin kuka sitten lopulta voi? Onko liiallinen älyllisyys vain korostamassa todellisen substanssin puutetta? Toisaalta siis kirjoittaminen musiikin liiallisesta kompleksisuudesta on kritiikkiä, joka asettaa kohteen ”taiteellisuuden” – mitä se sitten onkaan – ainakin osittain kyseenalaiseksi. Ehkä kyse onkin vain älyllisestä lasihelmipelistä vailla vilpittöntyä taiteen sanomaa – edelleen: mitä se sitten onkaan.

Joka tapauksessa, kiinnostavan tästä mainitusta jutusta tekee mielestäni erityisesti se, että säveltäjä itse vastasi siihen Helsingin Sanomien kuukausiliitteen verkkoliitteessä 30.11. Näin Saariaho kirjoittaa:¹

Vaikka juttu sinänsä oli mainio, se uhkui valtavasti ennakkoluuloja, ja minusta oli erityisen ikävää, kuinka kirjoittaja kuittasi lastensa kiinnostuksen omilla ennakkoluuloillaan (ei se sinua kiinnosta kuitenkaan), kun vuosikymmenien ajan olen nähnyt, kuinka ennakkoluulottomat vanhemmat ja opettajat ovat kasvattaneet musiikkini yleisöä ja kuinka lapset ovat innoissaan piirtäneet, kirjoittaneet ja esittäneet musiikkiani.

En tunne olevani eliittien eliittiä, ja osoittaa todellista junttiutta pelätä, että raitiovaunussa vieruskaveri tajuaa, ettei kuuntelekaan suomipoppiä. Se ehkä häiritsikin eniten, vaikka yritin kuitata asian huumorilla: oikein rehvasteltiin junttiudella ja tiedon puutteella. Ikäänkuin olisin jostakin toisesta todellisuudesta ja pyörisin täällä Pariisissa älymystön keskuudessa, kun Suomessa ei ole tarpeeksi hienoa. Myös loppu olisi voinut pelastaa jutun, mutta hänen valintansa oli nollata koko projekti. Taitavana kirjoittajana Malmberg ihan varmasti tiesi mitä teki. Kyllä meidän kaikkien mielessä pyörivät erilaiset asiat konserttien aikana, mutta eri asia on, kuinka toimittaja päättää juttunsa.

Eli minulle jäi sellainen olo että juttu oli itseasiassa puheenvuoro ”korkeakulttuuria” vastaan eikä yhtään alentanut raja-aitoja vaan vahvisti niitä. Tässä mielessä tilanne on Suomessa todella ainutlaatuisen ikävä.

Terveisin,
Kaija

Tähän vastineeseen Malmberg kirjoittaa samassa verkkoliitteessä vastineen, johon Saariaho vielä vastaa lyhyellä kirjeellä. Tässä yhteydessä en lähde enää näitä myöhempiä kirjeitä siteeraamaan, eikä tarkoitukseni ole ottaa puolta tässä kiinnostavassa keskustelussa kahden sivistyneen ja älykkään kansalaisen välillä. Molempien argumentit kirjeenvaihdossa ovat järkeviä, vilpittömiä ja vakuuttavia, eikä tällaisella keskustelulla useinkaan ole varsinaista ”voittajaa”.

Jälkimmäisen Kuukausiliitteen ilmestyttyä heräsi kuitenkin vielä Facebookissa useitakin ketjuja, joissa Malmbergin ja Saariahon keskustelua kommentoitiin – paikoin varsin tuliseenkin sävyyn. Esimerkiksi Yle Klassisen facebook-profiili puffasi keskustelua statuksessaan. Tätä kirjoittaessani Ylen Kultakuume-ohjelma

¹ (ks. tarkemmin <http://www.hs.fi/kuukausiliite/S%C3%A4velt%C3%A4j%C3%A4+Kaija+Saariaho+vastaa+Ilkka+Malmbergille/a1305624169999>)

on myös tarttunut samaan kuumaan aiheeseen, vieläpä huvittavan yliampuvalla otsikolla "Musiikkijournalismi tuhon partaalla".

Ainakin itse näkemissäni kommentteissa julkinen keskustelu aiheesta etäännyti suomalaiseseen tapaan melko nopeasti Saariahosta ja Malmbergista laajempiin kysymyksiin "taiteen" ja "viihteen", "vakavan" ja "kevyen" musiikin, sekä musiikin passiivisen kuuntelemisen ja kuluttamisen sekä reflektiivisen ja kriittisen kuuntelemisen eroista. Laajemmin katsoen myös kommentaarien linjaukset ovat melko ennalta arvattavia. Satunnaisotanta facebookia käyttävistä suomalaisista jakaa kommentoijat kolmeen isoon joukkoon, joista yksi pitää Saariahon musiikkia, ja nykymusiikkia ylipäätään, elitistisenä ja vaikeana ymmärtää. Toinen joukko puhuu kaiken musiikin samankaltaisuuden puolesta – niin Saariahon kuin minkä tahansa musiikin pariin voi vain heittäytyä ja sen tarjoamasta äänikylvystä voi vain nauttia vailla tunnontuskia musiikin "ymmärtämisestä". Kolmas ryhmä ei ota vahvasti kantaa asiaan periaatteellisella tasolla, mutta kuuntelee eri musiikkia eri tilanteissa sujuvasti pohtimatta sen kummemmin "ymmärtääkö" sitä oikealla tavalla. Suuri joukko on tietenkin myös sellaisia, jotka eivät itse asiassa juurikaan kuuntele musiikkia muuta kuin autossa tai taustamusiikkina, mutta heitä ei verkkokeskustelijoina näkynyt tämän asian tiimoilta. Kiinnostavaa on kuitenkin se, että tässä yhteydessä kukaan ei puhu mitään klassisen musiikin "erityisyydestä" tai korosta sen kuulijalleen asettamia ymmärtämisen vaatimuksia – molemmat tuttuja fraaseja lähimenneisyydestä esimerkiksi tekijänoikeuskorvauksista eri musiikkien välillä keskusteltaessa.

Ovatko tällaiset keskustelut musiikkitieteen työkenttää? Mitä musiikin tutkijat sitten voivat tällaiseen keskusteluun tuoda? Lähtökohtaisestihan juuri me voisimme tuoda keskusteluun "korkeasta" ja "matalasta", musiikin "ymmärtämisestä" ja "nauttimisesta" oman panoksemme. Nähdäkseni tällainen keskustelua hedelmällisesti eteenpäin vievä kriittinen panos voisi liittyä esimerkiksi musiikin "ymmärtämisen" probleemaan – se kun oli Malmbergin ja Saariahonkin keskustelun taustalla ja ensin mainitun artikkelin retorinen ydin.

Tutkimustahan löytyy jo hyllymetreittäin. Miten ymmärrämme musiikkia? Miten musiikki tulee meille jollain lailla merkitykselliseksi? Pelkästään näihin kysymyksiin on tarjottu monia oivaltavia kantoja, ja pohtimisen arvoisia vastauksia tuntuu löytyvän yllättävänkin vanhoilta tutkijoilta. Jo 1900-luvun alkupuolen hahmoteoreetikot ja hieman myöhempi musiikkikognition tutkimus (esimerkiksi Leonard B. Meyer) painottivat sitä, että ajassa rakentuvan kuuntelukokemuksen täytyy muodostaa jokin kokonaisuus, jonka sisällä on tiettyjä semanttisia verkostoja, jotka rakentavat kokemukseen tiettyjä odotuksia ja niiden toteutumisia ja toteutumatta jäämisiä, ja niin edelleen. Musiikkikokemus on ikään kuin jonkinlainen dynaaminen systeemi, jonka sisältä kuulijan tulee löytää mielekkäitä yhteyksiä. Jos niin ei tapahdu, käy niin kuin Stalinille aikoinaan: kuulemme sekaotkua musiikin asemasta.

Tätä kautta emme kuitenkaan pääse kovin paljon musiikin soivan tekstuurin ymmärrettävyyttä kauemmaksi. Musiikin merkitys on kuitenkin paljon laajempi kokonaisuus. Musiikki välittyy nykypäivänä "monikanavaisesti" kulttuurisessa verkostossa. Kuulemme musiikkia televisiossa, elokuvissa, videopeleissä, netissä

ja radiossa. Kaikkiialla siihen assosioituu muita kuvallisia, kielellisiä ja psykologisia merkityksiä. Musiikki ei missään ole ”puhdasta” – aina siihen liittyy sitä määrittäviä ja sen merkitystä rakentavia kulttuurisia, historiallisia ja sosiaalisia merkityksiä. Kulttuurintutkijan termein: musiikki on väistämättä diskursiivista. Omatkin opiskelijani eri tieteenaloilta kuuntelevat paljon mieluummin Ligetin *Atmosphères*-teosta kuin Boulezin *Structures*-pianoteosta. Miksikö? Koska ensin mainittu on heille tuttu Stanley Kubrickin ohjaamasta elokuvasta, jälkimmäinen taas ei. *Atmosphèresiä* he siis ”ymmärtävät”, jälkimmäistä taas eivät. Minusta tällainen assosiativinen, musiikin medioitumista korostava musiikillisen kokemuksen kompetenssi on täysin hyväksyttävä musiikin merkityksellistämisen, siis sen ymmärtämisen, muoto.

Tutkimuksen kautta näemme siis edellä mainitun kaltaisten, musiikin ymmärtämistä sivuavien debattien juureen: musiikin ”merkityksen” merkitykseen ja niihin kontekstuaalisiin seikkoihin minkä vuoksi etsimme musiikin ”ymmärrystä” vaikka musiikki ei ole semanttinen systeemi. Lawrence Kramer kirjoitti taannoisessa kirjassaan *Musical Meaning: Toward a Critical History* että musiikin merkitys on jo vuosisatoja oikeastaan ollut se, että kysytään mikä sen merkitys on. Tämä paradoksaalinen vastaus on oikeastaan aika avaava ja intuitiivisesti tosi. Mitä Malmberg lopulta olisi kuulemassaan oratoriossa ”ymmärtänyt” jos olisi ymmärtänyt?

Kiehtovaa musiikin moniulotteisuuden kannalta on myös se, että sen oikean ”ymmärtämisen” kriteerit leijuvat ilmassa. Musiikkisosiologian klassikon T. W. Adornon kuulijatyypologiassa kompetentin kuulijan on kyettävä erittelemään Anton Webernin *Jousitriön* rakenteelliset elementit ja muotorakenne ensi kuulemalta. Luulenpa, että valtaosalta musiikin ammattilaisistakaan – tutkijoista, muusikoista, säveltäjistä – tämä ei onnistuisi. Musiikin ymmärtäminen onkin usein retorinen trooppi, tapa ottaa haltuun ja käyttää musiikkia oman identiteetin rakentamisen ja persoonallisen kasvun välineenä. Adornolle siinä oli kyse tietynlaisesta hiljaisesta protestista, kritiikistä kaikkialta vastaan tulevan musiikin tuotteistumisen, kulttuuriteollisuuden sekä musiikista itsestään lähtöisin olevan tukahduttavan dogmatiikan keskellä.

Viimeisen kirjeensä Malmbergille Saariaho päättää näin:

Etkö haluaisi jatkaa tätä ajatuksenvaihtoa julkisella foorumilla, tavalla taikka toisella? Ilman syyttelyä tai nimittelyä, vain kiinnostavana keskusteluna siitä miten samat asiat voin nähdä ja kokea niin eri tavoin.

Saariaho tulee tässä kommentissaan määritelleeksi paljon nykymusiikkitieteen tehtäväkentästä. Tässä hengessä olkoon myös *Musiikki* avoin foorumi moninaisuudelle ja kaikenlaisen musiikin merkityksellisyyden rikkaudelle. Tässä, nyt ja tulevaisuudessa.

Tampereella, 10.12. 2012

Markus Mantere

Musiikin päätoimittaja

”Se tieto tässä tehdessä kirkastuu.”

Tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta

Ulla Pohjannoro

Johdanto

Säveltämisen suhde intuitioon ja rationaliteettiin kuuluu alan pysyviin keskustelunaiheisiin. Yhdessä ääripäässä ovat näkemykset, joiden mukaan säveltämistä ei voi juurikaan opettaa, koska se perustuu intuitioon. Intuitiota pidetään usein yliluonnollisena tai vähintään transsendentaalisena ilmiönä (Boden 2004[1990], 11–23; Betsch 2008, 3). Säveltäjät kuvaavat kuitenkin työtänsä paitsi mystisluonteisiksi kokemuksiksi myös tietoiseksi musiikilliseksi ajatteluksi, säveltäjästä riippuen erilaisin painotuksin (ks. esim. Hako 2002; Torvinen & Tuovinen 2002). Edgar Varèselle (1966, 18) säveltäminen merkitsi äänten organisoimista, Joonas Kokkoselle (1992[1968], 157; 1992[1977], 161–162) äänillä ajattelua tai sävelillä rakentamista ja Jukka Tiensuulle (1982, 244) ”valintojen valitsemista”.

Edellisten kaltaisissa säveltäjien toiminnallisissa määrittelyissä omasta työstään korostuvat ajattelemisen ja valintojen tekemisen sekä järjestyksen luomisen tärkeys. Äärimmillään tämä on johtanut säveltäjien identifioitumiseen paitsi taiteen tekijöinä myös tieteellisinä toimijoina (Salmenhaara 2005, 472). Säveltämisen konstruointiluonteen korostamisen ei tietenkään tarvitse merkitä luovan työn kokemuksellisten aspektien poissulkemista; näitä ei vain aina haluta tai kyetä tuomaan esiin.

Paneudun tässä tutkimuksessa säveltäjän valintoihin ja päätöksentekoon sekä erityisesti sävellysajattelun intuitiivisiin ja rationaalisiin puoliin tai näiden vuorotteluun. Kysyn myös, onko intuitio ja rationaliteetti ylipäättänsä mahdollista erottaa toisistaan, kun niitä tutkitaan todellisen työelämän vaativassa pitkässä prosessissa. Tarkastelen säveltämistä kognitiivisena toimintana, johon kuuluu verbaalis-käsitteellisen ajattelun lisäksi myös mielikuvilla ajattelu (Paivio 1990[1986], 53–58) sekä kognitiiviseksi tiedostamattomaksi (Kihlstrom 1987) kutsuttu ajattelu.¹ Ymmärrän säveltämisen musiikillisten ideoiden löytämisenä tai keksimisenä ja näiden ideoiden kehittämisenä sekä kiinnittämisenä pysyväksi soitettavaksi tuotokseksi.

Vähälukuinen ammattisäveltäjien empiirinen tutkimus (ks. tutkimusyhteenvetot Collins 2005, 2007; Collins & Dunn, 2011; Hickey 2002; Wiggins 2007) on

¹ Tarkastelun ulkopuolelle jäävät psykodynaaminen ja luovuuspsykologinen viitekehys.

muutamaa aivokuvantamiseen perustuvaa tutkimusta (Bhattacharya & Petsche 2001; Petsche 1996) lukuun ottamatta pohjautunut informaatioteoreettiseen viitekehykseen (Collins 2005; Reitman 1965; Sloboda 1985) tai haastatteluihin (Bennett 1976; Holtz 2009). Ammattimaisen sävellysprosessin tutkimus on perustunut tietämykseni mukaan poikkeuksetta yksinkertaisiin konservatoriotyypisiin sävellystehtäviin (ks. kuitenkin Collins 2005, 2007 ja Heinonen 1995). Sävellysprosessin teoreettisia malleja olen käsitellyt toisaalla (Pohjannoro 2008, 219–223).

Tutkimukseni teoriatausta ankkuroituu kognitiivisessa psykologiassa vallitsevaan inhimillisen informaationkäsitteilyn duaaliprosessiteoreettiseen viitekehykseen. Sen mukaan ihminen käsittelee informaatiota kahdella laadullisesti erilaisella tavalla: nopeasti, automaattis-assosiativisesti ja ei-tietoisesti tai hitaasti, sarjallis-tarkoituksellisesti ja tietoisesti. (Epstein 2003, 159–160; Evans 2008, 256–262; Lieberman 2003, 44–54; Sloman 1996, 3–6, 15–16; ks. yhteenveto Frankish & Evans 2009.) Ensin mainittua prosessointitapaa on tutkimuskirjallisuudessa luonnehdittu muun muassa termeillä ”kokemuksellinen”, ”automaattinen”, ”assosiativinen”, ”impulsiivinen”, ”persoonallinen”, ”heuristinen” ja ”intuitiivinen”. Stanovich ja West (2000, 658–660) jäsensivät nämä prosessit yhdeksi samaa ilmiötä kuvaavaksi ryhmäksi ja ryhtyivät puhumaan inhimillisen informaationkäsitteilyn ”systeemistä 1”. Lajinkehityksessä myöhäisempää, tietoista ja hitaammin kontrolloidusti etenevää sarjallista prosessointitapaa on kutsuttu ”rationaaliseksi”, ”intentionaaliseksi”, ”sääntöperusteiseksi”, ”reflektiiviseksi”, ”analyttiseksi”, ”sub-persoonaliseksi” ja lopulta ”systeemiksi 2” (emt.). Uusimassa tutkimuksessa on ryhdytty puhumaan systeemien sijaan *tyypeistä* (Evans 2009, 33–38; Stanovich & Toplak 2012, 4–5). Tässä tutkimuksessa kutsun tyyppin 1 prosesseja intuitiivisiksi ja tyyppin 2 prosesseja rationaalisiksi. Näiden valikoitumista ohjaavaa mekanismia kutsun metakognitioksi Thompsonin ja kumppaneiden (2011) tapaan.

Tapaustutkimukseni kohdistuu naturalistisen tutkimusparadigman (Lincoln & Guba 1985, 36–38, 189–192; Denzin & Lincoln 2011, 3–4; Stake 1998) mukaisesti alalle tyypillisen tehtävän tekemiseen luonnollisessa toimintaympäristössään: yhden sävellyksen tuottamiseen säveltäjän omalla työhuoneella. Pyrkimykseni on tavoittaa mahdollisimman lähellä säveltämisen hetkeä tapahtuvaa ajattelua (reflection-in-action; Schön 1983, 54–56, 164–167) erotuksena retrospektiivisistä tulkitsevista ja selittävästä lausumista (reflection-on-action; emt., 61–69). Tutkimukseni liittyy siihen luonnostutkimuksen haaraan, joka pitää säveltämisen prosessia sinänsä mielenkiintoisena ja arvokkaana riippumatta siitä, miten prosessin analyysi lisää sen tuloksena syntyneen sävellyksen ymmärtämistä (ks. esim. Dahlhaus 1987, 218; Sallis 2004, 54–55; Schubert & Sallis 2004, 5). Säveltäjän henkilökohtaisten ominaisuuksien tai tuotosten sijasta tutkin yksilöllistä prosessia, musiikin tekemisen tapoja, vastaavalla tavalla kuin on ryhdytty tutkimaan musiikin esittämiseen liittyviä käytänteitä ja prosesseja (ks. esim. Clarke ym. 2005; Riikonen 2011; Virtanen 2005). Huomio ei siten kohdistu informantin elämäkerralliseen ainekseen, kulttuuris-sosiaaliseen kontekstiin, persoonallisuuteen tai psykometriikan keinoin mitattavaan kapasiteettiin, kuten älykkyyteen, luovuuteen tai kognitiiviseen tyyliin. Ilmiön prosessiluonteen ko-

rostamiseksi säveltäjä jää anonymiksi käyttäytymistieteellistä eettistä perinnettä noudattaen.²

Tutkimuksen epistemologinen eetos on intuitiiviset ja rationaaliset ilmiöt erittelevien kokeellisten ja rajattujen tutkimusasetelmien sijasta syväluodatta sävellysajattelua suhteessa sävellysprosessin kokonaisuuteen sekä jäsentää asiantuntijatason ajatteluprosessia, jossa tuloksena syntyy valmis taiteellinen tuotos, artefakti. Valitsin laadullisen tutkimusotteen ja naturalistisen tutkimuskontekstin tuodakseni esiin intuitiivisen ja rationaalisen ajattelun moninaisuutta sekä niiden välisen vuorovaikutuksen dynamiikkaa – tutkimukseni teoriataustan perustuessa duaaliprosessiteoreettiseen tietämykseen, jossa vuorovaikutuksen tutkimus on vasta alkamassa ja joka perustuu alalle ominaisiin rajattuihin dekontekstualisoiuihin asetelmiin.

Säveltäjän työhuoneelta tutkijan kammioon: aineiston keruu ja käsittely

Seuraavassa esittelen tutkimuksen informantin, käyttämäni aineistonkeruun menetelmän ja tutkimusaineiston sekä määrittelen aineistosta esiin nostamani keskeiset käsitteet. Tämän jälkeen syväluodtaan säveltäjän intuitiivisen, rationaalisen ja metakognitiivisen ajattelun vuorottelua sävellyksen kahden lyhyehkön taitteen valmistamisen osalta. Tutkimukseni päättyy säveltäjän valinnan kategorioiden eksplikoimiseen ja säveltäjän ajattelun ydinprosessien kuvaukseen sekä lopulta intuitiivisen ja rationaalisen ajattelun laadullisen eron postuloivan lähtökohdan problematisointiin.

Tutkimuksen informanttina on alalla yli 10 vuotta aktiivisesti toiminut suomalaisen ammattisäveltäjä länsimaisen taidemusiikin kontekstissa. Tyyliältään säveltäjä edustaa korkeasti koulutettua suomalaisten nykysäveltäjien joukkoa, jolle modernin projekti³ on ollut itsestäänselvyys ainakin koulutuksessa ja uran alkuvaiheessa.

Aineisto syntyi vuosina 2004–2005 säveltäjän työhuoneella yhden sävellyksen valmistamisen aikana. Haastatteluja oli kaikkiaan 12, pituudeltaan keski-

² Anonymiteetistä sovittiin säveltäjän kanssa. Vrt. Moisalan (2011, 446–449) Kaija Saariahon sävellystyöhön liittyvän tutkimuksen eettinen pohdinta: tutkija vältti raportoimasta kriittisiä huomioitaan, joiden hän arveli voivan vaikuttaa kielteisesti säveltäjän uraan. Moisala havaitsi myös rajan, jonka yli säveltäjä ei halunnut haastatteluissa mennä työstään puhuessaan.

³ Tarkoitan modernin projektilla esteettistä eetosta, jossa uutuuden, originaalisuuden ja hierarkkisen konstruktivisuuden ideaalit toteutuvat tarkoituksellisen rationaliteetin kontekstissa ja jossa jokainen sävellys luo oman sisäisen maailmansa ja etenemisen ”logiikkansa”. Säveltäjät puhuvat usein musiikin ja musiikillisten rakenteiden ”logiikasta”. Termi on mielestäni ymmärrettävä metaforana, joka ilmentää pikemminkin kokemuksellista vakuuttavuutta kuin loogisesti oikeaa päättelyä (ks. ”loogisen” erilaisista määritelmistä Dewey [1910, 56]). Käytän lainausmerkkejä silloin, kun termi esiintyy metaforisena.

määrin noin 40 ja yhteensä 409 minuuttia. Haastattelupuhe käsittää 81 sanatarkasti litteroitua sivua ja noin 29 000 sanaa. Haastattelut tein stimulated recall -menetelmällä (str-menetelmä). Str-menetelmällä voidaan tietyin rajoittein tavoittaa toiminnan aikaista ajattelua naturalistisessa kontekstissaan ilman, että tehtävän suorittaminen häiriytyy. Haastatteluissa ajattelu palautetaan mieleen mahdollisimman pian jälkikäteen ulkoisten virikkeiden, tässä tapauksessa säveltäjän käsikirjoitusten avulla.⁴ Käsikirjoitusaineisto koostuu yhdestätoista käsin kirjoitetusta luonnoksesta, neljästä materiaalituloksesta ja seitsemästätoista partituuriversiosta. Koko tutkimusaineisto – käsikirjoituksista valokopiot – on kirjoittajan hallussa ja sen tarkempi kuvaus, aineistoluettelo sekä sitaattiesimerkit löytyvät julkaisusta Pohjannoro (painossa b).

Keräämäni aineistoa olen hyödyntänyt tähän mennessä kolmessa tutkimusjulkaisussa käsillä oleva artikkeli mukaan lukien. Ensimmäisessä hankkeeni artikkelissa (Pohjannoro 2008) kuvasin sävellysprosessin vaiheet ja säveltäjän identiteetti-ideaksi kutsumat alkuperäiset ideat sekä niiden merkityksen prosessissa sen keskeisenä säveltäjän toimintaa määrittävänä determinanttina. Säveltäjän intuitioon ja rationaliteettiin liittyvän tutkimuksen tulokset esittelen kahdessa artikkelissa. Artikkeliparin toisessa julkaisussa (Pohjannoro, painossa a) pohdin intuitiivisen ja rationaalisen ajattelun vuorottelua sävellyksen eri vaiheissa etupäässä määrällisen tarkastelutavan kautta.

Käsillä olevassa artikkelissa analysoin säveltäjän ajattelun dynamiikkaa laadullisesti, apunani Atlas.ti -tietokoneohjelma. Etsin ensin aineistosta säveltämistoimintoja kuvaavia ajatuskokonaisuuksia ja niihin liittyviä varmuuden ja epävarmuuden ilmauksia sekä huokauksia. Tämän jälkeen tyypittelin koodaukset ja nimesin alustavasti näin syntyneet luokat. Seuraavassa vaiheessa jäsenin nimeämäni luokat duaaliprosessiteoreettisen viitekehyksen tukemana siten, että voin liittää ne intuitiivisiin, rationaalsiin tai metakognitiivisiin prosesseihin. Tämä edellytti sekä empiiristen käsitteideni määrittelyn tarkistuksia että aineiston segmentointia ja analysointia uudelleen. Lopulta määritin sävellystoimintojen kategoriat siten, että ne muodostivat kolme luokkaa intuitio–rationaliteetti–metakognitio-dimensiossa. Analyysini oli siten ensin täysin aineistolähtöistä, jonka jälkeen muokkasin sen pohjalta syntyneitä käsitteistöä hybridiseen duaaliprosessiteoreettiseen käsitteistöön sopivaksi, jossa intuition ja rationaliteetin lisäksi tunnistetaan näitä välittävä metakognitiivinen mekanismi (Evans 2009, 46–50; Pohjannoro, painossa a). Toinen luokittelija teki rinnakkaisen koodauksen koodiluettelon ja koodikuvausten perusteella. Rinnakkaisluokittelu tehtiin ositetulla materiaalilla kolmessa vaiheessa, jonka jälkeen oli saavutettu riittäväksi katsomani konsensus yhteisistä koodausperiaatteista. Aineiston lopulliseksi

⁴ Haastatteluviive oli yleensä korkeintaan kaksi päivää tapahtumista. Str-menetelmästä ks. esim. Gass & Mackey (2000), Lyle (2003), Patrikainen & Toom (2004) ja Vesterinen ym. (2010). Menetelmä tuottaa eritasoista reflektiota sisältävää haastattelupuhetta (Pohjannoro 2008, 228–229); tässä tutkimuksessa toiminnanaikaista ajattelua tavoitettiin tutkitun prosessin luonteesta johtuen varsin paljon (Pohjannoro 2012). Olen tarkastellut menetelmän haasteita ja mahdollisuuksia sävellyksenaikaisen ajattelun tutkimisessa toisaalla (Pohjannoro 2012).

koodausten määräksi tuli 1168, joista 553 liittyi sävellysajatteluun ja 615 sävellyskokemuksiin.

Tutkimusprosessin aikana syntynyt sävellys on noin 15 minuuttia kestävä lyömäsoitinkvartetto ilman perinteistä melodista tai harmonista elementtiä; viiden erikorkuisen lyömäsoittimen kuvioinnit tosin muodostavat melodian kaltaisia hahmoja. Sävellys koostuu kolmesta ilman osataukoa soitettavasta osasta, joissa kaikissa operoidaan samoilla perusmateriaaleilla. Ensimmäisessä osassa perusmateriaalit, tahteihin merkitty "tahtimusiikki" (T) ja sekuntinotaatiolla kirjoitettu vapaapulsatiivinen "sekuntimusiikki" (S), esitellään parillisessa rakenteessa T_1-S_1, T_2-S_2 . Sävellyksen toisessa osassa operoidaan erilaisilla liudentuvilla siirtymillä tahti- ja sekuntimusiikin välillä. Tahti- ja sekuntimusiikkia käsitellään teeman tavoin kontrapunktisin keinoin: tihentäen, harventaen, kaanonmaisesti sekä taivuttamalla rytmejä algoritmisin muunnoksia. Dynaaminen toinen osa huipentuu materiaalien täydelliseen fragmentoitumiseen (fr). Kolmatta osaa hallitsee sekuntimusiikki tahtimusiikin pilkistäessä esiin enää katkelmallisesti. Sekuntimusiikin "melodisesta" materiaalista m (ks. nuottiesimerkki 2) kehkeytyy jonomaisesti rakentuva melodinen jakso. Se huipentuu melkein kaksiminuuttiseen temppele- ja savikellojen esittämään "melodiaan" (M), jota eri soittajat esittävät vuorotellen keskiaikaisen hoquetus-tekniikan⁵ kaltaisesti. Lyhyesti esitettynä sävellyksen kulku on seuraava:⁶

- I T_1-S_1, T_2-S_2 ;
- II $T>S, T>S, T+S$ (fr);
- III m_0-m_1-M .

Aineiston analyysi ja keskeiset käsitteet: intuitio, rationaliteetti ja metakognitio

Seuraavassa esittelen aineistostani nousseiden sävellysprosessia kuvaavien keskeisten käsitteiden empiiriset määritelmät (ks. kuvio 1). Tätä ennen syvennyn intuitiota ja rationaalisuutta sekä niiden metakognitiivista valikoitumista käsittelevään tutkimukseen tarkoitukseni selvittää säveltäjän ajattelun ja valintojen tekemisen psykologisia perusteita.

Intuition määrittelystä ei tutkimuskirjallisuudessa esiinny yksimielisyyttä (ks. yhteenvedot Dane & Pratt 2009; Hodgkinson ym. 2008; Hogarth 2001, 10–14; Plessner ym. 2008, viii). Kokoankin seuraavassa keskeiset intuitioon liitetyt ominaisuudet, joista ollaan jokseenkin yksimielisiä ja joihin sitoudun tässä tutkimuksessa. Intuition keskeinen piirre on sen toimiminen (lähes) automaattisesti

⁵ Hoquetus on 1200–1400-luvuilla käytetty sananmukaisesti "nikotteleva" sävellystekniikka ja -tyyppi, jossa laulun linja katkaistaan toistuvasti tauoilla. Tutkimuksen säveltäjä jakaa "melodian" eri soittajien esitettäväksi.

⁶ Ks. tarkempi sävellyksen esittely nuottiesimerkkeineen ja muotokaavioineen Pohjannoro (2008, 231–235). Sekuntimusiikin eri elementeistä ks. nuottiesimerkki 2.

ja ilman tietoista kontrollia (Chassy & Gobet 2011, 205–207; Stanovich & Toplak 2012, 5–6). Intuitio perustuu pitkäkestoiseen muistiin tallentuneisiin aiempiin kokemuksiin, ja siinä asioita käsitellään holististen assosiaatioiden avulla (Epstein 2003, 164–165). Intuitioon liittyy tietämisen kokemus tai tunne (Dorfman ym. 1996, 263–266; Litman & Reber 2005, 445–446); sitä kuvataan usein näppi-tuntumaksi, tunteeiksi tai vaistoksi. Toisin kuin analyttis-rationaaliset päätelmät intuitiot käsitetään välittömästi ja nopeasti (Bolte & Goschke 2005, 1253–1254; Hogarth 2001, 10; Simon 1995, 994).

Tässä tutkimuksessa määrittelen Betschiä (2008, 4; ks. myös Evans 2010, 314) mukailleen intuition ajattelun prosessiksi, jonka taustalla yleensä on pitkäkestoisen muistin informaatio. Se on hankittu joko assosiativisen (implisiittisen) oppimisen avulla (Atkinson & Claxton 2000, 1–12; Epstein 2008, 25; Hogarth 2001, 21–22; Smith & DeCoster 2000, 109–110), mutta voi perustua myös eksplisiittisesti opittuun automatisoituneeseen kokemukseen (Chassy & Gobet 2011, 205–207; Pretz 2011, 17; Sadler-Smith 2008, 128; Sun ym. 2009, 245–249). Intuitiivinen prosessointi on ei-tietoista, eikä sitä kyetä verbalisoimaan (Perkins 1977, 119–120; Simon 1995, 994). Intuitio on siten eräänlaista kausaliteetin ja ajan kulun kääntymistä vastakkaiseen suuntaan: tiedetään ennen kuin tiedetään, mutta ei tiedetä, miten ja mistä syystä tiedetään. Syyt ja perusteet päätökselle etsitään jälkeensä, jos niin halutaan. Havaitsemisen katson kuuluvan intuition piiriin siinä määrin, kuin se on tiedostamatonta ja kohdentamatonta. Sen sijaan tietoinen tarkkaavaisuuden kohdistaminen todellisuuden tiettyyn piirteeseen ei kuulu intuition vaan rationaliteetin piiriin. (Bruner 1962, 102; Perkins 1977, 120.)

Olen tulkinut säveltäjän haastattelupuheen intuitiivisen prosessointitavan ilmentymäksi silloin, kun säveltäjä ei eksplikoi ajattelunsa perusteita tai lähtökohtia. Intuitiivinen ajattelu on koodattu kolmeksi erilaiseksi sävellystoiminnoksi (ks. kuvio 1): Intuitio voi ilmetä (1) mentaalisenä kuvitteluna; (2) konkreettisenä kokeiluna, jossa nuotteja luonnostellaan paperille tyyliin ”lisään tänne yhden jutun ja katson mitä se vaikuttaa” (P2/69/S/IV⁷); (3) hahmopsykologiasta tuttuna uudelleenhahmottamisena, jolloin ajatusrakenteet muuttuvat siten, että vanha ilmiö nähdään yhtäkkiä uudella tavalla tai uudesta näkökulmasta⁸ tai (4) inku-

⁷ Säveltäjän haastattelupuheeseen perustuvien sitaattiviitteiden ensimmäisen paikan P-alkuinen indeksi kertoo haastattelun järjestysnumeron, sen jälkeiset indeksinumerot sitaatin tarkan sijainnin. Kirjainsymbolilla on ilmoitettu lainauksessa käsitelty musiikillinen kohde (S= I osan sekuntimusiikki, T= I osan tahtimusiikki, M= III osan melodinen aines, F= II osan siirtymät; ks. Pohjannoro [2008, 231–235]). Viimeisenä viitteen jäsenenä on roomalaisella luvulla osoitettu sävellysprosessin vaiheet (I–XVIII; ks. emt.). Koodi P6/9–48/S/IX tarkoittaa siten kuudennen haastattelun sekuntimusiikkia käsitellyttä kohtaa 9–48 sävellysprosessin yhdeksännessä vaiheessa. Erityisen hiljaa puhutut kohdat olen sulkeistanut ja painotetut kohdat kirjoittanut versaalein; ajatusviivojen lukumäärä yhdestä kolmeen viittaa puheessa olevien taukojen pituuteen (alle 5 s, n. 5–10 s, yli 10 s).

⁸ Tässä artikkelissa sävellysprosessiin liittyvä ”uusi” ei koskaan tarkoita absoluuttista uutuutta. ”Uutuudella” viitataan assosiaatioiden, oivallusten tai uudelleen-hahmotusten avulla syntyneisiin sävellysprosessin sisäisesti uusiin asioihin.

baationa, kun ongelmaa käsitellään tiedostamattomasti (Wallas 1926). Inkubaatio liittyy määritelmällisesti aikaan, jolloin yksilö ei toimi asianomaisen ongelman parissa vaan tekee jotain muuta, mukaan lukien samaan työhön liittyvät toiset ongelmat. Tämän vuoksi sen löytyminen haastattelupuheesta on poikkeuksellista. Säveltäjä muistaa tietyn idean pälkähtäneen päähän "mennessäni suihkuun" (P1/42/M/I) tai "ollessani X:n kirkossa kuuntelemassa A:n musiikkia" (P10/73/I). Inkubaatioksi olen koodannut myös ne haastattelujen kohdat, joissa säveltäjä tietyn ongelmallisen kohdan edessä vaipuu hiljaisuuteen ja ryhtyy "hautomaan" (P6/5/S/IX; P7/82/F/XI), siis hakeutuu intuitiiviseen tilaan.

Intuitiosta siirryn rationaalisen ajattelun⁹ pariin, josta tutkimuskirjallisuudessa esiintyy kaksi erilaista tulkintaa. Simonin (1990, 7) "rajoitetun rationaalisuuden" käsite (bounded rationality) hyväksytään yleisesti, mutta se tulkitaan eri lailla eri koulukunnissa (ks. Stanovich & West 2000, 645–646 vrt. Gigerenzer & Goldstein 1996, 2–3). Pitäytyminen jompaankumpaan tulkintaan johtaa ristiriitaisiin tutkimustuloksiin, kuten Hammond (2007, 219), Stanovich ja West kommenttiartikkeleineen (2000) sekä Thompson ja Morsanyi (2012, 99) ovat todenneet. Käytän tässä tutkimuksessa rationaalisuuden käsitettä sen käytännöllisessä, instrumentaalisen rationaliteetin merkityksessä. Poikkean siten dualiprosessiteoreettisen viitekehyksen valtavirrasta, jossa inhimillistä rationaliteettia tulkitaan yleensä normatiivisesti (Stanovich & West 2000, 645–646). Tällöin suoritusta arvioidaan suhteessa tutkijan yleensä loogisiin tai tilastollisiin periaatteihin määrittelemään oikeaan tapaan toimia. Käsite johtaa tutkimuskäytänteisiin, joissa pitäydytään rajattuihin ja useimmiten myös kontekstualisoimattomiin koeesetelmiin: sellaisten tehtävien käyttöön, jossa normatiivinen oikea ratkaisu on mahdollista määrittää. (Hammond 2007, 77–100.)

Monissa arkielämän tilanteissa, mutta erityisesti taiteellisessa prosessissa, normatiivinen rationaliteettikäsite johtaa käytännölle vieraisiin seuraamuksiin; tällöin rationaliteetti voidaan määritellä instrumentaalisesti. Ensiksikin luovan prosessin ongelmat ovat lähtökohtaisesti heikosti määriteltyjä (Reitman 1965, 131; Sloboda 1985, 117; Öllinger & Goel 2010, 12–15), mistä syystä niiden ratkaisuja ei voi normittaa normatiivisen rationaliteetin edellyttämällä tavalla (Schön 1983, 151–152; Sparshott 1981, 64–66). Päinvastoin samoista lähtökohdista voi tuottaa rajattoman määrän erilaisia tuotoksia. Toiseksi, edellisestä johtuen, rationaalisuuden normatiivinen tulkinta johtaisi koko sävellysprosessin ymmärtämiseen kokonaan ilman rationaliteettia. Tämä on kuitenkin ristiriidassa sekä arkikokemukseni että aiempien tutkimustulosteni kanssa: säveltäjä tyytyi normatiivisesta rationaliteettikäsitteestä katsoen riittämättömään määrään ratkaisuvaihtoehtoja ja niiden seuraamusten selvittämistä kartoittaessaan vaihtoehtoja tai tutkiessaan materiaalia systemaattisesti (Pohjannoro 2008, 252–253).

⁹ Valitsin termin "rationaalinen" "analyttisen" sijasta, jotta jälkimmäinen ei sekoittuisi tässä tutkimuksessa tärkeään musiikkianalyttiseen toimintaan. Käsite-analyttisesti "rationaliteettia" tarkastellaan usein "analyttisen" (ja myös "intuition") yläkäsitteenä: sekä intuitio että analyttinen ajattelu voivat toimia joko rationaalisesti yksilön tarkoituksien ja kokonaisvaltaisten päämäärien suuntaisesti tai irrationaalisesti näitä vastaan (Hammond 2007, 218–224).

Säveltäjän rajattomien mahdollisuuksien avaruudessa vaihtoehtojen intuitiivinen rajaaminen on paitsi järkevä teko käsittääkseni myös ainoa mahdollinen tapa toimia (ks. myös Policastro 1999, 91). Yhteen vetäen totean, että koska inhimillinen rationaliteetti on aina rajallinen, on se sitä erityisen suurella määrällä luovissa prosesseissa. Tästä seuraten taiteelliseen työskentelyyn liittyvää rationaliteettia ei ole järkevää määrittää tiukoin normatiivisin kriteerein.

Tässä tutkimuksessa katson rationaalisen prosessointitavan olevan käytössä silloin, kun säveltäjä ilmaisee tai muutoin osoittaa (1) käyttävänsä eksplikoitua sääntöä tai kriteeriä luodessaan, muokatessaan tai järjestäessään uudestaan jo olemassa olevaa materiaalia tai pohtiessaan, miten joku asia seuraa toista (sääntöpohjainen prosessointi); (2) etsivänsä tai tarkastelevansa vaihtoehtoisia ratkaisumalleja (vaihtoehtojen tarkastelu) tai (3) kiinnittävänsä tietoisesti huomion sävellyksen tiettyyn kohtaan ja eksplikoivansa tämän huomion musiikkianalyttisellä kuvailulla (musiikkianalyttinen tarkastelu). Vaihtoehtojen tarkastelu ja sääntöpohjainen prosessointi voi olla loogis-analyttistä, mutta usein se ei kuitenkaan noudata näitä sääntöjä täydellisesti. Myös itse luotu tai intuition antama sääntö tai kriteeri tekee näkemykseni mukaan sitä noudattavan toiminnan rationaaliseksi (ks. Sloman 1996, 8 ja Smith & DeCoster 2000, 113). Sääntöpohjaiseen prosessointiin ja vaihtoehtojen tarkasteluun liittyy usein ulkoisten representaatioiden käyttö, toisin sanoen luonnostelu (Goel 1995, 193–195), mutta ne voivat tapahtua myös pelkästään mentaalisesti. Kuvittelusta ja kokeilusta kaikki kolme rationaalista sävellystoimintaa eroavat sen perusteella, että ne perustuvat jo olemassa oleviin ja työmuistin tarjoamiin representaatioihin (ulkoihin tai sisäisiin); sen sijaan kuvittelu ja kokeilu tuottavat uusia representaatioita assosiaatiivisella yhdistelyllä. Haastattelupuheessa säveltäjä ei tällöin ilmaise selvästi, mistä tietty ajatus on peräisin.

Tässä tutkimuksessa oletan Evansin (2009), Stanovichin (2009) ja Thompsonin (2009) tavoin, että intuitiivisia ja rationaalisia prosesseja ohjaa ja säätelee välittävä mekanismi, jota kutsun Thompsonin (2009) lailla metakognitioksi. Nimitän tätä perinteistä duaaliprosessiteoreettista viitekehystä laajentavaa mallia Evansin (2009) tavoin hybridiseksi duaalimalliksi (Pohjannoro, painossa b). Käsitukset välittävän mekanismin intuitiivisesta, rationaalisesta tai oman tyyppisestään luonteesta vaihtelevat suuresti; ilmiöstä käytetään myös useaa eri nimitystä (ks. emt.). Vallitseva käsitys on pitkään liittänyt metakognition ja sitä lähellä olevan kognitiivisen kontrollin tarkoituksellisten ja tietoisien ilmiöiden, toisin sanoen rationaliteetin piiriin (Flavell 1976, 232; Hommel 2007, 155–156). Tämän tutkimuksen kannalta on huomionarvoista, että viime aikoina on kuitenkin ryhdytty ajattelemaan osan metakognitiivisista (Koriat ym. 2006, 60–62; McGuire & Botvinick 2010; Sun & Mathews 2012, 110–111) ja kognitiivisen kontrollin (Blais 2010, 143–147; Blais ym. 2012, 275; Bruya 2010; Deroost ym. 2012) prosesseista olevan implisiittisiä.

Määrittelin säveltäjän metakognitiivisiksi sävellyksellisiksi toiminnoiksi musiikillisten tavoitteiden asettamisen, arvioinnin ja toiminnan suunnittelun. Päädyin edellä esittämäni perusteella erittelemään musiikillisen tavoitteen asettamisen ja arvioinnin toiminnoista niiden intuitiiviset ja rationaaliset ilmentymät. Ratio-

hyvä–huono tai mielenkiintoinen–epäkiinnostava-dikotomioiden avulla, olen koodannut arviointilausuman intuitiiviseksi (Perkins 1977, 122–124). Arviointi viittaa johonkin jo tehtyyn (tai ajateltuun). Tavoite sen sijaan suuntautuu tulevaisuuteen, vielä tekemättömään.

” Lisään tänne yhden jutun ja katson, mitä se vaikuttaa ”

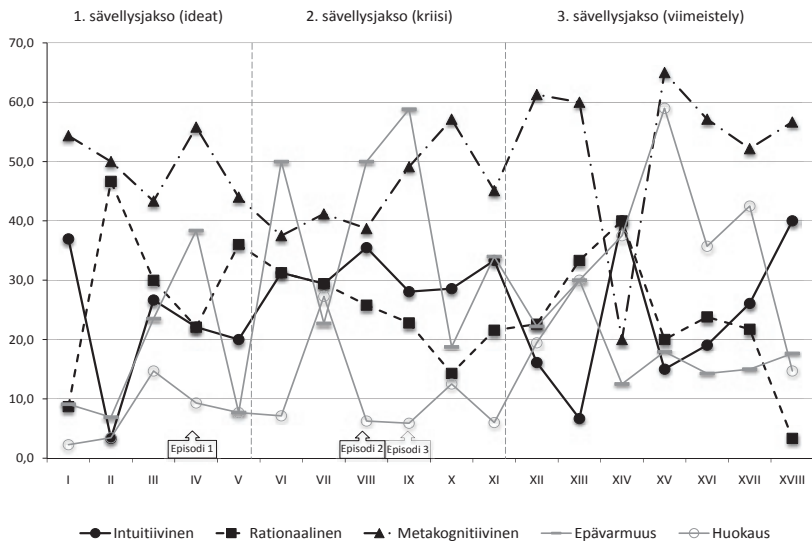
Seuraavassa kahdessa alaluvussa analysoin tutkimustehtäväni mukaisesti intuitiivisten, rationaalisten ja metakognitiivisten sävellystoimintojen nopeata vuorottelua siten kuin se ilmenee haastattelupuheen episodeissa. Tarkoitukseni on ajattelun dynamiikan kuvaamisen lisäksi valottaa kokonaisuuden ymmärtämisen merkitystä ja tulkinnan roolia ilmiöiden erottamisessa toisistaan. Tarkastelussa olen jakanut sävellysprosessin 18 vaiheeseen (Pohjannoro 2008, 252–253) ja kolmeen sävellysjaksoon (ks. kuvio 2; Pohjannoro, painossa a). Ensimmäisessä sävellysjaksossa syntyivät sävellyksen perusmateriaalit ja sen ensimmäisen osan runko. Toisessa jaksossa säveltäjä ajautui ratkaisemattomista ongelmista aiheutuneeseen kriisiin. Kolmas jakso oli suuremmitta ongelmitta, joskin loppua kohden yhä puuduttavammin etenevä täydennys- ja viimeistelyvaihe.

Valitsin tarkemman analyysin kohteeksi sävellyksen ensimmäisen osan sekuntimusiikin (taitteet S_1 ja S_2). Valinta perustuu ensinnäkin siihen, että näiden taitteiden valmistuminen on käsitelty haastatteluissa lähestulkoon kattavasti. Toiseksi sekuntimusiikin synty perustuu tahtimusiikin luomista enemmän intuitiiviseen prosessointiin, mikä tarjoaa hyvän kohteen luovan prosessin kannalta tärkeän intuitiivisen ajattelun kartoittamiseen. Kolmanneksi taitteiden käsitteily haastattelutilanteessa tavoitti merkittävässä määrin tässä ja nyt tapahtuvaa ajattelua Schön (1983: reflection-in-action, 54–56).¹¹

Säveltäjä kirjoitti ensimmäisen osan sekuntimusiikkitaitteet pääosin viidessä vaiheessa (ks. kuvio 2 ja Pohjannoro 2008, 252–256) ensimmäisen ja toisen sävellysjakson aikana. S_1 -taite syntyi ensimmäisen sävellysjakson loppupuolella ja toisen sävellysjakson alussa. S_2 valmistui lähes lopulliseen muotoonsa toisen sävellysjakson keskellä, ennen suurta kriisiä. Taitteita on käsitelty kolmessa haastattelussa (P2, P5 ja P6). Valmiissa sävellyksessä minuutin pituisena esiintyvä S_1 -taite syntyi yhdessä sävellyksen aloittavan T_1 -taitteen kanssa ja saavutti lähes lopullisen muotonsa reilussa kahdessa viikossa, kun jakso T_1 tyhjine tahteineen jäi hautumaan pitkäksi aikaa valmistuen lopullisesti vasta noin kuukautta myöhemmin.

Haastattelun episodit 1 ja 2 prosessin ensimmäisen sävellysjakson lopusta (IV–V vaiheet; ks. kuvio 2) valottavat jakson S_1 syntymistä ensiluonnosten jäl-

¹¹ Tästä eteenpäin käytän mennyttä aikamuotoa, kun katson haastattelupuheen kuvastavan säveltäjän faktuaalisia, esimerkiksi luonnosmateriaalin perusteella validoitavissa olevia toimintoja. Preesensia käytän silloin, kun on kyseessä oma tulkintani.



Kuvio 2. Intuitiivisia, rationaalisia ja metakognitiivisia sävellystoimintoja kuvaavien lausumien suhteelliset osuudet (%) sävellysvaiheittain (roomalaiset numerot kuvion alalaidassa) ja -jaksoittain. Kokemuksellisten lausumien suhteelliset osuudet sävellysvaiheittain ja -jaksoittain. Kuvioon on merkitty myös käsiteltyjen esimerkkiepisodioiden sijoittuminen sävellysprosessiin.

keen lähes lopulliseen muotoonsa. S_1 -jakson valmistaminen alkoi kirjoittamalla koko jakso käsin suoraan ilman erillistä luonnostelua¹², ensimmäiseen partituuriversioon (PV1, jossa oli hahmoteltuna jo T_1 :n alku ja loppu; ks. nuottiesimerkki 1). Tämä tapahtui säveltäjän oman ilmoituksen mukaan intuitiivisesti. Seuraavaksi säveltäjä kirjoitti luonnoksen puhtaaksi nuottinsohjelmalla (PV2). Episodi 1 kuvaa tilannetta, jossa säveltäjä jatkoi jakson säveltämistä sommittelemalla PV2:een repetitiivisiä ja ”melodisia” eleitä sekä trillejä.

Keskusteluissa ollaan täydellisesti säveltämisen nyt-hetkessä, toisin sanoen säveltäjä ajattelee ja täydentää partituuria raportoiden samalla tekemistään (ks. episodi 1 ja nuottiesimerkki 2). Säveltäjä kokeilee (1:69), analysoi tulosta (1:71a) ja hahmottelee sen roolia suhteessa lähiympäristön tapahtumiin (1:71b, 1:75) todeten sen noudattavan identiteetti-ideaansa liittyvää tila-aika-ajatusta (1:77).¹³ Intuitiota osoittavat paitsi termin omaehtoinen maininta (1:89) myös

¹² Tosin pieni melodiakuvio on nähtävissä ensimmäisessä luonnoksessa, jonka pääasiana on kokonaisuuden hahmottelu sekä tahtimusiikkimateriaalin alustava ideointi (ks. Pohjannoro 2008, nuottiesimerkki 7 s. 254).

¹³ Ks. Pohjannoro 2008, taulukko 2, s. 243, identiteetti-idean kehittymistä kuvaava taulukko s. 244–246. Kohta 77 on hyvä esimerkki koodauksen tulkintavaikeuksista: tuntua-verbin käyttö näyttäisi viittaavan intuitioon. Koska säveltäjä kuitenkin selkeästi perustaa ajattelunsa identiteetti-ideaan (”sotii tila-aika-ajatusta vastaan”), olen tulkinnut lausuman rationaaliseksi arvioinniksi, jossa ”tuntuminen” merkitsee ilmaisuun liittyvää epävarmuutta.

Nuottiesimerkki 1. Partituuriversio 1, sivu 4/4, jossa T_1 -taitteen loppu ylimmässä systeemissä ja sen alla ensimmäinen luonnostelu S_2 -taitteesta kahdessa systeemissä ja niiden alla olevassa nuottiviivattomassa kolmannessa systeemissä.

verbi "vaikuttaa" (1:69): säveltäjä ei myöskään pysty kertomaan, mistä piirretty nuotit ovat peräisin. Myös ilmaisu "mahdollinen ääniasetelma" (1:81), "konditionaalivaihe" (1:83; pitäisi, voisi jne.), "suunnilleen" ja "tehdessä kirkastuu" (1:85) paljastavat toiminnan taustan olevan tiedostamaton. Rationaaliset elementit näkyvät yhtäältä tilanteessa, jossa huomio kiinnitetään tarkennetusti nuotteihin kirjatun elementin yksityiskohtaan ja kuvaillaan se analyttisesti (1:71a) ja toisaalta kohtalaisen selvästi eksplikoidussa musiikillisessa tavoitteessa saavuttaa tietynlainen hahmotusta hämärtävä vaikutelma muodon miniatyyritason rajakohtaan (1:71b; nuottiesimerkki 1, kohta 3).

Yhteenvetona totean episodin 1 olevan konkreettinen esimerkki siitä, kuinka säveltäjä konkretisoi identiteetti-ideaansa kiinnittämällä sen intuitiivisesti nuotintetuksi musiikilliseksi elementiksi, minkä jälkeen hän kiinnittää siihen analyttisen huomionsa. Se, että luotu elementti on sopusoinnussa identiteetti-idean kanssa, todetaan arvioinnissa jälkikäteen (1:77). Tässä on hyvä huomata, että perustelu tapahtuu tutkijan provosoimana (1:76). Intuitiivisesti tuotettu aines on näin tullut tietoisuuden piiriin, joskin vielä kohtalaisen heikosti, ja kiinnitetyksi nuoteiksi. Episodissa säveltäjän intuitio on pikemminkin epävarmaa kuin varmaa (ks. Perkins 1977, 121, vrt. Sadler-Smith 2008, 101). Toisaalta tietty sitoutumisen kynnyks ylittyy, kun säveltäjä kirjaa asiat ylös nuottipaperille (ks. Goel 1995, 113). Episodin tunnelma on epävarmuuden ilmauksista huolimatta kohtalaisen luottavainen ja kokeilevan innokas.

Episodi 1 (kohdat 1:68–1:89). Intuition ja metakognition vuorottelua. Intuition nouseminen heikon rationaliteetin piiriin: musiikillisen tavoitteen kiinnittyminen nuoteiksi kokeilemalla, analysoimalla tehtyä ja hyväksymällä se identiteetti-idea toteuttavaksi (P2/68–89/S/IV). Olen merkinnyt intuitiota indikoivat ilmaukset alleviivauksin. Merkintä (I) oikeanpuoleisessa laidassa tarkoittaa sävellystoiminnon tulkintaa intuitiiviseksi, (R) rationaaliseksi.

68	<i>Mitä sä nyt teet?</i>	Kokeilu (I)
69	Lisään tänne yhden jutun ja katon mitä se <u>vaikuttaa</u> .	
70	<i>Minkä jutun?</i>	Analyttinen tarkastelu (R)
71a	Tämmöisen ihan yksinkertaisen hidastuvan repetition [näyttää nuoteista kohtaa 1; ks. nuottiesimerkki 2].	
71b	Mutta kysymys on siitä että jos tää <u>saisi</u> aikaan semmoisen siirtymän tässä. Että tää niinku samaan kertaan <u>jatkaisi</u> juuri äsken ollutta [näyttää 2] ja toisaalta sitten <u>toisi</u> jonkun uuden alun tähän [näyttää 3]. – – –	Musiikillinen tavoite (R)
72	<i>No miltä se näyttää?</i>	
73	Katsotaan.	
74	<i>Onk' se joku muodon rajakohta?</i>	Musiikillinen tavoite (R)
75	No hyvin pienellä tasolla. Se on tän ensimmäisen sekuntinotaatio-tilanteen puolivälin jälkeinen asia. Suunnilleen puolivälin jälkeen. Siis tän ei oo tarkoitus hahmottaa mitenkään erityisen hierarkkisesti, että siinä <u>olis</u> ylipäänsä jotain rajakohtia, siis tämmöisiä muodon rajakohtia.	
76	<i>Miks'?</i>	Arviointi (R)
77	No kun se – – Emmä halua tästä semmoista. Se sotii niinku tätä tila-aika-ajatusta vastaan. Tai ainakin tuntuu siltä. Tässä' on vain tämmöisiä eri mittaisia asioista, joita tässä tapahtuu. – – –	
78	<i>No miltä näyttää?</i>	Arviointi (I)
79	Vähitellen se tästä.	
80	<i>Mikä? Se vaikutelma vai?</i>	
81	Sanotaan tämmöinen <u>mahdollinen</u> asetelma. Ääniasetelma.	
82	<i>Ääniasetelma? Mikä ääniasetelma?</i>	Kokeilu (I)
83	Se musiikki. Mitä sen <u>pitäisi</u> olla. Tai mitä se <u>voisi</u> olla. Tää koko kappale on vielä vähän tämmöisessä <u>konditionaalivaiheessa</u> .	
84	<i>Tiedäk' sä mitä sä haet? Suuressa tai pienessä mittakaavassa?</i>	Kokeilu (I)
85	<u>Suunnilleen</u> . Ja se tieto tässä oikeastaan tässä niinku <u>tehdessä kirkastuu</u> . Sen mukaan että miltä se alkaa <u>vaikuttaa</u> .	
86	<i>Et' sä niinku kokeilet, että olisiko tää nyt hyvä?</i>	Kokeilu (I)
87	Tavallaan.	
88	<i>Ja sitten tunteella päätät, että onk' se siinä?</i>	
89	Kutsuisin sitä intuitioksi. – – –	

Tavoite hukassa: kohti kriisiä

Jatkan sekuntimusiikin syntyprosessin analyysiä tarkastelemalla toisen sekuntimusiikkitaitteen valmistumista (S₂, toinen sävellysjakso; VIII–IX vaiheet). Taitteen

Nuottiesimerkki 2. Partituuriversio 3, sivu 1/1, joka tulostettiin haastattelun aikana ja johon säveltäjä lisäsi lopuksi puheen kohteena olevien elementtien syntyjärjestyksen numeroilla 1–7 sekä muita haastattelun sisältöä selventäviä merkintöjä. Numeroinneista 1, 2 ja 4c edustavat sekuntimusiikin materiaalin repetitiivistä, nro 5 melodista (m) ja nro 4B tremolo-elementtiä.

synty tuo esiin ongelmien kasaantumisen ja kriisin kehkeytymisen. Säveltäjä rakentelee S_2 -taitteen S_1 :n materiaalin pohjalta. S_1 -taitteesta poiketen valmistamistapa on erilainen: säveltäjän ajatuksena on käyttää samaa jo luotua materiaalia, ja tarjolla on konkretisoitu, käytännössä lähes valmiiksi nuoteiksi kirjoitettu lähtökohta ja referenssi, S_1 . Taite S_2 syntyy siten peilaamalla sitä koko ajan emotaitteeseensa S_1 ja pohtimalla taitteiden välistä musiikillista etenemistapaa.

Tämä sekä helpottaa että vaikeuttaa työstämistä. Yhtäältä ei tarvitse luoda materiaalia enää tyhjästä. Toisaalta uuden ja jo olemassa olevan materiaalin suhde toisiinsa on oikeutettava tai määriteltävä jollakin tavalla. Lähtökohtana tämän suhteen – S-taitteiden etenemisen prosessin – luomiseksi on yleinen käsitys materiaalin koherentista ekonomiasta¹⁴ ja epämääräisestä kasvun ajatuksesta. Säveltäjä pyrkii yhtäältä välttämään ikävää toistoa mutta toisaalta säilyttämään jaksojen välisen yhteyden ja samankaltaisuuden. Ajattelu etenee edelleen pitkälti intuition varassa, mutta jo olemassa olevat käsikirjoitukset mahdollistavat kuitenkin S₁-taitteen syntyyn verrattuna enemmän toiminnan eksplikoitua, kun jo tehdyt valinnat rajoittavat uusien vaihtoehtojen määrää: säveltäjä kykenee esimerkiksi määrittämään vaihtoehtoisia yleisen tason ratkaisuja musiikillisen etenemiseen ja taitteiden välisen suhteen jäsentämiseksi. Toisaalta mahdottomuus tai työläys käydä läpi ja testata kaikkia mahdollisia vaihtoehtoja johtaa säveltäjän hakemaan vielä laajempaa periaatetta, "syytä", jonka avulla voisi rajoittaa niiden määrää.

Episodin 2 kuvaamassa tilanteessa S₂-taitteesta oli olemassa yksi luonnos (LU5) ja partituuriversio (PV5). Säveltäjä on aloittanut taitteen työstämisen intuitiivisesti kokeillen (2:218a) ja ajatellen, että siinä on samankaltainen sointi kuin S₁:ssä. Tunnelmaltaan se on leijuva, siis ollen ajaton, kuten tila-aika-musiikissa sopii. Tämä musiikillinen tavoite on vielä kovin epämääräinen. Se mahdollistaa, mutta ei edellytä (vrt. 2:222c, kolmas vaihtoehto), S₁-taitteen karakterin uusiokäyttöä (2:222a). Toinen musiikillinen tavoite on "enemmyyden" ajatus. Säveltäjä täsmentää heti perään, että musiikin "enentyvyyden" tulee kuvastaa jakson pituuden kasvua (2:222b). Tämä tavoite on jo lähellä rationaliteettia, kun se epämääräisyydestään huolimatta liittyy jo olemassa olevaan materiaaliin, siis ollen määritelmän mukaisesti jo (työmuistissa) olemassa olevaan informaatioon.

Ajatus sekuntimusiikin kasvamisesta suhteessa tahtimusiikkiin säveltäjällä on ollut prosessin alusta asti (ks. Pohjannoro 2008, kuva s. 254, johon säveltäjä on piirtänyt oikealle aukeavan kiilan kuvaamaan kasvavuutta). Mutta mitä tämä kasvaminen voisi olla tarkemmin ja konkreettisesti? Säveltäjä jatkaa ääneen ajatteluaan ja keksii erilaisia enemmyyden toteuttamisen vaihtoehtoja, siirtyen nyt prosessoinnissaan selkeästi rationaliteetin (vaihtoehtojen tarkastelu) piiriin: Aiemmat materiaalit, tai siis S₁-taitteen musiikilliset eleet (tremolot, melodiset ja repetitiiviset kuviot), voivat saada enemmän tilaa ajallisesti. Toinen vaihtoehto on tuoda vanhojen elementtien lomaan uusia elementtejä ja kolmas jatkaa

¹⁴ Ilmaisun ja materiaalin koherenssin ideaalista esitän kolme erityyppistä aineistoesimerkkiä (ks. myös Pohjannoro 2008, 254–255): (1) "Minimalistinen" estetiikka (P5/222/S/VIII; ks. sitaatti episodissa 2); (2) tietyn kohdan suhteuttaminen sävellyksen vielä säveltämättömiin vaiheisiin episodissa 3 (P6/19b/S/IX; P6/25c/S/IX) sekä orientaatiohaastattelussa lausuttuna säveltäjän julkiteorian: "Se on koko ajan takaisinkytkettyä. Uudet valinnat voivat olla kriittisessä suhteessa aikaisempiin"; (3) muodonnan mikro- ja makrotasojen välinen yhteys esimerkkiepisodin 3 kohdassa P6/25b/S/IX. Ks. koherenssin säätelevästä roolista luovan prosessin muovautumisesta myös Schön (1983, 40, 135, 141, 164).

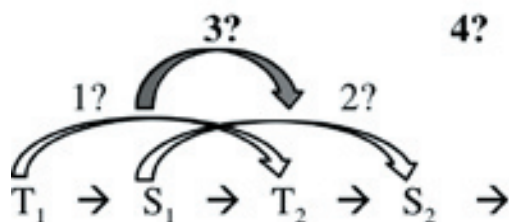
Episodi 2 (kohdat 2:217–2:222). Monimuotoisen intuition ja metakognition rooli musiikillisen tavoitteen etsinnässä ja ajattelun vähittäisessä siirtymisessä rationaliteetin piiriin; musiikillisten rajoitteiden intuitiivinen ja rationaalinen asettaminen (P5/217–222/S/VIII).

217	<i>Haet sä siinä jotain? Tai etsit sä mitä sä haet?</i>	
218a	(No oikeastaan sekä että. Et sillä lailla etsin, mitä haen – et sit kun mä löydän tai sit et niinku jossain vaiheessa mä sit tiedän, et tää on SE mitä siinä pitää olla.	Kokeilu (I)
218b	Ja jonkinlainen haju mulla on siitä, että minkälaisia asioita siinä tulee olemaan.	Musiikillinen tavoite (I)
218c	Mutta nää mitä tässä nyt on ei nyt vielä aivan oo sitä. Mä en tiedä mitä ne... Se voi olla taas et siellä tulee yksittäinen elementti, joka muuttaa ... muuttaa koko juttua sillä tavalla, et se yhtäkkiä tuntuukin hyvältä.	Arviointi (I)
218d	Tai voi olla että joka kohtaa pitää muuttaa vähän. (Tai niin, että joku suuri osa jääkin pois ja et se sitten laajenee joltain muulta suunnalta ja ottaa sen koko tilan.)	Kuvittelu (I)
219	<i>Niinku nyt tälle yhdelle osalle ehkä käy?</i>	
220	Niin. – – –	
221	<i>Mut osaat' sä sanoa mitä sä haet sitten, jos sä jotain siitä tiedät jo?</i>	
222a	– – No siis se samanlainen semmoinen leijuvuus ja tota soinnillinen niinku monipuolisuus, siis monivärisuus, monisoittimisuus kun kakkosessakin [S ₁] on tässä [S ₂] myös.	Musiikillinen tavoite (I)
222b	Mutta jotenkin niin, että tän pitää olla ENEMMÄN kuin sen kakkosen. Tää on toisaalta pitempi tai niin kuin ajateltu pitemmäksi. Sekin asia voi vielä muuttua, että siitä tuleekin lyhyempi, tai jotain muuta... Mutta tavallaan siis se että tää tän sekuntimusiikin osuus niinku kasvaisi – tässä pitäisi antaa niinku se suunta, että tää on pidempi kuin se ensimmäinen katkelma.	Kuvittelu (I) Musiikillinen tavoite (I)
222c	Mutta että onko se pidempi SILLÄ tavalla, että ne SAMAT asiat jotka siinä ekassa on, niin KASVAA ja LAAJENEE. Vai tuleeko siihen kokonaan UUSIA juttuja ikään kuin perään tai väliin tai ennen sitä. Tai onko se kokonaan toisenlainen. Mut et jos se olis KOKONAAN toisenlainen, niin sitten mä en ihan pysty sitä mieltämään, että mitä sen sitten pitäisi olla. Että kuitenkin tässä olis – jos se olis kokonaan toisenlainen, niin sitten tässä voi käydä niin, että se se materiaalimaailma, et se hahmottuukin niin et siinä onkin niinku KOLME juttua. Et siinä on se tahtimusiikki ja sit siinä on kaksi tämmöistä erilaista sekuntimusiikkijuttua.	Vaihtoehtojen tarkastelu (R)
222d	Et siinä mielessä niin kun minimalistinen tää kappale on, että mä pyrin toimimaan aika VÄHILLÄ elementeillä.	Musiikillinen tavoite (R)

kokonaan uusilla elementeillä, jolloin sekuntimusiikilla olisi kaksi erilaista ilmaisu- (2:222c.) Pitkällisen pohdiskelun jälkeen säveltäjä kykenee lopulta eksplikoimaan musiikillisen osatavoitteen (2:222d) rationaalisesti. Tämä episodissa 2 konstruoitu tavoite ei kuitenkaan vielä riitä konkreettiseksi ohjeeksi ja päätökseksi toimia tietyllä tavalla, vaan työstö pitkittyy.

Seuraavassa haastattelussa kahden päivän kuluttua edellisestä säveltäjä jatkaa jakson S_2 työstämistä (episodi 3). Seuraa rationaliteetin ja intuition välistä ristivetoa sisältävä pohdinta, jossa musiikillisen etenemisen ongelma paljastuu vähitellen koko laajuudessaan: kyseessä ei ole ainoastaan sekuntimusiikin, vaan koko sävellyksen etenemisen "logiikkaan" vaikuttava ja siihen liittyvä asia (3:9, 3:21a–b; ks. kuvio 3). Säveltäjän puhe vuorottelee kahden teeman ympärillä: Yhtäältä hän etsii koko sävellystä kokoavaa periaatetta ja syytä, toisin sanoen perusteltua, eli rationaalista musiikillista tavoitetta. Toisaalta hän jatkaa vaihtoehtoisten ratkaisumallien pohtimista. Tilanne on esimerkki säveltäjän "palapeliongelman" konkretiasta: tilanteesta, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen, mukaan luettuna vielä tekemättömien ratkaisujen merkitys tämän hetken päätöksille (ks. Pohjannoro 2008, 267).

Tässä tilanteessa säveltäjän metakognitiivisen toiminnan, erityisesti toiminnan suunnittelun osuus lisääntyy ja hän ottaa käyttöön uuden toimintatavan. Säveltäjä laatii erilaisia vaihtoehtoja S-taitteiden välisille musiikillisen etenemisen tavoille (3:19a), mutta huomaa pian vaihtoehtoja olevan liikaa, jotta ne kaikki olisi mahdollista käydä läpi (3:9).¹⁵ Hän toteaa tarvitsevansa "suunnan" ja "syyntä" toimia tietyllä tavalla. Tämä tarkoituksellinen pyrkimys etsiä valintoja rajoittava periaate on säveltäjän metakognitiivinen ohjauskeino, jolla hän suuntaa työskentelytapaansa rationaliteetista takaisin kohti intuitiivista työskentelyä. Hän tajuaa rationaalisen ajattelun rajoitteet monimutkaisissa tilanteissa ja tietää, että etsityn "syyntä" voi todennäköisesti löytää ainoastaan intuitiivisesti (3:21c, 3:25a, 3:25c). Tämän musiikillisen etenemisen luonnetta ilmentävän



Kuvio 3. Ongelmien kasaantuminen toisessa sävellysjaksossa. Alarivillä valmiin sävellyksen eteneminen, ylhäällä ongelmien kasaantumisen prosessi.

¹⁵ Tässä on huomattava, että vaihtoehtojen kuvittelua kuvaavat kohdat (3:19a, 3:25a) esiintyvät haastattelussa tulkintani mukaan eri järjestyksessä kuin reaalissa tapahtumien kulussa. Tulkintani mukaan säveltäjä siten ensin kuvittelee "visuaalisesti" mielessään S_2 :n kasvuprosessin (3:25a); konkreettiset eri vaihtoehdot hän miettii tämän jälkeen (3:19a).

idean ("syyn") tulee ensiksikin olla sopusoinnussa sävellyksen identiteetti-idean kanssa (3:21b). Sen lisäksi "syyn" pitää heijastaa koko sävellyksen etenemisen tapaa, sen sisäistä "logiikkaa" (3:21a, 3:25c). Huomioon pitää siis ottaa lisäksi vielä säveltämättömät kohdat. On ymmärrettävää ja järkeenkäypää, että tällaisessa monimutkaisessa tilanteessa rationaalinen ajattelu ei voi tuottaa ratkaisua, vaan ainoastaan tukkeuttaa ajattelun (ks. esim. Policastro 1999, 91).

Kohdassa 3:19c säveltäjä oivaltaa: sekuntimusiikin "kasvamisen" muodostaa vastakohtan tahtimusiikille, jonka trendi ensimmäisessä osassa on sekuntimusiikille vastakkaisesti soinnillisesti oheneva. Ajatus vaikuttaa loogiselta, mutta tulkintani mukaan se perustuu assosiatiiviseen ajatteluun, siis intuitioon.¹⁶ Vastajälkeenpäin säveltäjä tajuaa, että päätös noudattaa myös identiteetti-idea tahti- ja sekuntimusiikin välisestä dialogista (3:19d). Episodin lopussa perustelu on edennyt jo käytännölliselle, toiminnan suunnittelun tasolle: valinta on sekä tarpeeksi selkeä että riittävän väljä, jotta se voi yhtäältä ohjata työstöä ja toisaalta antaa riittävästi vapauksia ja mahdollisuuksia tulevissa valinnoissa (3:48b).

Kasvamisen ajatuksen kehittelyn prosessi osoittaa käytännössä, kuinka identiteetti-idea konkretisoituu ja siirtyy porras portaalta monimuotoisen intuitiivis-rationaalis-metakognitiivisen työstön seurauksena esitietoisuudesta tiedostetuksi: ajatus isommaksi kasvaneesta jatkosta (intuitio) työstetään eteenpäin (rationaalis-intuitiivisesti) siten, että ensin siinä havaitaan intuitiivisesti tietty ominaisuus (3:19a, f), jonka puolestaan tunnistetaan (rationaalisesti) olevan suhteessa aiempaan toteamalla se vastakkaiseksi tähän referenssiinsä nähden (3:19c; esteettinen 'toiston välttämisen' käyttöteoria). Rationaliteetti lisääntyy edelleen, kun referenssipinta laajenee säveltäjän huomattessa vielä, että löydettyä asiaa (jaksojen vastakohtaisuutta) voi perustella identiteetti-idealla tahti- ja sekuntimusiikin välisestä dialogista (3:19d). Intuitiivinen oivallus on täten tullut tietoisien käsittelyn piiriin toimien nyt uutena ohjenuorana jatkotyöstössä (3:48b). Tosin konkreettisenä musiikillisena tavoitteena se on vielä osittain sumea (3:48a) ja siten rationaalisessa mielessä puolinen. Tavoitteen heikko konkretiataso merkitsee vastaisuudessa uusien valintojen tarvetta yhä epävarmassa tilanteessa. Tämä johtaa tarkoitukselliseen toimintaan pyrkivän säveltäjän lopulta prosessin suurimpaan kriisiin (XI vaihe, ks. Pohjannoro 2008, 259).

Säveltäjä on epäillyt, että ratkaistaakseen S_2 -taitteen kasvamisen idean musiikillisen toteutuksen hän joutuu tutkimaan sekuntimusiikin materiaalia systemaattisesti samaan tapaan kuin hän toimi tahtimusiikin kanssa. Näin ei kuitenkaan tule tapahtumaan. Sen sijaan sekuntimusiikki (ja sen suhde tahtimusiikkiin) tulee tutuksi ja jäsenyy säveltäjälle – toisin sanoen tulee "tutkituksi" – toisen osan tahti-sekuntimusiikkisiirtymien pitkällisessä ja kriisiksi paisuvassa hahmotelussa (Pohjannoro 2008, 259; painossa a). Uuden ymmärryksen perusteella säveltäjän on lopulta kohtalaisen helppo täydentää puuttuvat kohdat. Tämän hän tekee pääosin intuitiivisesti. Tästä huolimatta aiheen viimeinen maininta

¹⁶ Lausuman 3:19c ilmaus "vaihtoehto" hämää. Kyseessä ei tulkintani mukaan ole uusi vaihtoehto kasvun toteuttamisen tavaksi, vaan huomion kiinnittäminen uudella tavalla musiikin ominaisuuteen, jossa sekuntimusiikin kasvamisen on vastakkainen tapahtuma tahtimusiikin soinnilliselle ohenemiselle.

Episodi 3 (kohdat 4:9–48). Metakognitiivinen säätely rationaalisten ja intuitiivisten toimintojen vuorottelussa ja musiikillisen tavoitteen hakemisessa (P6/9–48/S/IX).

<p>9 Ja oikeastaan pitäisi joku ajatus siitä, että miten tää sekuntimusiikki tulee niinku kokonaan – mikä sen asema tässä koko kappaleessa on. Ja miten se niinku tästä, tästä edelleen sitten etenee. Siis PERIAATTEESSA avoimia mahdollisuuksia on vaikka kuinka paljon. Et nyt pitäisi löytää sellainen kokoava ajatus, joka antaisi suunnan ja niinku SYYN tehdä, muotoilla tästä juuri sellainen kuin mikä se sitten tulee olemaan.</p>	<p>Toiminnan suunnittelu (R)</p>
<p>10 <i>Sä oot nyt tutkinut tarkasti tota materiaalia, joka sulla oli siinä tah-tilajimusiikissa. Mutta tätä [sekuntimusiikin materiaalia] ilmeisesti et ollut tutkinut?</i></p>	
<p>11 En ole sillä tavalla tutkinut. Ja nyt saattaa olla, että mun pitää se tehdä tässä vielä. Tavallaan sen perusteella, mitä mulla nyt näissä kahdessa palassa on, elikkä tässä nelosessa [S₂] ja sitten kakkosessa [S₁], joka on yhden läpikirjoitetun version muodossa olemassa. [– –] [Poistettu kohdat 11–13.]</p>	<p>Toiminnan suunnittelu (R)</p>
<p>14 <i>Mutta tässä nelosessa sulla on nyt useita eri vaihtoehtoja, jota pitkin sä voit edetä. Onk' sulla ne kaikki vaihtoehdot mielessä?</i></p>	
<p>15 Ei sillä lailla loppuun asti mietittyinä, että ne voisi kirjoittaa tosta noin vain viisi vaihtoehtoa. Mutta tavallaan siis [– –]</p>	
<p>16 <i>Minkä tyyppisiä vaihtoehtoja ne on, mitä ideoita, onks' ne nuotteja, hahmoja?</i></p>	
<p>17 Ne on enemmän tämmöisiä niinku [–]</p>	
<p>18 <i>Tunnelmia?</i></p>	<p>Kuvittelu (I)</p>
<p>19a Tämmöisiä niin kuin rakenneideoita, rakenne-, dramaturgia-ajatuksia. Et minkälaisen suunnan mä haluan tälle musiikille antaa. Et onko tää JATKOA kakkoselle, onko tää KONTRASTI sille? Ja minkälainen tän, tai se ensimmäinen ajatus, että tää olisi sen toisen kakkoskohdan isommaksi kasvanut versio. Sillä lailla kasvanut, ettei se vaan ole mennyt ikään kuin suurennuslasin lävitse, vaan että siihen on muodostunut kokonaan uudenlaisia yksityiskohtia. Mutta tuota, et oikeastaan se kokonaisidea tästä kappaleesta on vielä sen verran hämärä. Et MIKSI sen nyt pitäisi olla isompi, miksi se ei voi olla joku muukin? Et edelleen vahvin ehdokas on se, että tää on sen kakkosen, kakkosen isompi serkku. Mutta mua kiusaa nyt se, että mulla ei ole ideaa, että minkälaiseksi se kokonaisuute- na sitten muodostuu.</p>	<p>Vaihtoehtojen tarkastelu (R)</p>
<p>19b Että tavallaan TÄTÄ ratkaistaessa pitää jo miettiä sitä, että miten tän kappaleen myöhemmät vaiheet tulee etenemään. Et on ainakin JONKINLAINEN tuntuma niihin.</p>	<p>Toiminnan suunnittelu (R)</p>
<p>19c Yks vaihtoehto nyt, joka nyt tuli mieleen, olis tietysti se vaihtoehto, että jostain, että toi tahtimusiikki alkaa niiku hyvin tällä lailla voimaperäisesti rummuttamalla, ja sitten soinniltaan kevenee ja ohenee. Ja vastaavasti tää olis sit niinku vastakkaissuuntainen, et tää alkaa sellaisena haikuna ja laajenee sitten, laajenee sitten isompiin ja painavampiin, voimakkaampiin asioihin.</p>	

(jatkuu)

(Episodi 3, jatkuu)

19d	Joka OLIS tietyllä tavalla kaikessa yksinkertaisuudessaan sopusoinnussa sen näiden kahden musiikin ristikkäin menon ja kohtaamisen kanssa. – –	Arviointi (R)
19e	Jos se osoittautuisi käyttökelpoiseksi vaihtoehdoksi, niin silloin tavallaan se ensimmäinen idea, että tää on tosiaan sen kakkosen jatko, kasvanut isommaksi -tyyppinen versio, niin se olis silloin OIKEA.	Arviointi (I)
19f	Aika monesti kuitenkin käy niin, että ensimmäinen idea on KUITENKIN seuraamisen arvoinen, vaikka siitä ei pysty heti vakuuttamaan, vaan se edellyttää lisätyöstämistä.	Toiminnan suunnittelu (R)
20	<i>Mikä sen sitten vakuuttaa?</i>	Arviointi (I)
21a	Se, että löytää, löytää ajatuksen, sitten että mikä sen paikan, tässä tapauksessa tän neloskohdan, rooli olisi siinä kokonaisuudessa. Tai miten se sijoittuu siihen, mitä kaikkea tää teos nyt tuleeeseen sisältämään. Ja et niinku minkälaisia kehityslinjoja tän kappaleen alun ja lopun välille voi muodostua. – – –	Musiikillinen tavoite (I) Sääntöpohjainen prosessointi (R)
21b	Et tavallaan niiden ideoiden täytyy olla jonkinlaisessa, tai ei jonkinlaisessa, vaan TÄYTYY olla niin kuin mielekkäässä suhteessa siihen koko kappaleen ideaan, koko kappaleen etenemiseen. Ja koko kappaleen identiteetti-ideaan, että MIKÄ tämä kappale on.	Arviointi (R)
21c	Vaikka sitä voi olla vaikea tai jopa mahdoton sanallisesti kuvata tai analysoida, mutta on joku intuitiivinen vahva tuntu siitä, että tää todella KUULUU tähän kappaleeseen tää kohta. Eikä tää ole katkelma satunnaista lyömäsoitinmusiikkia. – – –	Arviointi (I)
22	<i>No mitä sä sitten teit kun sulle tuli se tenkkapoo?</i>	
23	No ulkoisesti mä en tehnyt juuri mitään. Mä oikeastaan vain...	
24	<i>Paitsi olit sä aika turhautunut...</i>	
25a	Tuijotin tota paikkaa ja yritin mieltä, tavallaan nähdä siinä, mitä... Jopa melkein siis visuaalisesti kuvitella näkeväni ne nuotit, jotka siitä vielä puuttuu. Ja nimenomaan se, että minkälainen polku on tän nelosen alun ja lopun välillä.	Kuvittelu (I)
25b	Ja toisaalta että kun tää nelonen on olemassa, niin miten tästä sitten tulisi jatkaa. Ja että jos tämä olis nyt sen kolmiosaisen mallin – siis jossa puhuttiin roomalaisista 1:sestä, 2:sesta ja 3:sesta, niistä ISOISTA osista – sen päätös, niin – – – tavallaan minkälaiset ehdot se asettaa sitten tän kappaleen jatkumiselle.	Kuvittelu (I) Sääntöpohjainen prosessointi (R)
25c	(Et aina aika-ajoin joutuu KUITENKIN jotain verraten pientäkin yksityiskohtaa – tää nyt on kuitenkin kahden minuutin pala, niin tehdessä joutuu jatkuvasti vertaamaan toisaalta JO tehtyyn, mut ennen kaikkea – mikä on kaikkein hankalinta – niin vertaamaan sitä siihen, mitä ei vielä OLE, jota yrittää kuvitella olevaksi.) – – –	Kuvittelu (I) Sääntöpohjainen prosessointi (R)
[26–46	jätetty pois]	
47	<i>Jotenkin musta nyt tuntuu, että toi ei tuskastuta sua niin paljon kuin silloin olik' se nyt eilen vai toissapäivänä?</i>	
48a	Toissapäivänä. Ei sikäli, että nyt tuota. Siis se ajatus, että jos tää nelonen on sen kakkosen isommaksi kasvanut seuraamus, niin tukisi sitä ajatusta, että ylipäättensä tän sekuntimusiikin tapahtumat saa niinku kasvaa jatkuvammiksi. Ja niinku isommiksi kaariksi kohti jotain lopputilannetta, jota mä en nyt vielä tiedä.	Musiikillinen tavoite (R)

(jatkuu)

(Episodi 3, jatkuu)

48b Se olisi riittävän yksinkertainen ja sillä lailla yleinen, et se jättäisi niinku paljon tilaa niinku detaljitason työlle. Että se ei toisaalta kauheasti TUE sitä detaljitason työtä, mutta toisaalta se antaa sitten tilaa niinku muotoilla erilaisia paikallisia ratkaisuja joittenkin karakteriasioitten tai joidenkin muitten ideoitten toteuttamiseksi.	Arviointi (R) Toiminnan suunnittelu (R)
--	--

osoittaa säveltäjän oleva vielä melkoisen epävarma jakson luonteesta – ja tässä on hyvä huomata, että intuitiota pidetään tutkimuksessa useimmiten kohtalaisen varmana (Thompson & Morsanyi 2012, 93–94; Tiedens & Linton 2001, 974–975; Sadler-Smith 2008, 101 vrt. Perkins 1977, 121).

Seuraava sitaatti paljastaa säveltäjän pohtivan rationaalisen ja intuitiivisen prosessointitavan ristiriitaista suhdetta perusmateriaaleihinsa:

Enkä mä oo sitäkään nyt vielä loppuun asti saanut mietityksi ja päätetyksi, et jos tää sekuntimusiikki on todellakin semmoista tila-aikamusiikkia. Niin minkä takia sitä pitää ylipäätänsä miettiä niinku lineaarisesti, että mikä seuraa mitäkin. [Toiminnan suunnittelu/R.] Vaikka sillä laillahan se sitten loppujen lopuksi KUULLAAN. [Arviointi/R.] (P6/72/S/IX)

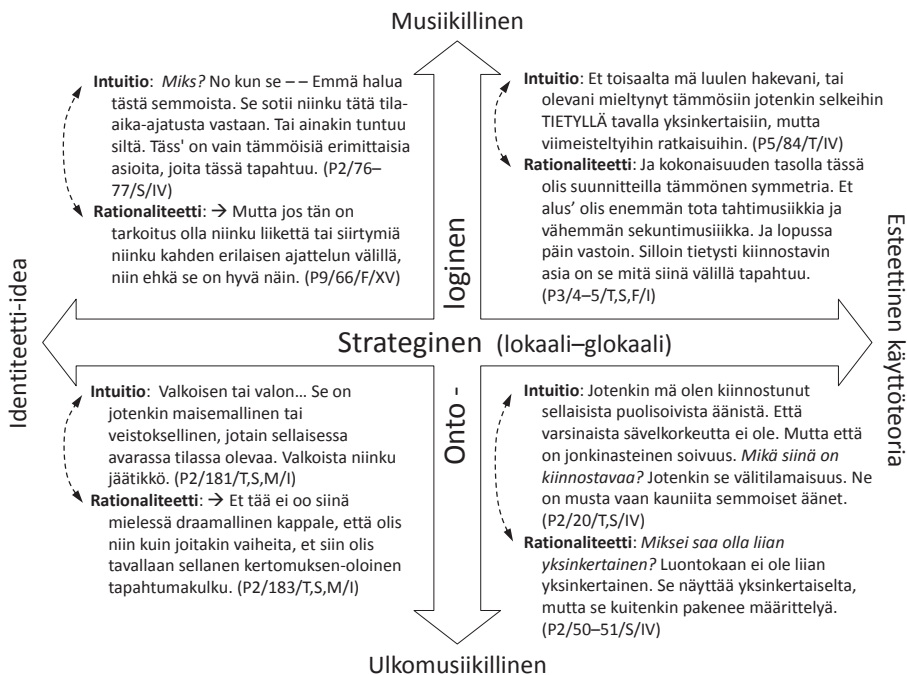
Sekuntimusiikin musiikillinen tila-aikaominaisuus yhdistyy säveltäjällä ei-lineaariseen, toisin sanoen ei-kronologisesti ajassa etenevään kerronnallisuuteen. Kerronnan luonteva synty tapa olisi intuitiivinen työstö.¹⁷ Tahtimusiikki puolestaan on kronologista ja siten lineaaris-rationaalista. Sen työstämisessä rationaalinen prosessointi, asioiden toisiinsa yhteydessä olevan seuraannon jäsentäminen, vaikuttaisi järkevältä. Miksi säveltäjä konstruoi asioita "lineaarisesti", toisin sanoen rationaalisesti, kun etenemisen ei ole tarkoitus olla kronologista vaan ajatonta, toisin sanoen intuitiivista? Säveltäjän pohdinnassa nivoutuvat toisiinsa valmistamisen ja kuuntelemisen prosessit sekä niiden välinen epäsymmetria: ei-lineaariseksi sävelletty jakso voidaan kyllä säveltää ei-lineaarisesti, mutta joka tapauksessa se kuullaan ajallisessa järjestyksessä. Säveltäjä ei tässä yhteydessä tule ilmaiseeksi, että yhtä lailla kuin tekemisenkin prosessi voi tapahtua ei-kronologisesti (toisin sanoen eri järjestyksessä kuin sävellyksen ajassa) myös kuuntelukokemus voi palata jo menneeseen. Lisäksi entuudestaan tutun sävellyksen kyseessä ollessa ajatukset voivat kohdistua menneeseen kääntymisen sijasta yhtä lailla myös tulevaan. Säveltäjän abstrakti projekti erilaisten aikakäsitysten musiikin keinoin tapahtuvasta vertailusta (Pohjannoro 2008, 250–252) on monisyinen ja filosofisesti haastava (ks. esim. Kramer 1988; Marsden 2000).

Tämän jälkeen haastatteluissa ei enää käsitelty ensimmäisen osan sekuntimusiikkitaitteita. Säveltäjä siirtyi toisen osan tahti- ja sekuntimusiikin välisten siirtymien problematiikan pariin. Hän täydensi S_2 -taitteen viimeiset tyhjät kohdat lopullisesti vasta tämän jälkeen, kolmannen osan työstämisen lomassa, lähes yhtä aikaa tahtimusiikkitaitteiden kanssa prosessin kolmannen ja viimeisen sävellysjakson lopussa (XV ja XVII vaiheet).

¹⁷ Ks. ei-reflektiivisen prosessin tuottamasta mielikuvien koherenssista Dewey (1910, 3).

Tutkimustuloksia raportoidessani olen kirjoittanut säveltäjän valinnoista tuskin ollenkaan; päätöksiä ja niiden paikkoja on useasti ollut mahdotonta paikantaa haastattelupuheesta (ks. Goel 1995, 113). Valinnat ilmenevät yleensä vain välillisesti ja moninaisin eri muodoin: nuottien kirjoittamisena, kokeiluna ja hyväksyvänä arviointina tai tavoitteiden asettamisena. Analyysini johtopäätöksenä esitän, että säveltäjän valinnat ilmenevät ajattelun emergenttinä ilmiönä, joka on hahmotettavissa intuitiivisten ja rationaalisten sävellystoimintojen taustalta. Säveltäjän ajattelu tapahtuu tulkintani mukaan kahdessa eri valitsemisen kategoriassa. Kutsun näitä strategiseksi ja ontologiseksi kategoriaksi, ja olen hahmotellut ne nelikentäksi kuviossa 4.

Ensimmäisen sävellysvaihtojen kategorian muodostavat säveltäjän strategiset valinnat, joiden taustalla on joko lokaalinen sävellysspesifi elementti (identiteetti-idea) tai globaalinen¹⁸ esteettisen käyttöteorian elementti. Säveltäjä



Kuvio 4. Säveltäjän valintojen strategisten ja ontologisten kategorioiden nelikenttä sekä esimerkkejä intuitiivisia ja rationaalisia sävellystoimintoja ilmaisevista lausumista niiden piirissä.

¹⁸ Termillä globaali tarkoitan globaalien ja lokaalisten yhdistelmää eli paikallisen ja maailman tason kietoutumista yhteen. Esteettinen käyttöteoria (esimerkiksi muodon materiaalin koherenssi, autonominen estetiikka, vaatimus yksittäisten sävellysten ainutlaatuisesta estetiikasta) pysyy kohtalaisen samana sävellyksestä toiseen, mutta sitä sovelletaan paikallisesti eri sävellyksissä (identiteetti-idean avulla).

halusi musiikillisen aineksen ja sen etenemisen olevan sopusoinnussa lokaalin identiteetti-ideansa kanssa, kuten tapahtui episodeissa 1 (77) ja 3 (19d, 21b, 25c). Säveltäjä tarkkaili strategisesti myös sävellyksen tapaa toteuttaa globaalisti määrittyvää sävellyksestä toiseen pysyvää tai vain vähän muuttuvaa esteettisen koherenssin käyttöteoriaa: asioiden pitää liittyä toisiinsa joko seuraannon, samuuden tai kontrastoivuuden avulla, kuten episodin 3 (19a–d 20a–b, 25a–c) pohdiskelu osoittaa.

On tärkeätä huomata, että säveltäjän strategiset valinnat – lokaali identiteetti-idea ja globaali esteettinen käyttöteoria – toimivat molemmat samaan suuntaan koherenssia luoden.¹⁹ Nämä strategiset valinnat ankkuroituivat ontologiseen valintakategoriaan, jossa säveltäjä konstruoi sävellystä lähtökohtanaan musiikilliset tai ulkomusiikilliset mielikuvat. On mielenkiintoista huomata, että modernistiseen ja autonomiseen julki-estetiikkaan – Argyriksen ja Schönin (1974) terminologiaa soveltaen – sitoutuva säveltäjä (ks. episodi 3:21b–c; Pohjannoro 2008, 266–267) ei tämän tutkimuksen aineiston perusteella toimi säveltäessään odotusarvoisesti pelkästään musiikillisin elementein ja periaattein ilman, että musiikin ulkopuolinen elämä tulisi väliin. Niin esteettisen käyttöteorian kuin identiteetti-ideankin osuus sävellyksellisissä valinnoissa edustavat tapaa, jolla säveltäjä voi luoda sävellyksessään oman, siihen itseensä viittaavan maailman. Molemmat elementit mahdollistavat kuitenkin myös ulkomusiikillisen ilmaisun elementin. Säveltäjän(kin) näkökulmasta katsottuna musiikillisella maailmalla on liittymäpinta sen ulkoiseen todellisuuteen.

Intuitio–rationaliteetti-jako muodostaa sävellysvaihtojen nelikenttään kolmannen, käytännön toimintatapojen ulottuvuuden. (Tässä yhteydessä en enää erittele eri sävellystoimintoja. Sävellystoiminnot muodostavat kuitenkin vielä neljännen säveltäjän valitsemiseen liittyvän ulottuvuuden.) Säveltäjän intuitiiviset ja rationaaliset lausumat voidaan sijoittaa nelikentän eri lohkoihin. Kunkin nelikentän lohossa ajattelun suunta oli usein intuitiosta rationaliteettiin, toisin sanoen esitiedostetun tulemistä tietoisuuden piiriin esimerkkiepisodeiden osoittamalla tavalla. Näin oli erityisesti identiteetti-idean kohdalla, jonka kehitys kulki polveillen intuitiosta kohti rationaliteettia, ideoita paperille kiinnittämällä, niitä arvioimalla, analysoimalla ja kehittelemällä. Intuition tulo tietoisuuden piiriin tapahtui myös yhden sävellystoiminnon sisällä: esimerkiksi musiikillisen tavoitelauseman kirkastumisessa episodissa 3 (218b–222a–b–222d). Päinvastainenkin siirtymä rationaliteetista intuitioon oli mahdollinen, sillä intuitiivisen prosessin taustalla oleva informaatio voi implisiittisen oppimisen lisäksi perustua eksplisiittisesti esimerkiksi musiikkianalyttisen tarkastelun kautta opittuun, esim. automatisoituneeseen tieto-taitoon. Siirtymä rationaliteetista intuitiiviseen ajatteluun voi tapahtua myös silloin, kun ajattelun kohde vaihtuu (1:77, 1:79). Kyseessä voi myös olla rationaalisen ”tutkintalinjan” päätös, josta säveltäjä etenee musiikilliseen tavoitteen intuitiiviseen asettamiseen (4:19a, 5:64a–b).

¹⁹ Eri prosessointitapojen keinosta tuottaa koherenssia ks. Mercier (2012).

Str-tutkimuksessa, jossa tavoitteena on jäljittää toiminnan aikaista ajattelua, on erityisen tärkeää, että haastattelija pyrkii omalla toiminnallaan minimoimaan informantin reaktiivisen puheen, toisin sanoen toimintaa selittävän ja tulkitsevan raportoinnin (Ericsson 2003, 14; Lyle 2003, 864, 872). Tämän vuoksi keskustelujen huomio on suunnattava konkreettisiin asioihin; unohtamisen estämiseksi haastattelut on tehtävä mahdollisimman pian itse tapahtuman jälkeen ja (Gass & Mackey 2000, 36), tässä tutkimuksessa pääsääntöisesti korkeintaan muutama päivä tapahtumien jälkeen. Keskityimme haastatteluissa luonnosten tiettyihin kohtiin eikä siihen, mitä säveltäjä yleensä tai tyypillisesti tekee. Säveltäjä ei myöskään tiennyt tutkimukseni tarkkaa kohdetta. Tällä pyrin eliminoimaan informantin halua tulla ymmärretyksi ja taipumusta puhua sitä, mitä häneltä odotetaan (Kvale 1996, 244–248). Säveltäjän haastattelupuhe sisälsi lopulta vain vähän yleisen tason pohdintoja siitä, kuinka säveltäjä toimii yleensä tai tyypillisesti ja yllättävän paljon toiminnanaikaista ajattelua, reflection-in-action (ks. tarkemmin Pohjannoro 2008, 251; 2012).

Entä kuinka paljon säveltäjän ajattelusta on ollut sellaista, jota hän ei ole kyennyt sanallistamaan tai johon verbalisointi on vaikuttanut oleellisesti sitä ehkä muuntaen?²⁰ Tutkimuksen säveltäjä tuotti haastattelupuhetta yleensä sujuvasti ja innostuneimmillakin hetkillä ymmärrettävästi. Tämä antaa aiheen olettaa, että melko suuri osa säveltäjän ajattelusta olisi verbaalia tai ainakin kohtalaisen helposti sanallistettavissa. Puheen tuottamisessa ilmeni kuitenkin myös hitaita ja harmaita alueita, erityisesti silloin, kun keskusteltiin sävellyksen alkuperäisistä ideoista ja niiden moniaistimisesta luonteesta. Säveltäjän haastattelupuhe sisältää monin paikoin ainakin yhden transformaatioprosessin, ei-kielellisten mielikuvien ja kokemusten sanallistamisen. Ajattelun raportointiin liittyvä kato on ilmeinen, ja on selvää, että paljon on jäänyt tavoittamatta, eikä pelkästään unohtamisen tai tietoisesti tai ajan puutteesta johtuen kertomatta jättämisen vuoksi, vaan sanallistamiseen liittyvän problematiikan takia.

Vielä on syytä tarkastella tutkimusprosessin vaikutusta sen aikana syntyneeseen sävellykseen. Säveltämisessä, kuten luovissa prosesseissa yleensäkin, esiintyy erityisen paljon intuitiivis-assosiatiivista ei-tahdonalaista prosessointia, ja hiljaisen tiedon merkitys on niissä suuri. Yleensä säveltäjä kertoi asioista vuo-laasti, eivätkä lisäkysymykseni yllättäneet säveltäjää, vaan vastaukset tulivat hel-pon tuntuisesti ja nopeastikin, vaikka poikkeuksiakin oli. On kuitenkin selvää tai vähintäänkin erittäin oletettavaa, että kysymyksiini vastaaminen on paitsi häirinnyt sävellystyötä myös lisännyt säveltäjän jo entuudestaan varsinkin kor-

²⁰ Toiminnan aikaisen tiedostamattoman ja tiedostetun informaation tutkimuk-sellisen rajapinnan tavoittaminen on str-menetelmän tuoma kiistelty mahdolli-suus (Hoffman ym. 1995, 136; Lyle 2003, 871–872; vrt. Calderhead 1981; Yin-ger 1986, 271), jota olen pohtinut sävellysprosessin tutkimuksen näkökulmasta toisaalla (Pohjannoro 2012).

keata metakognitiivisen toiminnan määrää ja tasoa. Tästä huolimatta katson, että säveltäjän identiteetti-idea oli kokemuksellisesti niin vahva ja sen ohjausvaikutus prosessiin niin ilmeisen suuri, että mikään ulkopuolinen tekijä ei kovin paljon voi vaikuttaa prosessin sisältöön – sen enempiä kuin mitä muutoinkin tapahtuu: säveltäjä ei tietystikään elä kulttuuris-sosiaalisessa tyhjiössä. Tämän lisäksi oletan, että säveltäjän entuudestaan korkeaa metakognition taso on voinut prosessin kuluessa kehittyä.

Yhteenvetona totean, että säveltäjän haastattelutilanteessa harjoittamaa säveltämisen aikaista reaktiivista reflektointia, tutkimusprosessin aikaansaama toimintatapojen kasvavaa tietoisuutta ja sen vaikutusta sävellysprosessin luonteeseen tai syntyneeseen sävellykseen suurempi ongelma on se, että lopultakin vain murto-osa tutkittuun sävellysprosessiin liittyneestä sävellyksellisestä ajattelusta tavoitettiin. Edellisen perusteella totean Perkinsin (1977, 123) tavoin, että todennäköisimmin vaje on ollut intuitiivisten kuin rationaalisten sävellystointojen tavoittamisessa.

Tutkimusprosessini päätteeksi olen antanut käsillä olevan tekstini informantin luettavaksi. Säveltäjä on hyväksynyt tekstini julkaistavaksi, eikä hänellä ollut siitä huomautettavaa pieniä tarkennuksia lukuun ottamatta. Näin olen toteuttanut osallistujatarkastukseksi (member check; Creswell & Miller 2000, 127; Lincoln & Guba 1985, 314) kutsutun validointitoimenpiteen.

Lopuksi

Säveltämisen ydin voidaan tämän tutkimuksen tapauksessa tiivistää kahteen tapahtumaketjuun: (1) Vähimmillään on kyseessä mentaalien mielikuvien ulkoistamista ja kiinnittämisestä luonnoksiksi tai notaatioksi (ks. myös Goel 1995, 193–195). Tämä toiminta pitää sisällään vähintään yhden transformaatioprosessin. Mikäli mielikuvat ovat soivia, tarvitaan muunnos notaatiostruktuuriksi. Jos mielikuvat ovat ulkomusiikillisia, kuten esimerkiksi tämän tutkimuksen säveltäjän ideat valkoisesta, jäätiköstä ja ajan hahmottumisesta, täytyy ne ensin muuntaa joko suoraan tai soivien musiikillisten mielikuvien kautta notaatioksi. (2) Toinen säveltämisen tapahtumaketju, joka tapahtuu edellisen yhteydessä, on esitiedostetun intuitiivisen aineksen tulo ja altistuminen tietoisin tarkastelun kohteeksi ja siten rationaalisten prosessien käsiteltäväksi (ks. Perkins 1977, 120; Policastro 1999, 90–91). Pienin mahdollinen rationaliteetti on intuitiivisen päätöksen hyväksyvä arviointi ja ylöskirjaaminen sekä edelleen tietoisin (musiikki-analyttisen) huomion kohdentaminen tähän osatuotokseen. Seuraava sitaatti ilmentää sekä sävellyshintuition nopeata muutamassa lauseessa tapahtuvaa kipuaamista kohti (metakognitiivista) rationaliteettia että prosessin tulevaisuuteen suuntautuvaa ja takaisinkytkevää luonnetta, jossa koherenssin luominen on keskeistä.

Tämmöinen asetelma hidastuvista repetitioista, jotka johtaa uudestaan tuohon tah-timusiikkiin. Todennäköisesti mä teen nyt niin, että mä jätän tän olemaan. Ja mä palaan tähän sitten... Kun mull' on näitä muita sekuntipaikkoja tehty enemmän. (P5/107/S/V)

Säveltäminen on tässä tutkimuksessa valitsemisen lisäksi myös valitsematta jät-tämistä ja puhdasta generoivaa toimintaa – joiden toteuttaminen voi tietysti olla valinnan tulosta. Säveltäjän valinnat voidaan jäsentää intuitiivisen ja rationaali-sen ajattelun vuorotteluksi kahden valitsemisen dimension piirissä. Säveltäjän valinnat tapahtuvat yhtäältä yleisten sävellyksellisten ja yksittäisen sävellyskoha-taisten prosessin strategisten ja toisaalta musiikin sisäisen ja sen ulkopuolisen olemuspiirin kategorioissa. Toisin sanoen valitsemista – ja valitsematta jättämis-tä – säätelevät sävellysspesifi identiteetti-idea sekä säveltäjän toiminnallinen ja esteettinen käyttöteoria. Nämä puolestaan voivat ankkuroitua joko musiikilli-sen tapahtumisen sisäiseen mutta myös sen ulkopuoliseen maailmaan monien ei-musiikillisten, moniaistimellisten mielikuvien kautta. Säveltäjän esteettinen käyttöteoria siten poikkeaa hänen aineistosta päättelemästäni julkilausutusta modernismin ja autonomisen estetiikan sävyttämästä teoriastaan.

Duaaliprosessiteorioiden käsitys intuitiivisten ja rationaalisten prosessointi-tapojen laadullisesta eroavuudesta edellyttää ilmiöiden selkeää erottamista toi-sistaan (Carruthers 2009, 211–212).²¹ Koska yhtenäistä käsitystä prosessityyp-pien empiirisen erottelun kriteereistä, toisin sanoen käsitteiden empiirisestä määrittelystä ei ole muotoutunut (ks. kriittiset yhteenvedot esim. Keren & Schul 2009 ja Kruglanski & Gigerenzer 2011), alalla vallitsee erimielisyys inhimillisen rationaliteetin luonteesta ja intuition osuudesta siinä. Pohdin lopuksi omien käsitteiden empiirisiä määritelmiä ja niiden soveltuvuutta aineistoni analysoi-miseen. Kuinka hyvin onnistuin erottamaan säveltäjän puheen intuitiiviset ja rationaaliset lausumat toisistaan?

Intuition käsitteen ankkuroiminen pitkäkestoiseen ja erityisesti implisiitti-seen muistiin ja toisaalta rationaliteetin liittäminen työmuistiin ovat teoreettises-ti ja kokeellisen tutkimuksen perusteella vakuuttavasti todennettuja käsityksiä (Chassy & Gobet 2011, 204–205; Betsch 2008, 5–8; Evans 2009; Yordanova ym. 2010, 91–93). Omassa naturalistiseen aineistoon perustuvassa tutkimukses-sani olen perustanut empiiriset määritelmäni prosessityyppien taustalla oleviin muistin muotoihin välillisesti: Määritettyäni säveltäjän erilaiset sävellystoimin-not aineistolähtöisesti olen tulkinnut näitä kuvaavat lausumat lyhytkestoiseen muistiin – siis rationaliteettiin – perustuviksi sen perusteella, että säveltäjä tun-nisti lausuman taustalla olevan informaation lähteen ja tämän lisäksi ilmaisi sen. Muissa tapauksissa olen tulkinnut lausumat intuitiivisiksi. Metakognitiivisten sä-vellystoimintojen määrittelin olevan tilanteesta riippuen joko intuitiivisia tai ratio-naalisia, lukuun ottamatta puhtaasti rationaaliseksi määrittelemääni toiminnan

²¹ Lisäksi, kuten todettu, uusimman tutkimuksen postuloima metakognitiivinen toiminta voidaan katsoa omaksi prosessointityypikseen (Evans 2009; Frankish 2009; Stanovich 2009; Thompson 2009); tutkimus tästä on vasta aluillaan (ks. esim. Thompson ym. 2011).

suunnittelua. Empiiriset määritelmäni ja käytännön koodaukset sisälsivät näin ollen erityisen suuren tulkinnallisen elementin. Monessa tapauksessa tulkinta edellytti ajattelun taustalla olevan informaation laadun ja luonteen arviointia – referenssinä useimmiten identiteetti-idea koko hämäryydessään ja sumeuudessaan – mikä puolestaan voi tapahtua ainoastaan prosessin kokonaisymmärryksestä käsin. Loppujen lopuksi voin aineistoni valossa todeta, että intuition ja rationaliteetin erottaminen toisistaan ei ollut kaikissa tapauksissa yksiselitteistä, toisin kuin alan kokeellinen tutkimus useimmiten olettaa.

Yksi kiinnostavalta vaikuttava sävellysvalintoihin liittyvä dimensio, joka mahdollisesti voisi tuoda lisävalaistusta prosessointitapojen erottamiseen, on vielä tämän aineiston puitteissa mahdollista selvittää: säveltäjän epävarmuuden ja varmuuden kokemusten tarkempi tunnistaminen ja analysointi voisi tarjota uuden näkökulman intuition ja rationaliteetin ilmiöihin (ks. Thompson & Morsanyi 2012, 100-102). Osa tutkijoista katsoo, että varmuuden kokemus lisää intuitiivis-heuristista prosessointia, kun taas epävarmuus tukisi taipumusta analyyttiseen prosessointiin (Tiedens & Linton 2001, 985). Toisaalta on esitetty, että luottamus intuition suurentaisi intuition päättelyvirheitä tuottavaa vaikutusta päätöksenteossa (Simmons & Nelson 2006, 424) ja että päätösten perustelu jälkikäteen näyttäisi vaikuttavan niiden varmuuskokemukseen, riippumatta prosessoinnin tavasta (Fischer ym. 2011, 60). Kysymystä aineistossani esiin tulevan intuition varmuudesta ja sen yhteydestä erilaisiin tilannetekijöihin on mahdollista selvittää jatkossa. Jatkotutkimuksen selvitettäväksi jää myös aineiston intuitiivisen, rationaalisen ja metakognitiivisen ajattelun vuorottelun laajamittainen yksityiskohtainen tarkastelu. Esiin voisi nousta tyypillisiä prosessoinnin vuorottelun tapoja, joihin mahdollisesti liittyisi tietynlainen varmuuden ja epävarmuuden kokemuksen dynamiikka.

Sävellysprosessin empiirinen tutkiminen intuitiivisen ja rationaalisen ajattelun dialektiikkana ei ole vailla merkittäviä haasteita. Kaikkine rajoitteineenkin tutkimuksen mielekkyys nousee sen mahdollisuuksista tuottaa merkittävää tietoa ajattelun monimuotoisista prosesseista mielen teorian kokonaisvaltaisen käsityksen tuottamiseksi (ks. Levitin & Tirovolas 2009, 211). Tutkimustiedosta hyötyvät myös säveltämisen teorian ja pedagogiikan kehittäjät. Omassa tutkimusprojektissani olen kehittänyt tutkimustavan, jonka avulla on mahdollista tuottaa lisää tiheitä kuvauksia erilaisten säveltäjien erilaisista sävellysprosesseista. Vertaileva tutkimustieto erilaisista sävellysprosesseista voi osaltaan laajentaa ymmärrystä musiikin tai muiden taiteiden ja yleisesti luovien prosessien, mielen toiminnan sekä päätöksenteko- ja ongelmanratkaisumekanismien luonteesta.

Lähteet

- Argyris, C. & Schön, D. A. 1974. *Theory in Practice: Increasing Professional Effectiveness*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

- Atkinson, T. & Claxton, G. 2000. *The intuitive practitioner: on the value of not always knowing what one is doing*. Buckingham: Open University Press.
- Bennett, S. 1976. The process of musical creation: Interviews with eight composers. *Journal of Research in Music Education* 24 (1), 3–13.
- Betsch, T. 2008. The Nature of Intuition and Its Neglect in Research on Judgment and Decision Making. Teoksessa H. Plessner, C. Betsch & T. Betsch 2008 (toim.) *Intuition in Judgment and Decision Making*. London, New York: Lawrence Erlbaum Associates. 3–22.
- Bhattacharya, J. & Petsche, H. 2001. Musicians and the gamma band: a secret affair? *NeuroReport* 12 (2), 371–374.
- Blais, C. 2010. Implicit versus Deliberate Control and Its Implications for Awareness. Teoksessa B. Bruya (toim.) *Effortless Attention: A New Perspective in the Cognitive Science of Attention and Action*. Cambridge: MIT Press, 141–158.
- Blais, C., Harris, M. B., Guerrero, J. F. & Bunge, S. A. 2012. Rethinking the role of automaticity in cognitive control. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 65 (2), 268–276.
- Boden, M. 2004[1990]. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. 2nd ed. London: Routledge.
- Bolte, A. & Goschke, T. 2005. On the speed of intuition: Intuitive judgments of semantic coherence under different response deadlines. *Memory & Cognition* 33 (7), 1248–1255.
- Bruner, J. S. 1962. *On Knowing*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruya, B. 2010. Introduction: Toward a theory of attention that includes effortless attention and action. Teoksessa B. Bruya (toim.) *Effortless Attention. A New Perspective in the Cognitive Science of Attention and Action*. Cambridge: MIT Press, 1–28.
- Calderhead, J. 1981. Stimulated Recall: A Method for Research on Teaching. *British Journal of Educational Psychology* 51 (2), 211–217.
- Carruthers, P. 2009. An architecture for dual reasoning. Teoksessa J. Evans & K. Frankish (toim.) *In two minds. Dual processes and beyond*. Oxford: Oxford University Press. 109–128.
- Chassy, P. & Gobet, P. 2011. A Hypothesis About the Biological Basis of Expert Intuition. *Review of General Psychology* (15) 3, 198–212.
- Clarke, E., Cook, N., Harrison, B. & Thomas, P. 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* 19 (1), 31–74.
- Collins, D. 2005. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music* 33 (2), 193–216.
- Collins, D. 2007. Real-time tracking of the creative music composition process. *Digital Creativity* 18 (4), 239–256.
- Collins, D., & Dunn, M. 2011. Problem-solving strategies and processes in musical composition: Observations in real time. *Journal of Music, Technology and Education* 4 (1), 47–76.
- Creswell, J. W. & Miller, D. L. 2000. Determining Validity in Qualitative Inquiry. *Theory into Practice* 39 (3), 124–130.
- Dahlhaus, C. 1987. Plea for a romantic category: the concept of the work of art in the newest music. Teoksessa C. Dahlhaus (toim.) *Schoenberg and the New Music*. Cambridge University Press. 210–219.
- Dane, E. & Pratt, M. G. 2009. Conceptualizing and Measuring Intuition: A Review of Recent Trends. Teoksessa G. P. Hodgkinson, J. & K. Ford (toim.) *International Review of Industrial and Organizational Psychology, vol. 24*. West Sussex; UK: Wiley-Blackwell. 1–40.
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. 2011. Introduction. The Discipline and Practice of Qualitative Research. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (toim.) *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 4. p. Thousand Oaks: Sage. 1–20.

- Deroost, N., Vandenbossche, J., Zeischka, P., Coomans, D. & Soetens, E. 2012. Cognitive control: A role for implicit learning? *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. Advance online publication. doi: 10.1037/a0027633.
- Dewey, J. 1910. *How we think*. Boston: D. C. Heath & Co.
- Dorfman, J., Shames, V. A. & Kihlstrom, J. F. 1996. Intuition, incubation and insight: Implicit cognition in problem solving. Teoksessa G. Underwood (toim.) *Implicit Cognition*. Oxford: Oxford University Press. 257–296.
- Epstein, S. 2003. Cognitive-Experiential Self-Theory of Personality. Teoksessa T. Millon, M. J. Lerner & I. B. Weiner (toim.) *Comprehensive Handbook of Psychology, Vol. 5. Personality and Social Psychology*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Ltd. 159–184.
- Epstein, S. 2008. Intuition from the Perspective of Cognitive-Experiential Self-Theory. Teoksessa H. Plessner, C. Betsch & T. Betsch 2008 (toim.) *Intuition in Judgment and Decision Making*. London, New York: Lawrence Erlbaum Associates. 23–38.
- Ericsson, K. A. 2003. Valid and Non-Reactive Verbalization of Thoughts During Performance of Tasks. Towards a Solution to the Central Problems of Introspection as a Source of Scientific Data. *Journal of Consciousness Studies* 10 (9–10), 1–18.
- Evans, J. St. B. T. 2008. Dual-Processing Accounts of Reasoning, Judgment, and Social Cognition. *Annual Review of Psychology* 59 (1), 255–278.
- Evans, J. St. B. T. 2009. How many dual-process theories do we need? One, two, or many? Teoksessa J. Evans & K. Frankish (toim.) *In Two Minds. Dual Processes and Beyond*. Oxford: Oxford University Press. 33–54.
- Evans, J. St. B. T. 2010. Intuition and Reasoning: A Dual-Process Perspective. *Psychological Inquiry* 21 (4), 313–326.
- Fischer, P., Fischer, J., Weisweiler, S. & Frey, D. 2011. Selective exposure to information: How different modes of decision making affect subsequent confirmatory information processing. *British Journal of Social Psychology* 49 (4), 871–881.
- Flavell, J. H. 1976. Metacognitive aspects of problem solving. Teoksessa L. B. Resnick (toim.) *The Nature of Intelligence*. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 231–235.
- Frankish, K. 2009. Systems and levels: Dual-system theories and the personal – sub-personal distinction. Teoksessa J. Evans & K. Frankish (toim.) *In Two Minds. Dual Processes and Beyond*. Oxford: Oxford University Press. 89–108.
- Frankish, K. & Evans, J. St. B. T. 2009. The duality of mind: Historical perspective. Teoksessa J. Evans & K. Frankish (toim.) *In Two Minds. Dual Processes and Beyond*. Oxford: Oxford University Press. 1–29.
- Gass, S. M. & Mackey, A. 2000. *Stimulated Recall Methodology in Second Language Research*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gigerenzer, G. & Goldstein, D. G. 1996. Reasoning the Fast and Frugal Way: Models of Bounded Rationality. *Psychological Review* 103 (4), 650–69.
- Goel, V. 1995. *Sketches of Thought*. Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Hako, P. (toim.) 2002. *Minä, säveltäjä 1*. Helsinki: Summa.
- Hammond, K. 2007. *Beyond Rationality: The Search for Wisdom in a Troubled Time*. New York: Oxford University Press.
- Heinonen, Y. 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylän Studies in the Arts 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hickey, M. 2002. Creativity Research in Music, Visual Art, Theatre, and Dance. Teoksessa R. Colwell & C. Richardson (toim.) *The New Handbook of Research on Music Reaching and Learning*. Oxford, NY: Oxford University Press, 398–415.
- Hodgkinson, G. P., Langan-Fox, J. & Sadler-Smith, E. 2008. Intuition: A fundamental bridging construct in the behavioural sciences. *British Journal of Psychology* 99 (1), 1–27.

- Hoffman, R. R., Shadbolt, N. R., Burton, A. M. & Klein, G. 1995. Eliciting Knowledge from Experts: A Methodological Analysis. *Organisational Behaviour and Human Decision Processes* 62 (2), 129–158.
- Hogarth, R. M. 2001. *Educating Intuition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hommel, B. 2007. Consciousness and control. Not identical twins. *Journal of Consciousness Studies* 14 (1–2), 155–175.
- Holtz, P. 2009. What's your music? Subjective theories of music-creating artists. *Musicae Scientiae* 13 (2), 207–230.
- Keren, G. & Schul Y. 2009. Two Is Not Always Better Than One: A Critical Evaluation of Two-system Theories. *Perspectives on Psychological Science* 4 (6), 533–550.
- Kihlstrom, J. F. 1987. The Cognitive Unconscious. *Science* 238 (18), 1445–1638.
- Kokkonen, J. 1992[1968]. Pakinaa säveltäjän työstä. Esitelmä Järvenpäässä 1966; muokattu uudelleen 1968. Teoksessa K. Aho (toim.) *Joonas Kokkonen. Ihminen ja musiikki*. Jyväskylä: Gaudeamus. 155–158.
- Kokkonen, J. 1992[1977]. Musiikki ja luovuus. Teoksessa K. Aho (toim.) *Joonas Kokkonen. Ihminen ja musiikki*. Jyväskylä: Gaudeamus. 160–167.
- Koriat, A., Ma'ayan, H. & Nussinson, R. 2006. The intricate relationships between monitoring and control in metacognition: Lessons for the cause-and-effect relation between subjective experience and behavior. *Journal of Experimental Psychology: General* 135 (1), 36–69.
- Kramer J. D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- Kruglanski, A. W. & Gigerenzer, G. 2011. Intuitive and Deliberate Judgments Are Based on Common Principles. *Psychological Review* 118 (1), 97–109.
- Kvale, S. 1996. *InterViews: An Introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks: Sage.
- Levitin, D. J. & Tirovolas, A. K. 2009. Current Advances in the Cognitive Neuroscience of Music. *Annals of the New York Academy of Sciences* 1156 (1), 211–320.
- Lieberman M. D. 2003. Reflective And Reflexive Judgment Processes: A Social Cognitive Neuroscience Approach. Teoksessa J. P. Forgas, K. R. Williams & W. von Hippel (toim.) *Social Judgments: Implicit and Explicit Processes*. New York: Cambridge University Press. 44–67.
- Lincoln, Y. S. & Guba, E. G. 1985. *Naturalistic Inquiry*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.
- Litman, L. & Reber, A. S. 2005. Implicit Cognition and Thought. Teoksessa K. J. Holyoak & R. G. Morrison (toim.) *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. Cambridge: Cambridge University Press. 431–456.
- Lyle, J. 2003. Stimulated Recall: a report on its use in naturalistic research. *British Educational Research Journal* 29 (6), 861–878.
- Marsden, A. 2000. *Representing Musical Time: A Temporal-Logic Approach*. Studies on new music research 4. Lisse, The Netherlands: Swets & Zeitlinger Publishers.
- Mercier, H. 2012 The social functions of explicit coherence evaluation. *Mind and Society* 11 (1), 81–92.
- McGuire, J. T. & Botvinick, M. M. 2010. The impact of anticipated cognitive demand on attention and behavioral choice. Teoksessa B. Bruya (toim.), *Effortless Attention. A New Perspective in the Cognitive Science of Attention and Action*. Cambridge: MIT Press, 103–120.
- Moisala, P. 2011. Reflections on an Ethnomusicological Study of a Contemporary Western Art Music Composer. *Ethnomusicology Forum* 20 (3), 443–451.
- Paivio, A. 1990[1986]. *Mental Representations. A Dual Coding Approach*. Oxford Psychology series, no. 9. New York: Oxford University Press.

- Patrikainen, S. & Toom, A. 2004. Stimulated recall – opettajan pedagogisen ajattelun ja toiminnan tutkimisen menetelmä. Teoksessa P. Kansanen & K. Uusikylä (toim.) *Opetuksen tutkimuksen monet menetelmät*. Jyväskylä: PS-kustannus. 239–260.
- Perkins, D. J. 1977. The limits of intuition. *Leonardo. International Journal of the Contemporary Artist* 10 (2), 119–125.
- Petsche, H. 1996. Approaches to verbal, visual and musical creativity by EEG coherence analysis. *International Journal of Psychophysiology* 24 (1–2), 145–159.
- Plessner, H., Betsch, C. & Betsch, T. 2008. *Intuition in Judgment and Decision Making*. London, New York: Lawrence Erlbaum Associates.
- Policastro, E. 1999. Intuition. Teoksessa M. A. Runco & S. R. Pritzker (toim.) *Encyclopedia of Creativity, vol. 2*. San Diego: Academic Press. 89–93.
- Pohjannoro, U. 2008. Paikkoja polun varrelta. Empiirisiä huomioita sävellysprosessista. *Musiikki* 38 (3–4), 218–274.
- Pohjannoro, U. 2012. *Stimulated recall* -menetelmä säveltämisen aikaisen ajattelun jäljittämiseksi. Mahdollisuuksia, haasteita ja metodologista rajankäyntiä. *Musiikkikasvatus* 15 (1).
- Pohjannoro, U. painossa a. Kuvittelusta kokeiluun, säännöistä rajoitteisiin. Tapaustutkimus säveltäjän intuitiivisen ja rationaalisen ajattelun dynamiikasta. *Musiikkikasvatus* 15 (2).
- Pohjannoro, U. painossa b. *Sävellyksen synty. Tapaustutkimus ammattisäveltäjän sävellysprosessista ja toiminnanaikaisesta ajattelusta*. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pretz, J. E. 2011. Types of intuition: inferential and holistic. Teoksessa M. Sinclair (toim.) *Handbook of Intuition Research*. Massachusetts: Edwar Elgar Publishing. 17–27.
- Reitman, W. R. 1965. *Cognition and Thought*. New York: Wiley.
- Riikonen, T. 2011. Stories from the Mouth: Flautists, Bodily Presence and Intimacy in Saariaho's Flute Music. Teoksessa T. Howell, J. J. Hargreaves & M. D. Rofe (toim.) *Kaija Saariaho: Visions, narratives, Dialogues*. Surrey: Ashgate. 63–80.
- Sadler-Smith, E. 2008. *Inside Intuition*. London, New York: Routledge.
- Sallis, F. 2004. Coming to terms with the composer's working manuscripts. Teoksessa P. Hall & F. Sallis (toim.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press. 43–58.
- Salmenhaara, E. 2005. Musiikin suhteesta todellisuuteen. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksestä*. Helsinki: Yliopistopaino. 469–486.
- Schubert, G. & Sallis, Fr. 2004. Sketches and sketching. Teoksessa P. Hall & F. Sallis (toim.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press. 5–16.
- Schön, D. A. 1983. *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York : Basic Books.
- Simmons, J. P. & Nelson, L. D. 2006. Intuitive Confidence: Choosing Between Intuitive and Non-Intuitive Alternatives. *Journal of Experimental Psychology: General* 135 (3), 409–428.
- Simon, H. A. 1990 Invariants of Human Behavior. *Annual Review of Psychology* 41 (1), 1–19.
- Simon, H. A. 1995. Explaining the Ineffable: AI on the Topics of Intuition, Insight and Inspiration. Proceedings of the 14th International Joint Conference on Artificial Intelligence, Vol. 1. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers. 939–948.
- Sloboda, J. A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Slovan, S. A. 1996. The Empirical Case for Two Systems of Reasoning. *Psychological Bulletin* 119 (1), 3–22.

- Smith E. & DeCoster J. 2000. Dual-Process Models in Social and Cognitive Psychology: Conceptual Integration and Links to Underlying Memory Systems. *Personality and Social Psychology Review* 4 (2), 108–31.
- Sparshott, F. E. 1981. Every Horse Has a Mouth: A Personal Poetics. Teoksessa D. Dutton & M. Krausz, (toim.) *The Concept of Creativity in Science and Art*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers. 47–73.
- Stake, R. E. 1998. Case Studies. Teoksessa K. Denzin & Y. S. Lincoln (toim.) *Strategies of Qualitative Inquiry*. Thousand Oaks, CA: Sage. 86–109.
- Stanovich, K. E. & Toplak, M. E. 2012. Defining features versus incidental correlates of Type 1 and Type 2 processing. *Mind & society* 11 (1) 3–13.
- Stanovich, K. E. & West R. F. 2000. Individual differences in reasoning: Implications for the rationality debate? *Behavioral and Brain Sciences* 23 (5), 645–726.
- Sun, R., Lane, S. M. & Mathews, R. C. 2009. The two systems of learning: An architectural perspective. Teoksessa J. Evans & K. Frankish (toim.) *In two minds. Dual processes and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 239–264.
- Sun, R. & Mathews, R. C 2012. Implicit cognition, emotion, and meta-cognitive control. *Mind & Cognition*, 11 (1), 107–119.
- Thompson, V. A. 2009. Dual-process theories: A metacognitive perspective. Teoksessa J. Evans & K. Frankish (toim.) *In Two Minds. Dual Processes and Beyond*. Oxford: Oxford University Press. 171–196.
- Thompson, V. A. & Morsanyi, M. 2012. Analytic thinking: do you feel like it? *Mind & Society* 11 (1), 93–105.
- Thompson, V. A., Turner, P. & Pennycook, G. 2011. Intuition, reason, and metacognition. *Cognitive Psychology* 63 (3), 107–140.
- Tiedens, L. & Linton, S. 2001. Judgment Under Emotional Certainty and Uncertainty: The Effects of Specific Emotions on Information Processing. *Journal of Personality and Social Psychology* 81 (6), 1–16.
- Tiensuu, J. 1982. Teoksessa E. Tarasti (toim.) *Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*. Jyväskylän yliopiston musiikkiteiden laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä. 243–279.
- Torvinen, J. & Tuovinen, P. (toim.) 2002. *Minä, säveltäjä 2*. Nykysäveltäjät kirjoittavat työstään. Helsinki: Summa.
- Varèse, E. 1966. The Liberation of Sound. Toim. C. Wen-chung. *Perspectives of New Music* 5 (1), 11–19.
- Vesterinen, O., Toom, A. & Patrikainen, S. 2010. The stimulated recall method and ICTs in research on the reasoning of teachers. *International Journal of Research & Method in Education* 33 (2), 183–197.
- Virtanen, M. 2005. Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa. Teoksessa T. Riikonen, M. Tiainen ja M. Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 87–119.
- Wallas, G. 1926. *The Art of Thought*. London: Jonathan Cape.
- Wiggins, J. 2007 Compositional Process in Music. Teoksessa L. Bresler, L. (toim.) 2007. *International Handbook of Research in Arts Education*, Vol. 16. Dordrecht: Springer Verlag. 453–470.
- Yinger, R. 1986. Examining thought in action: A theoretical and methodological critique of research on interactive teaching. *Teacher & Teacher Education* 2 (3), 263–28.
- Yordanova, J., Verleger, R., Wagner, U. & Kolev, V. 2010. Patterns of Implicit Learning Below the Level of Conscious Knowledge. *Journal of Psychophysiology* 24 (2), 91–101.
- Öllinger, M. & Goel, V. 2010. Problem Solving. Teoksessa B. Blatzeder, V. Goel & A. von Müller (toim.) *Towards a Theory of Thinking. Building Blocs for a Conceptual Framework*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag. 3–22.

"I'll know when I get there".

A case study of a composer's intuitive and reflective thought

The aim of my case study is to explore composer's thinking acts during composing process (reflection in action). The informant is an academic professional composer within western classical music and modernistic aesthetics. The data comprised of stimulated recall interviews made at the composer's studio during the composing process, as well as all the sketches, and the score versions of the piece.

The key concepts were constructed first data-oriented, and then classified according to the hybrid dual-process theoretical concepts of intuition (compositional acts of experimentation, imagination, incubation, and restructuring), reflection (acts of rule-based processing, musical analytic contemplating, and viewing different alternatives), and metacognition (acts of evaluation, setting a musical goal, and executive control).

Qualitative analysis of the data unveiled two core procedures of composing: First, mental substance was manifested into concrete representations, i.e. the manuscripts. Second, intuitive substance entered the threshold of consciousness and subsequently, opened up into reflective processing. The composer's appropriate and frugal interchange of intuitive and reflective acts enhanced hastened process of bottom-up learning and automatizing of practices, usually characterized as slow to evolve. This consolidated learning enabled the composer to work *intuitively* (associatively, and thus, by definition, with long-term memory) *with newly created musical items*. Thus he could *deliberately, albeit intuitively*, create and control aesthetic coherence in a highly complex situation, where rational processing run out of capacity. Consequently, the composer's compositional focus gradually converted from imaginative, inventive, and rule-making processes into more or less automatized acts of experimentation, remodeling, and browsing potential alternatives.

MuL, FM Ulla Pohjannoro (ulla.pohjannoro@siba.fi) viimeistelee väitöskirjaansa *Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön assistenttina*.

Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa: tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili

Markus Mantere

Akateemisen musiikintutkimuksen syntyajankohtaa maassamme on mahdotonta määrittää tarkasti. Sama pätee koko Euroopan mittakaavassa, ja vaikeus liittyy yhtäältä institutionaalisiin syihin – ensimmäiset musiikkitieteen professuurit, dosentuurit ja muut opetusvirat¹ manner-Euroopan yliopistoissa perustettiin vasta 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, mikä ei suinkaan merkitse sitä, että musiikin tieteellistä tutkimusta ei olisi tehty tätä ennen. Virkojen tarkastelun kautta saadaan kuitenkin tietoa tutkimusinstituutioiden synnystä, kasvusta ja toisaalta yksittäisten tutkijoiden urapoluista.

Musiikkitiede-käsitteen määrittely on kuitenkin erityisen haasteellista siinä mielessä, että sen kautta on läpi 1800-luvun viitattu yleisemmin musiikkia sivuvaaihin, vaikkapa historiallisiin hankkeisiin. Esimerkiksi Friedrich Chrysander (1826–1901) käytti termiä ”Musikwissenschaft” vaikka hänen akateeminen toimintansa käsittää vain G.F. Händelin biografian, teosten kokonaistoimituksen sekä Arcangelo Corellin teosten toimituksia. Yleisesti voidaan todeta, että 1800-luvun puoleenväliin tultaessa musiikin tutkimuksella tarkoitettiin eräänlaisia oppinutta sivistystä musiikkiin liittyvistä asioista (harmonia, muoto-oppi, estetiikka), ei niinkään itsenäistä tieteenalaa (Duckles & Pasler 2002, 488–489).

Suomessa musiikkitieteestä voidaan oikeastaan puhua vasta 1900-luvun alusta lähtien – siitäkään huolimatta, että Martin Wegeliuksen (1846–1906) kolmiosainen musiikin historia ilmestyi 1891–1893. Käsitys ”suomalaisesta musiikista” syntyi 1800-luvun mittaan siinä määrin, että Topelius kykeni luomaan

¹ Hieman vertailukohtia Euroopan yliopistoista: Wienin yliopistoon musiikin historian ja estetiikan professuuri tuli 1861 (Eduard Hanslick), Prahaan 1869 (August Wilhelm Ambros), Strasburgiin 1897 (Gustav Jacobsthal), Berliiniin 1904 (Hermann Kretzschmar), Müncheniin 1909 (Adolf Sandberger), ja Pariisiin Sorbonneen 1903 (Romain Rolland). Pohjoismaista Ruotsissa perustettiin Lundin yliopistoon musiikin dosenttuuri 1909, Tukholman yliopistoon musiikin historian ja teorian dosenttuuri 1926 ja Uppsalaan vuonna 1927. Tästä näkökulmasta katsoen Suomessa oltiin siis hyvin manner-Euroopan yliopistojen kehityksessä mukana. Täytyy kuitenkin todeta, että resurssit pysyivät pieninä pitkään: Armas Launiksen (1918) ja Toivo Haapasen (1925) jälkeen musiikkitieteen dosenttuurin haki vasta A.O. Väisänen (1940). Lehtoraatti oppiaineeseen saatiin vasta vuonna 1966, apulaisprofessuuri vuonna 1974 (Helsingin yliopiston opettaja- ja virkamiesluettelo 1918–2000). Toisen maailmansodan jälkeen laitoksen opetushenkilökunta alkoi olla kuitenkin jo melko monijäseninen, eikä tutkimusinstituution kasvua kannatakaan arvioida pelkästään virkaresurssien perusteella.

aihepiiriin suppean yleiskatsauksen vuoden 1852 lehtiartikkelissaan ”Musiken i Finland och Kung Carls jakt” ja H.A. Reinholm kirjoitti Crusell-elämäkertansa osaksi *Finlands minnesvärde män* -teosta jo 1853–1854. (Ks. Huttunen 1993b, 1.) Turun Akatemiassa (1640–1828) tarkastettiin kolme suoranaisesti musiikkia käsittelevää väitöskirjaa.²

Tästä taustasta huolimatta Suomessa varhaisen musiikintutkimuksen institutionaaliset ääriviivat on ollut – vieläpä hyvin perustein – tapana piirtää pitkälti vasta Ilmari Krohnin (1867–1960) urakehityksen mukaan. Historialliset maamerkit hänen uraltaan ovat yleisesti tunnettuja: Krohn väitteli vuonna 1899 ja nimitettiin seuraavana vuonna musiikin historian ja teorian dosentiksi Keisarilliseen Aleksanterin yliopistoon, johon hänet edelleen nimitettiin musiikkitieteen ylimääräiseksi professoriksi vuonna 1918. Vuosina 1918–1935 Krohn toimi siis (vuodesta 1919 lähtien Helsingin yliopiston) musiikkitieteen ylimääräisenä professorina, josta virasta hän tämän jälkeen jäi eläkkeelle. Koko 1900-luvun alussa maisterin tutkintonsa suorittanut musiikkitieteilijä-sukupolvi oli Krohnin oppilaita: Armas Launis (1906), Leevi Madetoja (1910), Lauri Ikonen (1910), Armas Maasalo (1911), Wilho Siukonen (1911), Otto Andersson (1915) ja Toivo Haapanen (1918). Näistä Otto Andersson jatkoi opintojaan väitöskirjaan (1923) kuten myös Armas Launis (1911) ja Toivo Haapanen (1924). (Tarasti 2000, 365.) Jotain kuvaa opiskelijavolyymeista Helsingin yliopiston musiikkitieteen alkuvuosikymmenistä saa Toivo Haapasen *Musiikkitieto*-lehteen vuonna 1935 kirjoittamasta katsauksesta, jossa hän mainitsee (em. tohtoraattien lisäksi) tuohon mennessä 6 lisensiaatin – nykyisen tohtorin – tutkintoa, 27 laudatur-arvosanaa, sekä 22 muita arvosanoja suorittanutta opiskelijaa. Opetusta oli Haapasen mukaan seurannut 213 opiskelijaa. (Haapanen 1935.)

Muualla Suomessa musiikintutkimus alkoi institutionalisoitua myöhemmin. Åbo Akademiassa perustettiin ”musiikkitieteen ja kansanrunouden tutkimuksen” professuuri lahjoitusvaroin vuonna 1926, Turun yliopistossa puolestaan musiikkitiede alkoi vuonna 1966 ensin lehtoraatin ja sittemmin ylimääräisen professorin turvin. Jyväskylässä musiikkitieteen laitos perustettiin 1968 ja Tampereen yliopistossa kansanmusiikkiin ja -perinteeseen painottunut musiikintutkimus käynnistyi 1965.

Suomen musiikkitieteellinen seura perustettiin Ilmari Krohnin toimesta vuonna 1916³ ja Suomen Etnomusikologinen Seura vuonna 1974. Suomen mu-

² Tässä kohtaa on tietysti muistettava, että tuohon aikaan väitöskirjat ja väitelykäytäntö olivat täysin erilaisia kuin esimerkiksi 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Tyypillisesti väitöskirjat olivat lyhyitä, korkeintaan muutaman kymmenen sivun mittaisia ja ohjaajan laatimia. Väittelijä osoitti oppineisuutensa nimenomaan puolustaessaan kirjan teesejä. Kyseessä oli siis kirjaimellisesti väitöstilaisuus.

³ Niin ikään Krohnin johdolla käynnistyi Internationale Musikgesellschaftin Suomen jaoston toiminta jo vuonna 1911. Tässä muodossaan seura toimi aina vuoteen 1914, jolloin sota toi tauon toimintaan. Seuran aloitusvuodesta on hieman epäselvyyttä, *Hufvudstadsbladet* uutisoi 3.11. 1910 hiljattain pidetystä seuran perustamiskokouksesta. Ensimmäiset tilitiedot ovat kuitenkin vuodelta 1911.

siikkitieteellisen seuran kausijulkaisu *Musiikki* perustettiin 1971 ja *Etnomusikologian vuosikirja* vuonna 1986. Varhainen 1970-luvun etnomusikologia Suomessa tapahtui paljolti yliopiston ulkopuolella, esimerkiksi vuonna 1979 perustettu Työväenmusiikki-instituutti oli tärkeä ei-klassisen ja maailmanmusiikin keskus, jossa esimerkiksi Philip Donner ja Ilpo Saunio – kaksi yliopiston ulkopuolisen suomalaisen etnomusikologian aktiivia – loi uraansa. Suomalaisella 1970-luvun etnomusikologialla olikin kiinteä suhde ns. kulttuurivasemmistolaisuuteen ja antagonismi elitistisenä pidettyyn musiikkitieteeseen oli voimakasta (ks. Kurkela 2000).

Vaikka nämä materiaaliset ja institutionaaliset raamit onkin tunnettava, ne eivät kuitenkaan vielä kerro itse musiikintutkimuksesta mitään. Vielä vähemmän ne kertovat maamme musiikkitieteen alkuvaiheen ei-materiaalisista syntyolosuhteista: muiden humanististen tieteiden tutkimusparadigmoista, kulttuurihistoriasta, uskonnollisesta ajattelusta, henkisestä ilmapiiristä ja niin edelleen.

Tässä artikkelissa tahdonkin tarkastella 1900-luvun alun suomalaisen musiikkitieteen historian tutkimusta yhtäältä yleisemmästä, musiikillisen ajattelun aatehistoriallisesta näkökulmasta ja toisaalta erityisesti Ilmari Krohnin musiikkitieteelliseen ajatteluun ja hänen persoonaansa fokusoiden. Tälle hyvinkin ”henkilökeskeiselle” lähestymistavalle on perusteensa: Krohn oli ensimmäinen itsensä musiikkitieteilijäksi identifioinut ja sellaisena ammatillisesti toiminut tutkija Suomessa, ja koko yliopistollisen musiikin tutkimusinstituution 1900-luvun varhaisvaiheet palautuvat hänen edesottamuksiinsa. Ilman Krohnia maamme musiikintutkimuksen synty olisi eittämättä viivästynyt, Heikki Laitisen (2011) varsin realistisen arvion mukaan jopa muutamalla vuosikymmenellä. Tästä asemastaan huolimatta hänen työnsä tieteenhistoriallinen selvittely on edelleen tekemättä – tehtävä, jota Matti Huttunen (1993a, 95) peräänkuulutti jo lähes kaksi vuosikymmentä sitten.

Krohnin hahmoa, persoonaa ja toimintaa tarkastelemalla saamme myös kuvaa kahdesta tärkeästä suomalaisen musiikkitieteen syntyyn liittyvästä seikasta. Yhtäältä huomaamme, että musiikkitiede ei suinkaan rantautunut Suomeen tyhjästä eikä myöskään ”puhjennut kukkaansa” jonkinlaisen kansallisen musiikkikulttuurin synnyn ja maamme itsenäistymisen myötä, vaan kyseessä oli transnationaalinen prosessi, jossa manner-Euroopan ja Englannin institutionaaliset mallit, tutkimuskohteet ja paradigmat löysivät paikkansa suomalaisessa kontekstissa (Krohnin suhteista erityisesti ranskalaisiin kollegoihin ks. Tyrväinen 2011). Hieman asiaa yksinkertaistaen: Ilmari Krohn – ja jossain määrin myös aikalaiset kuten Martin Wegelius, Otto Andersson, Heikki Klemetti, Armas Launis ja Toivo Haapanen – kirjoittivat, matkailivat ja esitelmöivät suomalaisen musiikintutkimuksen olevaksi.

Transnationaalisuudella (ks. Vertovec 2009) viitataan juuri tällaiseen mikro-tason vuorovaikutukseen, joka erityisesti Krohnin kohdalla oli hyvin vilkasta eurooppalaisten tieteenekyjöiden kanssa. Transnationaalisuus viittaa siis teoreettisena terminä institutionaalsiin ja henkilöiden välisiin vuorovaikutuksen muotoihin valtioiden rajojen yli ja ohi (ks. Urponen 2010, 20). On tietysti itsestään selvää – jo sen perusteella, että lähes kaikki aikakauden merkittävä

musiikkihenkilöt opiskelivat Saksassa – että vasta syntymässä oleva Suomen musiikintutkimus-instituutio haki mallinsa manner-Euroopasta, erityisesti Saksasta, mutta yksityiskohtaisempi analyysi tästä vuorovaikutuksesta on vielä tekemättä. Krohnin kirjeenvaihto esimerkiksi Guido Adlerin ja Oscar Fleischerin kanssa on käsittelemätöntä maaperää, samoin hänen koko musiikin teorian kriittinen erittely ja vastaanotto kansainvälisessä kontekstissa. Krohnin kansanmusiikin tutkimuksen ja keräysmetodiikan vaikutus unkarilaiseen vertailevaan kansanmusiikintutkimukseen, esimerkiksi Kodály'n ja Bartokin työhön on jo aiemmin otettu esille (ks. Bereczky 2001; myös Pekkilä 2006), mutta Krohnin myöhemmän tutkimuksen, esimerkiksi Bruckner-, Wagner ja Sibelius-tutkimusten sisältöä saati niiden ympärillä käytyä keskustelua ei toistaiseksi ole tarkasteltu kriittisesti.

Transnationaalisuus ei kuitenkaan sulje pois kansallisen kontekstin tärkeyttä. Musiikkitiede ei suinkaan ollut alkuvaiheessaan erillään ulkopuolisesta maailmasta, vaan sillä oli alusta alkaen kiinteä yhteys paitsi yliopisto-instituutioon ja sen kansalliseen tehtävään, mutta myös maamme muuhun musiikkielämään – sekä Krohnilla itsellään että hänen aikalaisillaan Martin Wegeliuksella, Heikki Klemetillä, Armas Launiksella, ja jopa Krohnin vastaväittäjänä 1899 toimineella Robert Kajanuksella oli mittava ja merkittävä tuotanto säveltaiteen (sekä esittävän että luovan) puolella.⁴

Krohnin ajattelun tutkimisessa ei siis ole pelkästään kyse paluusta suomalaisen musiikintutkimuksen juurille paradigmahistorian kannalta. Hänen tekstejään lukiessa on välttämätöntä myös pyrkiä tutkimuksellisesti rekonstruoimaan sitä ajallista kontekstia, jossa hän toimi. Tärkeitä tulkintaa ohjaavia laajempia teemoja on useita: kielikysymys, autonomian ajan kulttuuripolitiikka, musiikin asema osana yliopistoa, kirkon ja musiikin suhde. Krohnia tutkittaessa on myös syytä muistaa, että hän oli aikansa julkinen intellektuelli, sivistyneistön edustaja ja merkittävän kulttuurisuvun kasvatti. Säätyläistausta velvoitti ja myös määrittä hänen ajatteluaan ja toimintaansa.

Krohnin musiikillinen maailmankuva

Krohnin ajautuminen musiikkitieteilijäksi oli, ainakin hänen omien sanojensa mukaan, sattumaa: kontrafaktuaalista historiantulkintaa on mahdollista harjoittaa sen kysymyksen äärellä, miten hänen uransa olisi edennyt – ja toisaalta miten suomalaisen akateemisen musiikintutkimuksen synty olisi ajoittunut – jos Johanneksen kirkon urkurinvaali vuonna 1892 olisi mennyt toisin ja Krohn olisi valittu Oskar Merikannon sijasta virkaan. Musiikkitiede ei suinkaan ollut Krohnille mikään kovin mieluisa uravaihtoehto: muistelmissaan hän (1951, 26) toteaaakin joutuneensa ”vasten tahtoaan musiikkitieteen alalle, jopa varsin riittä-

⁴ Pohtimisen arvoinen asia mielestäni onkin, onko tuo musiikintutkimuksen yhteys sen ulkopuoliseen musiikkielämään hävinnyt vuosikymmenien saatossa.

mättömästi siihen valmistautuneena”. Toisaalta hän tieteellisen uransa päästyä vauhtiin vuonna 1900 alkaneen dosentuurin myötä uppoutui virkansa vaati-
muksiin (sekä sävellystyöhön) siinä määrin, että päätyi irtisanoutumaan Tampe-
reen Aleksanterin kirkon urkurin virasta vuonna 1905 – tehtävä, jota hän oli hoi-
tanut vuosikymmenen ajan. Tätä päätöstä edelsivät ilmeisesti muutama vuosi,
jolloin Krohn ei juurikaan edes ehtinyt hoitaa virkaansa vaan sitä hoiti sijainen.⁵
Lapsikatraan elättämiseksi hänen oli tietysti välttämätöntä tehdä sivutoimia, ja
dosentuurin palkka 1900-luvun alussa oli n. 2500–3500 mk/vuosi (Klinge et al
1989, 435), mikä nykyrahassa vastaa n. 11 000–15 000 euroa vuodessa. Palkka
oli yleisemmin katsoen kohtuullinen, mutta ei tietysti samalla tasolla oppineen
säätyläistön palkkojen kanssa. Keisarillisen Aleksanterin yliopiston ylimääräinen
professori tienasi samoihin aikoihin n. 5000 markkaa vuodessa, mutta esimer-
kiksi paperiteollisuuden työntekijä vain n. 900 mk vuodessa. Krohnin päätös
luopua kanttorin toimesta Tampereella johtui siis jatkuvasta matkustamisesta ja
tarpeesta moniin sivutoimiin perheen elättämiseksi.

Krohn jatkoi läpi koko uransa myös säveltämistä, opettamista ja monia kirk-
komusiikin asiantuntijatehtäviä tutkimuksen rinnalla. Krohnin *Ikiartehtet* (1912)
on ensimmäinen ja *Voittajat* (1934) toinen suomalainen oratorio, ja samoin
wagneriaanisia vaikutteita⁶ heijastava *Johannes-passio* (1940) on suomalaisen

⁵ *Tampereen uutisissa* 22.2. 1905 nimimerkki ”Seurakuntalainen” kirjoitti hyvin
kitkerään sävyyn siitä menettelystä, jota ”Aleksanterin kirkon varsinainen urkuri
on katsonut olevansa oikeutettu noudattamaan mainitun toimen hoitamisessa”
ottaessaan vuositolkulla virkavapaata työstään ja jättäessään viran hoitamisen
sijaiselle. Vaikka kirjoittajan mukaan Krohn ensi vuosinaan ”kiitettävällä innolla
omistikin aikansa tämän viran hoitamiseen työskennellen muutenkin etupäässä
kirkkolaulun kohottamiseksi”, kirjoittaja esittää toivomuksen ettei viran tulevalle
haltijalle sallittaisi vapautta ”asua ja oleksia missä tahansa sekä itse valita viransi-
jaisia, johon sitten suuren yleisön pitäisi olla tyytyväinen.”

⁶ Krohnin Wagner-käsityksessä tapahtui selkeä käänne jossain vuosien 1899
ja 1912 välillä. Vielä esseekokoelmassaan *Sävelten alalta* (1899) hän arvostelee
wagnerilaisuutta siitä, että se on ”innostuksessaan, suvaitsemattomuudessaan
ja yksityisen ihmisen jumaloimisessa” uskonlahkojen kaltainen liike. Krohn
jopa vihjaa, että kristinuskolle ”vastaisten voimien” on täytynyt keksiä ”uusia,
nerokkaita taikajuomia, joilla omantunnon ahdistamat ihmiset voisivat jälleen
huumautua” (Krohn 1899, 42). Näyttää siis siltä, että Krohnin kristillisessä maa-
ilmankuvassa Wagnerin germaanista mytologiaa tihkuvat oopperat assosioituvat
jonkinlaiseen demonisuuteen. Krohn kuitenkin muutti näkemystään vuosien
mittaan, mikä heijastuu myös hänen omassa musiikissaan: oratorio *Ikiartehtet* ja
ooppera *Tuhotulva* heijastavat jo selkeää Wagnerin oopperakäsityksen ihailua,
ja *Sävelopissaan* (1916) hän kirjoittaa jo Wagnerista selkeän positiiviseen sävyyn,
kiittäen tämän johtoaiheita ”vailla kaikkea satunnaisuutta tai pelkän mielijoh-
teen alaisuutta” (Krohn 1916, 487; Huttunen 1993b, 144–145). Muistelmissaan
Krohn kirjoittaa siitä, kuinka Wagnerin oopperoiden suuruus perustui ”näytös-
ten sinfonianmukaisiin, toisiaan täydentäviin ja teosten draamallisia vivahteita il-
mentäviin muotorakenteisiin” (1951, 127). Yksi tärkeistä tutkimuskysymyksistäni
onkin se, missä määrin Krohnin vuosisadan alussa herännyttä wagnerismia voi
ymmärtää Suomen poliittisen kehityksen näkökulmasta, esimerkiksi jääkäriilik-

passio-perinteen sittemmin kuriositeetiksi jäänyt avaus. Näiden lisäksi Krohn sävelsi useita kantaatteja, yksin- ja kuorolauluja, virsiä sekä psalmisävellyksiä. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 405–410.)

Suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistorian alalla Matti Huttusen (1993b) työ ei toistaiseksi juuri ole saanut jatkajia, Heikki Laitisen (2011) toistaiseksi A. O. Väisäseen keskittyviä tutkimuksia lukuun ottamatta. Vaikka Huttusen työn varsinaisena aiheena onkin varhaisten historioitsijoiden Wegeliuksen, Klemetin ja Toivo Haapasen historiakäsitys, ilahduttavasti hän sisällyttää tarkasteluunsa myös Krohnin tuotannon, erityisesti hänen musiikinteoreettisen työnsä kannalta katsottuna. Krohnin tutkimuksen peruspilareita ovat Huttusen (1999, 14) mukaan pyrkimys musiikillisten ilmiöiden täydelliseen systemointiin, klassistinen estetiikka, musiikin hermeneutiikka, sekä kansalliset ja uskonnolliset pyrkimykset.

Krohnia toki askarruttivat samat kysymykset kuin aikalaisiakin: esimerkiksi tonaalisuudelle hän etsii Riemannin tapaan fysikalistisia, ”luonnon” antamia perusteita. Sonaattimuodon ja symmetristen laajempien muotorakenteiden esteettinen ylivertauus kuuluu tähän samaan esteettiseen perusnäkemykseen, vaikkakin kiinnostavalla tavalla hän irtisanoutuu Hanslickin muotokäsityksestä – ”niinpä ei musiikin esteettinen vaikutus ole mitään pelkkää satunnaista ’soivien muotojen leikkiä’ kuten on väitetty” (Krohn 1916, 59) – hermeneuttisemman lähestymistavan hyväksi (ks. Huttunen 1999, 19).

Koko hänen teoreettinen apparaattinsa on nykyperspektiivistä katsottuna kunnioitusta herättävä, systematisoiva esitys musiikin eri elementeistä aikana, jolloin universaalit musiikin teoriat olivat vallalla vertailevan musiikkitieteen alalla. Krohnin käsitys musiikkitieteestä oli pitkälti yhtenevä saksalaisen vertailevan musiikkitieteen tutkimusparadigman kanssa. Krohnin näkökulma musiikkiin systeeminä, jonka lainalaisuudet ja systematisointi ovat tutkimuksen työsarkaa, oli myös esimerkiksi Erich von Hornbostelin käsitys musiikkitieteestä:

Vertailevan musiikkitieteen tulisi paljastaa jo kerätystä ja kriittisesti luokitellusta materiaalista musiikillisen kehityksen yhteiset tekijät ja konteksti kaikissa maankolkissa, selvittää niiden eroavaisuuksia tiettyjen kulttuuristen suhteiden perusteella, ja lopulta ekstrapolaation avulla tehdä alkuperää koskevia johtopäätöksiä. (Abraham & Hornbostel 1904/1975, 189–190.)

Huttunen (1999, 16) toteaa osuvasti, että koko Krohnin suorastaan hämmentävän laajan tutkimusrakennelman taustalla on Hegelin filosofiasta tuttu epistemologinen kolmikanta: todellisuus on luonteeltaan henkistä, sen luonteesta voidaan spekuloida, ja sen tutkimus on holistista ja systematisoivaa. Tällainen systematisoivuus näkyy Krohnin ajattelussa erityisesti luokitteluna ja pyrkimyksenä tutkia musiikkia ontologisena ”kokonaisuutena” – mitä parempaa osoitusta tästä voisi olla kuin hänen monumentaalinen musiikin teorian oppijaksonsa!

keen ja siihen liittyvän Saksa-ihailun näkökulmasta. Esimerkiksi Pentti Virrankoski (2004) näkee Krohnin aikalaisen Heikki Klemetin Wagner-ihailussa tämänkaltaisia poliittisia ulottuvuuksia.

Käsitlemänsä tutkimusaineiston osalta Krohn ei kuitenkaan käytännössä ollut universalisti, vaan keskittyi tutkimuksessaan yhtäältä suomalaisen kansanmusiikkiin ja toisaalta länsimaiseen taidemusiikkiin. *Melodiaopissaan* hän kuitenkin kommentoi myös ulkoeurooppalaisia musiikkisysteemejä, ja pari vuosikymmentä myöhemmin tekee kirjoituksessaan ”Vanhojen kansojen musiikista” (1937) jo melko laajaakin synteisiä maailman musiikkikulttuureista – tietenkin ajan tiedemiehen tapaan juurikaan niitä autenttisissa esitystilanteissaan kuulematta: ”Niistä kansoista, joiden elämässä muinaiset sivistysvaikutukset ovat jääneet ikään kuin jähmettyneinä nykyiseen käytäntöön, on mainittava ensi sijassa kiinalaiset, intialaiset ja arabialaiset.” Samoin Krohnilla näyttää olleen melko maanläheinen selitys laajoihin klassisen musiikin historiallisiin ilmiöihin. Näin hän kommentoi varhaista moniäänisyyttä (todennäköisesti 1100-luvun organumia): ”Rinnakkaiset kvintit syntyvät siitä, että mies- ja naislaulajien aikaessa laulaa oktaaveissa (eli siis yksiaänisesti) jotkut joko epätarkan korvansa johdosta taikka äänialansa matalammuuden vuoksi ottavat oktaavin asemesta kvintin ja pysyvät siinä intervallissa loppuun asti. Sellaista voi sattua nytkin kansanlaulussa.” (Krohn 1937, 150.) Edelleen ajan tapaan Krohn näyttää sitoutuvan vajoavan kulttuuripääoman teoriaan (ks. Knuutila 1994), vaikkakin toteaa taidemusiikin ammentaneen kansanmusiikista ”aika ajoin tuoretta elinestettä”. Krohn kirjoittaa siitä, kuinka ”kaikkina aikoina kansan pohjakerrokset ovat kärkkäästi noukkineet eri sivistysmuotojen muruja ja rippeitä, mikäli ne jäljitellessään ylempien säätyjen esimerkkiä ovat kyenneet niitä käsittämään ja sulattamaan.” (1937, 151.)

Aikansa mukaisesti Krohnin maailmankuvaa hallitsee vastakkainasettelu sivistyneen länsimaailman ja ”raakalaiskansojen” välillä. Reilut sata vuotta sitten Krohn kirjoitti siitä, kuinka ”ryhmittyvät kaikki raakalaiskansat musiikkinsa puolesta eri osastoksi, jonka kauttaaltansa alkeismuotoisiin sävelmiin saamme vielä tilaisuutta viitata. Eheänä kokonaisuutena esiintyy eurooppalaisten s.o. kristillisten kansojen musiikki, niin kuin niillä on koko sivistyselämänsä yhteiset juuret muinaisessa kreikkalais-roomalaisessa maailmassa ja kristillisessä kirkossa.” (Krohn 1901, 550.) Tällaisista lausumista ei tietysti voi tehdä mitään kovin syväle meneviä johtopäätöksiä rasismiin tai muukalaisten vieroksumiseen liittyen. Sivistyneistön maailmankuva oli sata vuotta sitten eurosentrissäytään tyystin erilainen kuin nykyään, ja esimerkiksi vastakkainasettelu kristillisen länsimaailman ja ”raakalaiskansojen” välillä oli ajan yleistietoa.

Krohnin käsitys musiikin tutkimuksesta

Miten Krohn sitten tutki musiikkia? *Uudessa Suomessa* vuonna 1919 julkaistu artikkelipari ”Mitä on musiikkitiede?” ja ”Musiikkitieteen tehtävät ja saavutukset” antaa hyvän ja kattavan kuvan tieteenalan teoriasta, metodologiasta ja tutkimuskohteista siinä mielessä kuin hän ne näki.

Krohn painiskelee samojen kysymysten parissa kuin myöhemmätkin kollegat: siinä, missä taidehistorian, estetiikan ja kirjallisuuden tutkijat pystyvät keskustelemaan kohteestaan konkreettisesti, ”sävelten sommitelmat niiden rinnalla tuntuvat niin epämääräisiltä ilmiöiltä, että arvellaan niistä voitavan väittää melkein mitä hyvänsä, kenenkään kykenemättä asiallisesti toteamaan väitteiden pätevyyttä.” Musiikkikriitikoiden journalistinen kirjoittelu tekee tässä karhunpalveluksen todelliselle musiikintutkimukselle, sillä ”säveltaiteen näennäinen epämääräisyys houkuttelee epäpäteviäkin henkilöitä sitä kynäilijöinä käsittelemään. Kaunissanaiset ja mahtipontiset lauseet peittävät suurelta yleisöltä ajatus-onttouden.” (Krohn 1919a)

Musiikin tutkiminen on Krohnin mukaan ”vaikeampaa ja vaikeatajuisempaa” kuin muiden taiteiden. Yllättävästi Krohn kuitenkin irtisanoutuu Eduard Hanslickin muoto-opista musiikkitieteen näkökulmana todetessaan, että musiikkitiede tutkii ”tunne-elämän lukemattomia, sanoin ja kuvin kuvaamattomia vivahteita.” Ainoana yhtymäkohtana sisartieteisiinsä musiikkitieteellä on tutkimuskohteensa ”liikehtiminen semmoisenaan, joka laadultaan sekä tunteissa että sävelissä on analogisten yleisten lakien alainen.” Musiikkitieteen perimmäisenä tehtävänä on siis Krohnin mukaan ”sävelten alkeisilmiöitten tutkiminen siihen nähden, mikä arvo niillä on tunne-elämän ilmentäjänä”, on tutkittava mikä on ”eri sävelainesten sielullinen ilmentämisarvo.” Musiikin tutkittavat elementit Krohn jakaa neljään: ”voimaan ja keston”, ”sointiin ja [sävel]tasoon”, ”rytmiaineeseen”, joka perustuu ”sävelvoimaan ja -keston”, melodiaan ja harmoniaan, sekä soitinnukseen. Näiden tutkimiseksi tarvittiin Krohnin mukaan ”useanlaisia tietosaavutuksia matematiikan ja mekaniikan että filosofian ja estetiikan sekä fysiologian ja psykologian alalta.” Myös itse ”säveltaiteellinen tekniikka” – niin soittamiseen kuin säveltämiseenkin liittyen – ”vaatii osakseen tieteellistä käsittelyä.” Siten Krohnin mukaan musiikkitieteen alaan kuuluu ”sävellysoppi, nuottimerkintä, soittoesitys-, soitinnus- ja laulunopetusoppi.” Musiikin historian alalla ”kaikkien säveltaiteellisten ilmiöitten sekä niiden taiteellisen, tieteellisen ja opetusoppilliset käsittelyn kehityskulku läpi aikakausien tarjoo mitä runsaimpia tutkimusaloja; ja sen avuksi tarvitaan läheistä kosketusta yleisen historian, kirkkohistorian ja liturgiikan, etnografian ja folk-loren, arkeologian ja paleografian sekä kirjallisuushistorian tiedollisten saavutusten kanssa.” (Ibid.)

Tästä musiikkitieteen sisäisestä moninaisuudesta seuraa Krohnin mukaan se, että tutkijat eroavat suuresti toisistaan ”yleisten taipumustensa ja erikois-pätevyytensä puolesta.” Ainoa yhdistävä side monien eri tutkimussuuntausten välillä on Krohnin mukaan ”säveltaiteen ihmeluomien ja niiden luontoperäisten alkujuurien selvittäminen” ja tämä yksinään on hänen mukaansa ”kyllin voimakas kokoamaan yhtenäiseksi tieteenhaaraksi kaikki mainitut erisuuntaiset harrastukset.” (Ibid.)

Krohn jatkaa musiikkitieteen esittelyä muutama kuukausi myöhemmin *Uudessa Suomessa*. Tässä kirjoituksessaan hän erittelee musiikkitieteen senhetkistä kirjallisuutta käsitellen erikseen musiikin ”teoreettisia, teknillisiä ja historiallisia” kysymyksiä. Teoreettiseen tutkimusalaan Krohn sisällyttää rytmin, melodian, harmonian ja soitinnuksen. Rytmin tutkimus jakautuu Krohnin mukaan kahtia

siten, että yksi tutkimussuuntaus (edustajinaan Westphal, Schmidt ja Combarien) tarkastelee musiikin rytmiiikkaa suhteessa runouteen; toinen suuntaus (esim. Lussy, Riemann ja Fuchs) puolestaan katsoo musiikin rytmiiikkaa itsenäisenä suhteessa runouteen. Krohn itse mainitsee edustavansa välittävää kantaa todetessaan, että nämä molemmat lähestymistavat ovat olemassa toistensa rinnalla ja metodologisina vaihtoehtoina tutkimuskohteesta riippuen. Samoin Krohn mainitsee olevansa ainoita aikalaistutkijoita, joka käsittelee rytmiä teoreettiselta kannalta, aineistosta riippumattomana kysymyksenä. Musiikin akustiikan ja harmonian tutkimus on Krohnin mukaan erittäin runsasta, kun taas soitinnuksen ja sointiväriin tutkimus on aivan alkupisteessään. Muotoanalyysi hahmottuu Krohninlaisen musiikkitieteen kokonaisuudessa osana rytmiooppia, ja erityisesti laajamittaisen [wagnerilaisen] oopperan ja oratorion muotojen analyysi odottaa Krohnin mukaan vielä tekijäänsä. (Krohn 1919b.)

Musiikin estetiikan Krohn näkee yllättävänkin formalistisena: ”itse sävelten keskinäiset suhteet, rytmilliset, melodiset, harmooniset ja soinnilliset, ovat ainoana tarkasti määriteltävänä aineksena, johon esteettinen havaitseminen voi kohdistua. Senvuoksi on musiikin esteettinen käsittely mahdoton ilman näiden suhteitten oivaltamista.” Musiikin opetuksessakin riittää Krohnin mukaan musiikkitieteelle työskärsä: musiikin asema yliopistoissa, sekä musiikin ja estetiikan opetus konservatorioissa ja muissa musiikkiopistoissa vaativat tieteellistä selvitystä. Myös soitinrakennusta ja nuottikirjoituksen kehittymistä tulee musiikkitieteessä Krohnin mukaan tarkastella, samoin erilaiset käsikirjoitusten julkaisuhankkeet sekä musiikkia koskeva ikonografia ovat osa musiikkitieteen alaa. Kirkkomusiikin historiallisten ja pedagogisten kysymysten lisäksi Krohn listaa mahdollisina tutkimuskohteina kirkkoarkkitehtuurin, muusikkojen taloudellisen aseman, musiikkikritiikin sävelmien ja soittimien keräyksen, sekä musiikkikustantamisen. (Ibid.)

Kirjoituksensa jälkimmäisessä osassa Krohn evästää suomalaista musiikintutkimusta: ”maamme musiikin historia odottaa esittäjänsä ja sen alalla on paljon yksityiskohtaisia tutkimisasihteita, joiden selvittämiseen olisi kannustettava ja tuettava musiikkitieteilijöitämme.” Tällaisia aiheita Krohnin mukaan ovat mm. suomalaisen musiikin analyysi, konserttielämän tutkimus, koraalisävelmiemme alkuperä ja kehitys, sekä kansanmusiikkimme luokitteleva ja kansainvälisesti vertaileva tutkimus. (Krohn 1919b.)

Krohnin oma tutkimus sijoittuu pääasiassa musiikkianalyysin ja musiikin-teorian alueelle, aloina kansanmusiikki ja myöhemmin klassinen musiikki niin soitinmusiikin kuin oopperan alalta. Musiikintutkijan ammatillinen profiili oli kuitenkin 1900-luvun alussa kovin erilainen nykypäivään verrattuna nykypäivään erityisesti siinä, että varsinaisesta suomalaisen musiikkitieteen tiedeyhteisöstä voi puhua vasta oikeastaan toisen maailmansodan jälkeen kun laitoksia aletaan perustaa muuallekin kuin Helsinkiin ja Turkuun. Tämä sai Krohnin kohdalla aikaan sen, että suuri osa hänen työstään on pedagogisista lähtökohdista kirjoitettua – eikä edes yksinomaan musiikin ammattilaisiksi tähtäävien koulutukseen. Kuinka moni sodanjälkeisistä musiikkitieteilijöistä näki työnsä samantyyppisessä kehityksessä kuin Krohn (1911, 5) *Rytmioppinsa* esipuheessa: ”Esillä

oleva oppijakso ei ole tarkotettu tyydyttämään yksinomaan sävellysoppilaitten tarpeita, vaan se tarjoutuu ennen kaikkea välineeksi jokaiselle, joka tahtoo seikkaperäisesti tutustua säveltaiteen lakeihin ja sen kautta oppia musiikkia paremmin ymmärtämään ja omistamaan. [...] Jopa tohtisin toivoa teoksen alkuosista olevan hyötyä koulujenkin musiikkiopetuksessa.”

Miten Krohnin oma tutkimus sitten sijoittuu saksalaisen aikalais-musiikkitieteen paradigmaan? Guido Adlerin vuoden 1885 tunnettuun musiikkitieteen ohjelmajulistukseen verraten yhteistä on paljon, joskin myös kiinnostavia eroavaisuuksia. Ensinnäkin, siinä missä Adler määrittelee musiikkitieteen tutkimuskohteen taidemusiikin piiriin (ks. Muggleston 1981, 2), Krohnin tuotannossa kansan- ja kirkkomusiikin tutkimus muodostaa valtaosan. Toiseksi, siinä missä Adler näki nimenomaan aikansa luonnontieteen (erityisesti biologian)⁷ eräänlaisena tulevaisuuden musiikintutkimuksen paradigmaattisena mallina (Muggleston 1981, 4; ks. myös Breuer 2011), Krohnilla musiikin tutkimuksen ”aputieteinä” näyttäytyvät lähinnä erilaiset historialliset tieteet, kuten arkeologia, paleografia, yms.

Yhtenä eurooppalaisen vuosisadan alun musiikkitieteen merkkihenkilönä – tämän lähtökohdan perustelemisen ja taustoituksen on yksi projektini laajemmista päämääristä – Krohn tietenkin hallitsee aikalaiskirjallisuuden ja ottaa omissa töissään kantaa esimerkiksi musiikinteorian ajankohtaisiin kysymyksiin. Esimerkkinä tästä toimii vaikkapa Krohnin eksplisiittinen irtisanoutuminen Hugo Riemannin vuosisadan alun harmonisen dualismin teoriasta. Riemannhan pohti 1870-luvulta lähtien ns. mollisoinnun ongelmaa (kuten Jouko Tolonen sen myöhemmin muotoili), kysymystä siitä, miten mollisoitu voidaan perustella akustisesti. Duurisoinnun sävelet löytyvät (ainakin tasavireisinä likiarvoina) yläsävelsarjasta, mutta mollisoinnun terssi on tässä mielessä ongelmallisempi. Riemannin ratkaisu tähän oli postuloida erityinen aläsävelsarja, jonka kautta tonaliteetti rakentuu ikään kuin symmetrisenä dualismina – minkä tahansa annetun perussävelen ylä- ja alapuolelle rakentui hänen varhaisen teoriansa mukaan symmetrinen sointupatsas, josta nämä kaksi sointutyyppiä voidaan johtaa. Ongelmana oli vain se, että aläsävelsarjaa ei voi pianon eikä muunkaan soittimen ääressä demonstroida, koska Riemannin mukaan yläsävelsarjan akustisesti voimakkaammat sävelet tuottavat väistämättä häiriötä aläsävelsarjalle. (Ks. Riemannin teoriasta tarkemmin Rehding 2003, 1–35.)

Riemann luopui aläsävelsarja-teoriastaan vuonna 1905 (Rehding 2003, 34) psykologisemman, kuulijan kognitioon enemmän ankkuroituvan musiikin epistemologian hyväksi. Vaikka Krohn vielä 1923 *Harmoniaopissaan* toteaa, että ”ainoa tyydyttävä selitys mollisoinnun olemassaoloon on saatavissa toisaalta Riemannin dualistisesta, oletettuun aläsävelsarjaan perustuvasta katsantokannasta sekä toisaalta tätä täydentävästä ja kohentavasta yhteissävelalala-

⁷ Vaikka Adler ei suoraan mainitsekaan biologiaa musiikkitieteen mallina, on hänen retoriikkansa täynnä luontoon ja sen järjestykseen liittyviä metaforia kuten ”orgaaninen kasvu”, ”syntyminen” ja ”kuihtuminen”. Benjamin Breuer (2011) osoittaa väitöskirjassaan, että Adlerin musiikkitieteen esikuvana on aikalaisbiologin Ernst Haeckelin evoluutioteoria.

käsitteestä” (Krohn 1923, 12), hän ei kuitenkaan sitoudu Riemannin dualismiin. Aiemmassa *Sävelopissaan* hän kirjoittaa sävellajien eroavaisuuksista siten, että molli nähdään ikään kuin duurille alisteisena, sitä jäljittelevänä ja näin ollen siitä ontologisesti ja esteettisesti riippuvaisena. Duurisävellaji on Krohnin mukaan ”oman luontonsa mukainen, selvä ja ristiriidaton, mutta molli on olemuksensa perustuksia myöten ristiriitainen ja salaperäinen.” Duurin sävy ilmentää ”kiinteätä pontevuutta ja tarmoa, selvää päättäväisyyttä ja rohkeuden voimaa, mutta mollin sävy on ratkaisematon, ristiriitainen, epäröivä, ilmaisten raskasmielisen horjumisen ja tuskallisen painostuksen tilannetta.” (Krohn 1916, 232.)

Kiinnostava fundamentaali yhteys ajan mannermaiseen musiikkitieteeseen on Krohnillakin toistuva evolutionistinen käsitys selkeästä musiikin ”kehittyneisyys”-hierarkiasta maailman eri musiikkien kesken. Samoin Krohnin historiakäsityksen läpäisevä ”klassisistinen estetiikka” sisältää 1800-luvun saksalaisesta idealismista tutun ajatuksen historiallisten ilmiöiden kehityksestä, kukoistuksesta ja rappiosta. Tästä näkökulmasta katsoen esimerkiksi sonaattimuoto puhkesi kukoistukseensa Beethovenin herooisella keskikaudella vaipuakseen sen jälkeiseen rappioonsa. (Ks. yksityiskohtaisemmin Huttunen 1993b, 147–155.) Samoin Krohnin esitys musiikintutkimuksen aloista on holistisuudessaan varsin vertailukelpoinen Adlerin historialliseen ja systemaattiseen musiikkitieteeseen jakautuvan kokonaisuuden kanssa. Aiemmin esiin nostettua Krohnin ”pedagogisuutta” silmällä pitäen on kiinnostavaa, että myös Adlerilla systemaattinen musiikkitiede sisältää ”musiikki-pedagogisen sekktion” (Mugglestone 1981, 10).

Krohnin esteettinen ja uskonnollinen ajattelu

Siinä missä Ilmari Krohnin kirjailija-sisaruksia Helmiä, Aunea ja Ainoa tutkinut Maarit Leskelä-Kärki (2006, 30) paikallistaa sisarusten kirjallisen elämän yhtäältä ”siihen institutionaaliseen kirjallisuuden, kirjoittamisen ja kirjailijoiden maailmaan”, joka heitä ympäröi ja jonka olemassaoloon he itse vaikuttivat oman toimintansa kautta, ja toisaalta kirjoittamiseen henkilökohtaisena itseilmaisuna – myös Ilmari Krohnin profiilia ja, *mutatis mutandis*, ”musiikillista elämää” on kiinnostavaa tarkastella samankaltaisista lähtökohdista käsin. Kuten myös Krohnin sisarusten kohdalla, myös Ilmarin työtä, ajattelua ja kirjoituksia tarkasteltaessa on pohdittava sitä, mitä musiikin tutkimus, säveltäminen ja populaari kirjoittelu merkitsivät yhtäältä heille henkilökohtaisesti mutta myös suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Esimerkiksi musiikkiarvostelijana toimiessaan Krohn toimi porvarillisen musiikkikulttuurin yhden tärkeän instituution, sanomalehdistön, äänitorvena ja rakensi musiikkikirjoittelunsa kautta esimerkiksi Sibeliuksen asemaa kanonisoituna kansallissäveltäjänä. Esimerkiksi arvostelussaan Sibeliuksen jousikvartetosta *Uusi Suometar* -lehdessä (24.3. 1891), Krohn kirjoitti nuoresta Sibeliuksesta ”tosi-suomalaisen musiikin ensimmäisenä nerona”, joka on ”kansansa taistelut” tuonut esiin musiikkinsa kautta kuulevalle yleisölle.

Kuten 1800-luvun estetiikassa yleisemminkin ajateltiin, myös Krohn näki musiikillisten ”nerojen” tuotannon taiteentutkimuksen tärkeänä tutkimuskohdeena. *Säveloppinsa* esipuheessa hän toteaa:

Ei niin, että teoria suunnittelisi ja määrittäisi nerojen *vastaisia* löytöjä. Se olisi hullun hukkatyötä. Mutta aivan toinen asia on kaikin puolin selvillä mestarien tuotteita, joita he *tähän saakka* ovat luoneet, olipa sitten heidän nimensä kuuluisana joka miehen huulilla tai kätkeytyi se kansanlaulun tahi kirkkovirren tekijäin suureen tunteettomaan joukkoon. Mestari luomusten selvittely, niissä ilmenevien taidekeinojen erittely ja järjestelmällinen luokittelu ei ole turhanaikaista saivartelua, vaan siitä koi-tuu todellista hyötyä niille, jotka esittävinä taiteilijoina pyrkivät teosten syvempään tulkintaan taikka uutta luovina tahtovat itsenäisesti omaksua edeltäjänsä parhaan taiteellisen ytimen. (Krohn 1916, 6. Kursiivi alkuperäinen.)

Epäilemättä Krohn näki Sibeliuksen kansallisaarteena, jonka musiikin erittelyn kautta voitaisiin tulla ymmärtämään jotain uutta myös itse ”suomalaisuuden” ja musiikin välisestä suhteesta. Kuten Huttunen (1999, 20–21) toteaa, tällainen Krohninkin edustama varhainen Sibelius-reseptio heijastaa hegeliläistä historiankäsitystä, jossa ”kansallisen neron” tehtävä on asettua tukemaan nationalistisen identiteetin rakentumista ja kukoistusta. Jukka Sarjala (1994) kirjoittaa 1800-luvun suomalaisesta musiikkikritiikistä instituutiona, sen valistukselliset ja kansallisen identiteetin rakentamiseen tähtäävät tavoitteet olivat usein hyvin ilmeiset. Kuten muukin vuosisadan vaihteen suomalainen älymystö, myös Ilmari Krohn kirjoitti kansanvalistuksen hengessä musiikista ja säveltäjistä, joita hän näki tärkeiksi nimenomaan suomalaisen sivistyksen ja kansallisen identiteetin rakentumisen kannalta.

Kulttuurinen ja tieteellinen työ oli siis autonomian ajan Suomessa, ja toki myöhemminkin, työtä, jolla oli tarkoitus. 1800-luvun lopun Suomessa myös musiikin tutkimuksen ja taiteellisen toiminnan tehtävä oli pitkälti kuten Hanne Koivisto (2001, 261) kirjoittaa:

Sivistyneistön keskusteluissa esitettiin ajatuksia, joiden mukaan kulttuuri voisi olla se alue, jolla eheä ihmisyyys saatettiin vielä saavuttaa. Subjektina oli tällöin sivistyneistö, esimerkiksi 1800-luvun Saksassa se oli kulttuuriporvaristo. Se eristi kulttuuriksi korkeakulttuurin, mutta alkoi etsiä aitoa ihmisyyttä myös kansankulttuurista, joka ensivaiheessa väritettiin romanttisin tunnuksin. Näin syntyi sivistyneistön kansakuva, jolla tuli olemaan suuri merkitys sivistyneistön itselleen antaman tehtävänmäärittelyn motivoijana. [–] Kansallisvaltion rakennustyön edetessä ja nykyaikaistumisprosessin tuodessa uusia tehtäviä sivistyneistön asema alkoi kuitenkin vakiintua. Sivistyneistö otti tehtäväkseen ja oikeudekseen määrittää asioita, se alkoi käyttää valtaa.

1800-luvun loppupuolen suomalaisten intellektuellien puheita ja kirjoituksia tutkiessa on ”kansalla” ja kansakuvalla tärkeä sijansa. Ilmari Krohnin kohdalla tämä on ilmiselvästi kotoa peritty elämäntehtävä. Sisarusten isän Julius Krohnin kuoltua hukkumalla vain 53-vuotiaana vanhimasta veljestä Kaarlestä tuli nuoremmille eräänlainen isähahmo. Näin Kaarle kirjoittaa nuorimmalle Aune-sisarelleen vuonna 1898: ”Pääasia on, että vähitellen kaikessa rauhassa valmistut itse kykeneväksi hyödyttämään isänmaatasi ja lähimmäisiäsi työhön, jonka

suhteen Sinä olet niin onnellisessa asemassa, ettei Sinun tarvitse alati kysyä mitä rahallista etua se itsellesi tuottaa.” (Sit. Leskelä-Kärki 2006, 298–299.) Syn-typerä ja yhteiskuntaluokka siis velvoittivat, ja molemmat veljekset Kaarle ja Ilmari saivat jo isältään tietynlaisen ideologisen perinnön, jonka kehyksiin heidän julkinen toimintansa ja ajattelunsa asettui. Kristillinen usko ja fennomania – ei kuitenkaan poliittisessa vaan enemmän intellektuaalisessa ja kulttuurisessa muodossaan – olivat niin Julius Krohnin kuin hänen lastensakin työn tärkeä perusta (Julius Krohnista ks. tarkemmin Lassila 2003).

Näihin tutkimus voi saada tuntumaa tekstianalyysin kautta – lopulta niin ”kansaa” kuin myös omalla tavallaan ”Krohn” rakentuvat aineiston kautta diskursiivisesti. Kuten Koivisto (mts., 275) toteaa, intellektuellitutkimuksessa on kyse diskursiivisen verkoston kokoamisesta, johon kuuluu sen kulttuuris-historiallisen kontekstin kokonaisuus, joka vaikutti kohteeseen ja jota tutkimuskohde itse oli tuottamassa. Samoin teoreettisen lähtökohdan on välttämätöntä olla avoin: koska aineisto (kirjeenvaihto, lehtikirjoitukset, oppikirjat jne.) on moninaista, on Krohnia tutkittaessa myös tutkittava paitsi hänen ajatteluaan, myös sen julkista reseptiota, hänen työstään käytyä tieteellistä debattia niin Suomessa kuin ulkomailla, hänen rooliaan eri instituutioissa, perhesuhteita, ja niin edelleen. Lisäksi tutkimuskohteen laajempi eettis-moraalinen maailmankuva on tärkeä konteksti musiikkia koskevalle ajattelulle. Krohnin kohdalla tämä on erityisen selvää: paitsi että hän toimi urkurina sekä eri luottamus-tehtävissä kirkkomusiikin alalla (johti koraalikomiteaa 1904–1913, jäsenenä virsikirjakomiteassa 1918–1923 sekä kirkkomusiikin opetuksen uudistamiskomiteassa 1939–1943), myös hänen kristillinen vakaumuksensa näyttää – arkistoaineistosta sekä hänen julkisista kirjoituksistaan päätellen – säilyneen vankumattomana läpi hänen elämänsä.⁸

Musiikkitieteen historiallisen tutkimuksen avulla voidaan paitsi oppia ymmärtämään itse tutkimuksen luonnetta, tutkimuskohdetta ja päämääriä, myös saada itse musiikkitieteeseen näkökulma kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa tapahtuvana toimintana. 1900-luvun alun Suomessa yliopistotutkimuksella oli selkeä kansallinen funktio: sen kautta luotiin kiteytymässä olevalle kansakunnan idealle historiaa ja juuria. Musiikin alalla tämä näkyi selkeä-

⁸ Irja Aro-Heinilä (2005, 111–112) kuvaa rikkaasti dokumentoiden sitä, miten Krohnin tiivis yhteys Helsingin Katolis-apostoliseen seurakuntaan toi särön kirjailija Hilja Haahden (Krohnin morsian ja tuleva vaimo) ja Krohnin suhteeseen. Seurakunta oli ekumeeninen ja väljä, karismaattisiakin piirteitä omannut yhteisö, jonka jäsenet pysyivät valtionkirkon jäseninä. Tästä huolimatta sillä oli tiukka säännöstö naisten aktiivisuuteen liittyen: kirkon seurakuntajärjestyksen mukaisesti Haahdella ei ollut sukupuolensa vuoksi lupa rukoilla ääneen julkisissa tilanteissa, mikä järkytti sekä henkisen että hengellisen emansipaation prosessia elänyt Haahda selvästi, jopa siinä määrin, että hän harkitsi avioliittosuunnitelmien perumista, totesipa myöhemmin jopa olleensa valmis purkamaan kihlauksen jos olisi tiennyt Krohnin jäsenyydestä yhteisössä. Krohn toimi 1900-luvun alkupuolelta elämänsä loppuun asti Helsingin Katolis-apostolisen seurakunnan diakonina.

nä painotuksena kansanmusiikin keräykseen ja tutkimukseen – kansankunnan perinneomaisuuden ymmärtämisen kautta säätyläistä etsi korkeakulttuurinsa juuria ja alkuvoimaa.

Krohnin kristillinen vakaumus voi näyttää päällisin puolin vain hänen henkilökohtaiseen maailmankuvaansa liittyvältä ominaisuudelta. On toki totta, että hänen retoriikassaan uskonnollisuus on hyvin tärkeä elementti. Esimerkiksi muistelmissaan (1951, 63) hän kirjoittaa oppineensa ”ohjeeksi ja siunaukseksi kaikelle työnteolleen” jatkuvan rukouksen ja ahkeruuden, ja kristillisyyden yhdistyy Krohnin retoriikassa usein myös tietynlaiseen apokalyptisyyteen, ajatukseen pian lähestyvästä tilinteosta Jumalan kanssa. Todetessaan vuoden 1931 kirjoituksessa, että ”taiteellista arvoa ei jazzilla siis ole eikä voi olla, olivatpa siihen käytetyt melodiset ja harmoniset keinovarot millaiset hyvänsä” koska siihen assosioituvat tanssiliikkeet ovat säädttömiä, Krohn toteaa kiinnostavasti, että jazzilla on epäilemättä oma osuutensa pimentopuolen mätähetteisiin, mutta ”koittavan päivän valossa se on tuomittu tuhottavaksi”. Tämä ”koittavan päivän” odotus vie vahvasti ajatukset Krohnin jäsenyyteen apokalyptisessä ja karismaattisakiin piirteitä omanneessa Katolis-apostolisessa seurakunnassa, jonka teologiassa eskatologiset, Kristuksen toiseen tulemiseen liittyvät kysymykset olivat keskeisiä.

Kristillisyyden on kuitenkin myös Krohnin aikalais-fennomaniaan ja ylipäätään vuosisadan vaihteen suomalaisen sivistyneistön retoriikkaan ja aatemaailmaan assosioitua kulttuuripiirre. Kuten Pertti Anttonenkin on todennut, suomenmielisen sivistyneistön ajatuksissa Suomen ja ”suomalaisuuden” rakentumisessa oli kyse hegeliläisestä prosessista, jossa ”tukahdutettu” ja piilossa ollut kansallisuus nousi kukoistukseensa Jumalan armosta. Jo aiemman sukupolven fennomaanit Snellman ja Topelius näkivät Suomen kansan ”valittuna” puhkeamaan kukoistukseensa niin kulttuurin, tieteen kuin uskonnollisen elämänkin alueella. (Anttonen 2012, 338–340.)

Samoin kristillisyyden liittyy mitä olennaisimmin musiikin estetiikkaan. Tässä mielessä Huttusen (1999, 21) ajatus siitä, että kristillisyyden ja 1800-luvun ja 1900-luvun länsimaisen musiikinestetiikan ideahistoriaa olisi syytä tarkastella lähemmin liittyy olennaisesti paitsi Krohnin oman maailmankuvan myös hänen musiikkianalyttisen ajattelunsa ymmärtämiseen. Tarkempi paneutuminen kirjeenvaihtoon ja päiväkirjoihin avanee tätä musiikkitieteemme perustajan hengellisen todellisuuden ja tieteellisen tuotannon rajapintaa yksityiskohtaisemmin.

Olen edellä käsitellyt joitain juuri käynnistyneen suomalaisen musiikintutkimuksen varhaista oppihistoriaa käsittelevän tutkimusprojektini avainkohtia. Maamme musiikintutkimuksen alku on siinä mielessä varsin ”mikrohistoriallista” tutkimusaineistoltaan, että pitkälle 1900-luvun alkupuolta sen luonne ja päämäärät määrittyvät Krohnin, Armas Launin ja Otto Anderssonin edesottamusten mukaan. Vielä 1940- ja 1950-luvullekin asti musiikintutkimus maassamme on vain kahden käden sormilla laskettavan tieteilijäjoukon tuotosta. Vaikutteet, instituutiomallit ja tieteelliset keskustelukumppanit haettiin, kuten suomalaisessa musiikissa laajemminkin, Saksasta.

Mikrohistoriallisuus ei kuitenkaan ole ainoa kiinnostava seikka suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistorian tarkastelussa. Suomalainen tiedeinstituutio eli Krohnin ympärillä – ja tietysti omalta osaltaan hänen ansiostaan – tärkeää aikaa. Musiikin tarjoamien kysymysten lisäksi tutkijoiden työsarkaan kuului myös laajempi kansallinen tehtävä: he rakensivat työnsä kautta ”suomalaisuutta”, kansakunnan identiteettiä ja tulevaisuutta. Tästä vastuusta ei voi olla jäämättä jälkiä myös tieteen omiin tutkimuskysymyksiin ja päämääriin. Myös musiikkitieteen syntyä Suomessa on tarkasteltava yhtäältä henkilökohtaisena, mikrohistoriallisena projektina mutta toisaalta myös osana kansallista projektia, jonka päämääränä oli laaja kulttuurinen, intellektuaalinen ja poliittinen idea nimeltä ”Suomi”.

Lähteet:

- Abraham, Otto & Hornbostel, Erich von 1904/1975. The Problems of Comparative Musicology. *Hornbostel Opera Omnia*. The Hague: M. Nijhoff.
- Anttonen, Pertti 2012. Oral Traditions and the Making of the Finnish Nation. *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Toimittanut Timothy Baycroft ja David Hopkin. Leiden & Boston: Koninklijke Brill NV, 325–350.
- Aro-Heinilä, Irja 2005. ”Sinä olet viisas tyttö, mutta Jumala on viisaampi.” Naisen kuva, roolit ja rooli-ihanteet Hilja Haahden tuotannossa 1895–1966. Suomen ja Skandinavian kirkkohistorian väitöskirja, Helsingin yliopisto. Verkkojulkaisu <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/teo/kirkk/vk/aro-heinila/sinaolet.pdf>.
- Berezcky, János 2001. *The Influence of Ilmari Krohn upon Hungarian Ethnomusicology* Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Breuer, Benjamin 2011. *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haekel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*. Julkaisematon väitöskirja, University of Pittsburgh.
- Duckles, Vincent & Passler, Jann 2002. The Nature of Musicology. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 488–533.
- Haapanen, Toivo 1935. Ilmari Krohn jättää yliopiston. *Musiikkitieto* 1935:5, 86.
- Helsingin yliopiston opettaja- ja virkamiesluettelo 1918–2000. <http://www.helsinki.fi/keskusarkisto/virkamiehet/hkosasto/humantdkmusiikkitiede.htm>
- Huttunen, Matti 1993a. Systematiikan ja historian yhteys Ilmari Krohnin tieteellisessä tuotannossa. *Musiikki* 3-4/1993, 95–117.
- Huttunen, Matti 1993b. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 1999. Ilmari Krohn musiikkitieteilijänä. *Krohn-Symposium 1999*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Klinge, Matti, Knapas, Rainer, Leikola, Anto & Strömberg, John 1989. *Helsingin yliopisto 1640-1990. Osa 2. 2, Keisarillinen Aleksanterin yliopisto 1808-1917*. Helsinki: Otava.
- Knuutila, Seppo 1994. *Tyhmän kansan teoria*. Helsinki: SKS.
- Koivisto, Hanne 2001. Intellektuellit diskurssien verkossa. *Kulttuurihistoria – Johdatus tutkimukseen*. Toimittanut Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: SKS, 258–280.
- Krohn, Ilmari 1891. Otsikoimaton musiikkiarvostelu 24.3. *Uusi Suometar*.
- Krohn, Ilmari 1899. *Sävelten alalta: Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.

- Krohn, Ilmari 1901. Kansansävelmien alkuperästä. *Virtittäjä* 1901.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso II: Säveloppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.
- Krohn, Ilmari 1919a. Mitä on musiikkitiede? *Uusi Suomi* 19.3. 1919.
- Krohn, Ilmari 1919b. Musiikkitieteen tehtävistä ja saavutuksista. *Uusi Suomi* 30.7. ja 6.8. 1919.
- Krohn, Ilmari 1923. *Harmoniaoppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.
- Krohn, Ilmari 1931. Onko jazzilla taiteellista arvoa?. *Suomen Musiikkilehti* (Helmikuu 1931), 24.
- Krohn, Ilmari 1937. Vanhojen kansojen musiikista. *Musiikkitieto* (Joulukuu 1937). 146–161.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Oy.
- Kurkela, Vesa 2000. Ilpo Saunio ja suomalainen etnomusikologia. *Etnomusikologian vuosikirja 12*. Toimittanut Jarkko Niemi. Helsinki: Hakapaino.
- Laitinen, Heikki 2011. Ilmari Krohn ja suomalaisen musiikkitieteen synty. Esitelmä Suomen musiikintutkimuksen vuosisymposiumissa 18.3. 2011.
- Lassila, Pertti 2003. Ihanteiden isänmaa. Helsinki: Yliopistopaino.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2006. *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: SKS.
- Mugglestone, Erica 1981. Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13 (1981), 1–21.
- Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki 2004. *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Pekkilä, Erkki 2006. History, Geography, and Diffusion: Ilmari Krohn's Early Influence on the Study of European Folk Music. *Etnomusicology* Spring/Summer 2006, 353–359.
- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. UK: Cambridge University Press.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. *Annales Universitatis Turkuensis C* 100.
- "Seurakuntalainen" (nimimerkki) 1905. Aleksanterin kirkon urkurinvirasta. *Tampereen Uutiset* 22.2. 1905.
- Tarasti, Eero 2000. "Musiikkitiede". Tommila, Päiviö (toim.): *Suomen tieteen historia. Humanistiset ja yhteiskuntatieteet*. Toimittanut Päiviö Tommila. Helsinki: WSOY, 362–379.
- Tyrväinen, Helena 2011. A musicologist is born. *Finnish Music Quarterly* 1/2011, 18–21.
- Urponen, Maija 2010. *Ylirajaisia suhteita – Helsingin olympialaiset, Armi Kuusela ja ylikansallinen historia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Vainio, Matti & Savolainen, Jarmo 2006. *Suomi herää*. Helsinki: Minerva Kustannus Oy.
- Vertovec, Steven 2009. *Transnationalism*. London: Routledge.
- Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti: elämäntyö ja henkilökuv*. Helsinki: SKS.

Excursions into Early Finnish Musicology: Ilmari Krohn's Persona and Scientific Profile as Topics of Research

In this article, I discuss Ilmari Krohn's religious and political world-view, together with his musicological work, as new areas of inquiry for the research of the intellectual history of Finnish musicology. I argue that in order to gain a thorough view onto the early phases of the discipline in Finland, one needs to take into account not only the agents of the research but also the macro-historical context: university's role in the creation of "Finnish" culture and identity at the turn of the 19th century, the prominence of "folk music" for the emergence of "Finnishness" and Fennoman nationalism, popular among the intellectuals of the time.

FT Markus Mantere toimii tutkijana Sibelius-Akatemiassa Suomen Akatemian rahoittamassa Rethinking Finnish Music History -tutkimusprojektissa.

The Musical Realism of Leoš Janáček. From Speech Melodies to a Theory of Composition¹

Tiina Vainiomäki

Leoš Janáček (1854–1928) had two official national identities: the first 64 years of his life took place in the Austrian Empire and the remaining ten years in the newly formed Czechoslovakia. His personality was anchored in three cultural and geographical locations: his birth place, North-Moravian Hukvaldy, the Moravian capital Brno (the stage of his youth and adult life and a city where he also founded an Organ School), and Prague. Prague, the city where Janáček had studied and made friends with Dvořák, finally launched his professional career by premiering opera *Jenůfa* in 1916, when he had already reached the venerable age of sixty.

Janáček's stylistic periods can be briefly divided into three developmental stages: the first one was based on Czech national art, creating a classic-romantic synthesis of Smetana and Dvořák in the opera *Šárka* (1888), and adapting folk music in the orchestral suite *Lachian Dances* (1889).

His second stylistic period began with the composing of *Jenůfa* (1894–1903) and ended roughly at the time the Czechoslovak state gained its independence in 1918. On the basis of the prose libretto of *Jenůfa*, Janáček created a new, freely and rhapsodically constructed type of vocal dramatic music. Janáček's third stylistic period, the last decade of his life, continued on the lines of the realistic style of *Jenůfa* and created other musical dramas, such as the powerful psychological opera *Kat'a Kabanová* (1921).

In his last creative period Janáček got involved with the avantgarde trends at the festivals of the International Society for Contemporary Music. Also his once painful search for national and compositional identity seemed to come to an end: Janáček's *Sinfonietta* (1926) represents the contemporary free Czech man, his intellectual beauty and his vigour to go to victory through struggle.

In outlining the profile of Janáček the theorist and composer, one finds four major areas that intersected both his theoretical thinking and his new and innovative musical style. These are his theory of harmony, studies on folk songs, the

¹ Tiina Vainiomäen (tiina.vainiomaki@helsinki.fi) väitöskirja *The Musical Realism of Leoš Janáček. From Speech Melodies to a Theory of Composition* tarkastettiin Helsingin yliopistossa 8. 9. 2012. Vastaväittäjänä toimi prof. Michael Beckerman (New York University, Faculty of Arts and Science, Department of Music), kustoksena prof. Eero Tarasti (Helsingin yliopisto) ja humanistisen tiedekunnan edustajana prof. Pirjo Kukkonen. Tämä kirjoitus pohjautuu väittelijän väitöstilaisuudessa esittämään Lectio praecursoria -puheenvuoroon.



Figure 1. Janáček notating the waves in Holland on 9 May 1926.

so-called theory of speech melodies, and the theory of rhythmic organization (*sčasování*). The theory of speech melodies is perhaps the most widely known creation of Janáček the composer, who sought inspiration in the melodic and rhythmic intonations of the Czech language. He did not only take down the speech melodies of humans, but as this picture of him returning from England shows, he notated also the sounds of nature.

The empirical material involved in his studies on speech melodies draws from rich sources of sounds, which can roughly be categorized in groups presenting the melodies of children, the melodies of social and personal life, and the melodies of nature.

According to the composer (*Loni a letos* [This Year and Last], 1905), “the melody of speech is a truthful transient musical characterization of a person; it is his soul and encompasses his entire being in a photographic instant”. Further (ibid.), “the art of dramatic composition is to compose a melody that instantly reveals, as if by magic, the human being in a specific phase of life”. But as Janáček himself pointed out, he does not listen only to human speech for his inspiration: he listens to the gnat as it hums around at night, to the bee when it in the heat of the sun seeks water in some puddle, and to the murmur of telegraph wires. It is thus that one may study music. According to Janáček, all these are his motives, but he never uses them in their literary form, and he never uses popular melodies.

My study on the musical realism of Leoš Janáček focuses especially on his music theoretic output and its relation to his musical language. Understanding Janáček’s quest for his identity – starting already in his student years – explains

also the evolvement of his theoretical ideas and especially his view on the art of opera. This is also the important phase when speech melodies enter the picture.

Janáček's literary and theoretical writings did not emerge in isolation, and they should be observed in their contexts. Although his writings do not present a systematic but rather a freely associating kind of scholar and innovator, Janáček was an avid and systematic reader. The context of his theoretical thinking is roughly formed by the union of three different spheres, which might at the first sight look quite independent. These are, first of all, his theory of speech melodies, the philosophical trend called Herbartism, and the experimental psychology of the late 19th century. The basis of Janáček's theory of composition, as well, is built on these three major intellectual elements.

Herbartism – especially its Czech form introduced by Josef Durdík – was the overall attitude towards science and aesthetics in Austria and the Czech Lands in the late 19th century. It was based on the philosophical psychology of the German Johann Friedrich Herbart (1776–1841). Its contents were highly eclectic and its intellectual flavour was realistic. Its ideals followed those of the natural sciences: methodological exactitude and empirical proof. This scientific trend was later carried out in the experimental psychology of Hermann von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863), whom Janáček intensively studied and who also influenced his ideas on harmony. Herbartism thus provided the ground where the very roots of Janáček's theoretical and aesthetic thinking were anchored. Herbart's system represents particularly the world of the young Janáček, who checked on his ideas on aesthetic formalism time and again.

Herbart was one of the founders of psychology as an independent science, and besides Helmholtz, his heritage was continued in the experimental work done by Wilhelm Wundt (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 1874) and his students in his laboratories in Leipzig. Wundt (1832–1920) was to provide confirmation to Janáček's views on music theory, including harmony, and on human knowledge in general, for example issues such as perception and consciousness.

Janáček the theorist and composer was thus seeking knowledge from different disciplines, on which he built his theory of composition. As he himself listed, these elements were: philosophy, aesthetics, physiology, experimental psychology, acoustics, linguistics, and phonetics (speech melodies). But in these studies one should neither forget life and nature, he argued.

On a general level this approach to theory reflects an examination of the relationship between mind and reality, and on a specifically musical level, the relationship between musical images, motives, and composing. On these grounds Janáček rewrote his theory of harmony and published its second edition in 1920. This synthesis resulted also in creating new terminology for music theory and composition, and provided new angles not only for the relationship between musical creation and the world but also for the hierarchy of musical layers and structures.

For the theory of speech melodies, the neologism of *nápěvek mluvy* (actually, a “speech tunelet”) was one of Janáček’s earliest innovations, as well as the term for rhythm, *sčasovka*. For its verbal derivative Janáček coined the word *sčasování*, which can be translated as “rhythmic organization” or “rhythmizing”. Likewise, Janáček invented new names for harmonic connections and rhythmic-harmonic phenomena, such as the term of *spletna*, exemplifying the very centre of changes in harmonic connections.

The neologisms *těsna vědomí*, “stretta of consciousness”, and *složitě reakce*, “complex reactions”, represent the stage (the turn of the 1910s and 20s) at which Janáček was adopting Wundt’s psychology both in his writings of folk music, speech melodies, and his lectures of composition. He even sketched composition as an experimental science to be taught at the university and was performing measurement of experimental exactitude on speech melodies first with metronome and other chronometers, and later with the Hipp’s chronoscope, inspired by Wundt’s experiments on reaction times.

One of the fundamental units of the contents of consciousness both for Janáček’s theory on speech melodies and his later studies on folk music was the experimental time of one second. It was also a basic unit for compositional creation and perception. We can trace this tendency towards the definition of the basic unit of a word and its production in consciousness in an autograph from 1914, at the time when Janáček had started to study Wundt’s experimental investigations. In this circular prototype the components which define especially the perception of the word are U (*ucho*, “ear”), O (*oko*, “eye”), the meaning conveyed, Z (*znamená*, “it means”), and the auditory element itself – *slyším* – I hear:

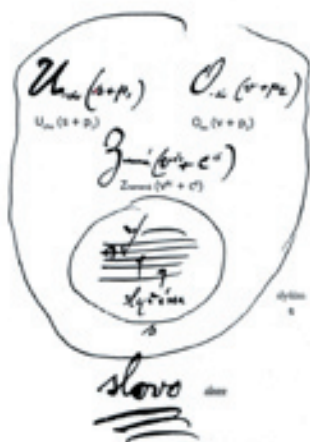


Figure 2. *O řeči* [On Speech], autograph 1914

In a study on folk song from 1927 this model is more elaborated, as also its variations in Janáček’s other autographs on speech and phonetics. Here the circle represents the *stretta* of consciousness, at which the different components

of the word are penetrating. Together these components also form the rhythm of the word (*sčasovka*), which, as if fuses out of the whole *stretta*. (To use a parallel from the natural sciences: the components of the word create meaning similarly as protons and electrons in a dance with each other represent the basic units of an atom. The temptation to use this metaphor can be excused by Janáček's interest in science – at one occasion in his writings he even mentioned Einstein and his theory of relativity.)



Figure 3. *O tom, co je nejtvrdšího v lidové písni* [About the Firmest in Folk Song], article in *Český lid*, 1927

The components of the word in this model are: 1. emotion (C = *cit*), 2. thing (V = *věc*), 3. eye (O = *oko*), 4. tone (T = *tón*), 5. noise (Š = *šum*), 6. articulation (A = *artikulace*), 7. motion (P = *pohyb*) and 8. mimicry (M = *mimika*).

The cornerstone of my study is the analysis and interpretation of Janáček's theory of rhythmic organization (*sčasování*), since it reveals perhaps more on his theory of composition than his theories on speech melodies or harmony. It constitutes also a very complex and obscure area in the personality of both Janáček the theorist and Janáček the composer. On the compositional level, the theory of rhythmic organization had significant effect on Janáček's thinking on polyphony and form, but, however, we encounter real problems in the theoretical evaluation of this phenomenon, starting by exactly defining what rhythmicizing is. According to the composer, rhythms are imprinted on us in our experiences of the world, and thus they belong also to our emotional and thought processes. The processes of rhythmic phenomena and consciousness are closely interconnected. Rhythm is not only a temporal unit of sound. Everything that consciousness contains is united with *sčasování* (rhythmicizing).

Janáček was forming his views on rhythm already in his rather early writings *Nový proud v teorii hudební* ("New Current in Music Theory", article in *Lidové noviny* 1894), *Základy hudebního sčasování* ("The Basis of Musical *Sčasování*", autograph 1905–1910) and *Můj názor o sčasování* ("My Opinion About *Sčasování* [Rhythm]", article in *Hlídka* 1907). He discussed the role of rhythmic organization quite concretely in dealing with the modernity of Chopin's new contrapuntal forms in the article *Loni a letos* ("This Year and Last", *Hlídka* 1905).

The aim of my study is to interconnect the composer's different theoretical interests and to consider their influence on his actual creative work. The different realms involved in the phenomenon of Janáček the theorist and composer

can be seen as forming a circular interaction between consciousness, reality, speech melodies, aesthetics and composition. The overall methodological approach in my dissertation is a transdisciplinary reading of the composer's texts. Janáček the theorist transcends even the transdisciplinary and his music and theories manifest in an intersemiotic relation. Transferring speech melodies or rhythmic entities of reality to the sphere of composition and to the realm of a music theory can be regarded as intersemiotic by nature. Here a sign system that belongs to another level of signification is modified into a musical system. For example, as the verbal root of the term *sčasovka* is the Czech word for time, 'čas', Janáček gives us a clear suggestion about its possibly most important semiotic content.

Ultimately, all interest addressed to Janáček the theorist is motivated because of Janáček the composer, who appeals to us. Thanks to the latest editions of Janáček's literary and theoretical works published by Editio Janáček in Brno (2003, 2007–2008), even the theorist behind the composer can be now discovered in a new light, as these editions represent the world of art, theory and reality in a fascinating interaction.

Major sources of the study:

LD1 (2003)

Leoš Janáček. Literární dílo [Leoš Janáček. Literary Works] (1875–1928). Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici [Feuilletons, studies, reviews, glosses, lectures, speeches, syllabuses and sketches]. Řada I / Svazek 1–1 (Series I / Volume 1–1). Eds. Theodora Straková & Eva Drlíková. Brno: Editio Janáček.

LD2 (2003)

Leoš Janáček. Literární dílo [Leoš Janáček. Literary Works] (1875–1928). Články, studie, koncepty, sylaby, zlomky, neúplné skici, excerpce, membra disjecta, autorizované opisy [Articles, studies, concepts, syllabuses, fragments, incomplete outlines, excerpts, membra disjecta, authorized transcriptions]. Řada I / Svazek 1–2 (Series I / Volume 1–2). Eds. Theodora Straková & Eva Drlíková. Brno: Editio Janáček.

TD1 (2007)

Leoš Janáček – Teoretické dílo [L] – Das theoretische Werk/Theoretical Works] (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, skici, svědectví [Articles, studies, lectures, concepts, fragments, outlines, testimonies]. Řada I / Svazek 2–1 (Series I / Volume 2–1). Eds. Leoš Faltus, Eva Drlíková, Svatava Příbáňová, Jiří Zahradka. Brno: Editio Janáček.

TD2 (2007–2008)

Leoš Janáček – Teoretické dílo [L] – Das theoretische Werk/Theoretical Works] (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, skici, svědectví [Articles, studies, lectures, concepts, fragments, outlines, testimonies]. Řada I / Svazek 2–2 (Series I / Volume 2–2). Eds. Leoš Faltus, Svatava Příbáňová, Eva Drlíková. Brno: Editio Janáček.

Musiikin viha

Susanna Lindberg

Miten ”musiikista voi tulla vihattavaa ihmiselle joka on sitä eniten rakastanut” (Quignard 2002, 199)¹?

Ranskalainen kirjailija ja esseisti Pascal Quignard esittää kirjassaan *La haine de la musique* (Musiikin viha, ei suomennettu) (1996) filosofisen perustelun omalle musiikin vihalleen – joka ei suinkaan ole epämusikaalisen ihmisen ärsyyntymistä häiritsevästä melusta, vaan päinvastoin syvästi musikaalisen ihmisen itseinhoa ja suorastaan kauhua itsensä edessä. Quignard on kirjoittanut musiikista muual- lakin – tunnetuimpia ovat romaanit *Tous les matins du monde* (1991) (elokuvan tunnetuksi tekemä *Kaikki elämän aamut*, jonka Annikki Suni on suomentanut 1992) ja *Le salon du Wurtemberg* (1986) – mutta tässä kirjassa hän kokoaa kokemuksensa kokonaiseksi hypoteesiksi siitä, miksi musiikista on tullut meidän aikanamme vihattavaa. On samantekevää, onko tämä kirja kaunokirjallisuutta, filosofiaa vai yksinkertaisimmin esseistiikkaa, mutta on ilmeistä, että se on poikkeuksellisen taitavasti sävelletty rytmikäs ja musikaalinen kirja rytmistä ja musiikista.

Jos musiikki kykenee herättämään suuria, jopa patologisia affekteja, kuten kauhu ja viha, eikä pelkästään pientä vaaratonta mielihyvää ja harmistumista, johtuu tämä Quignardin ajatusmaailmassa siitä, että musiikki määrittää ihmisen syvimmän, sisimmän olemuksen – tai on ehkä parempi sanoa, että ihmisen perimmäisen luonteen luotaaminen ja jäsentäminen onnistuu vain musiikin keinoin.

Vanhin nimi ihmisen musiikilliselle hahmolle on nyt *rytmi* – joka ymmärrettään nimenomaan hahmona ja muotona:

Werner Jaeger (*Paideia*, Berlin, 1936, osa I sivu 174) väittää että kreikan kielen vanhin esiintymä sanasta rytmi on tilallinen. Niin kuin Marsyas poimii Athenen huilun eräältä Fryyagian rannalta, Jaeger poimii jäänteen erästä Arkhilokhoksen fragmentista: ’Pidä huoli siitä, että tiedät millainen *rhythmos* pitää ihmisiä verkoissaan.’ Rytmi ’pitää’ ihmisiä koossa kuin säiliössä. Rytmi ei ole mitään nestemäistä. Se ei ole meri eikä aaltojen laulu niiden palatessa, paetessa, vetäytyessä, kasautuessa, paisuessa. Rytmi pitää ihmisistä kiinni ja kiinnittää heidät kuin nahan rumpuihin. Aiskhylos sanoo, että Prometheus on kiinnitetty ikuisiksi ajoiksi kalliioon teräskahleiden ’rytmillä’. (Quignard 2002, 64)

¹ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, 2002, 1. painos: Calmann-Lévy 1997. Kaikki käännökset ovat omiani. Tämä artikkeli perustuu esitelämään, jonka pidin 17.12.2011 *Figures of Touch* -tutkimusryhmän Helsingin Teatterikorkeakoulussa järjestämällä tutkimuspäivällä *Maßnahmen / Measures taken*.

Quignard viittaa tässä kokonaiseen rytmin käsitteen historiaan, joka saa alkunsa Arkhilokhoksen fragmentista. Koko fragmentti (Lasserre 118 / Diels 67a) kuuluu Päivö Oksalan suomentamana näin:

Voittajana älä huoli kopeasti kerskata,
voitettuna älä suotta sopessasi voivota!
Nauti onnen antimista, liika vaivain voihke pois!
Ymmärräthän millainen ihmiselon rytmi on. (Oksala 1965, 32)

Quignardin taustalla olevat filosofit ovat tulkinneet viimeisen säkeen pikemminkin: ”tunne rytmi joka pitää ihmisiä siteissään”. Sitä ovat kommentoineet muun muassa Nietzsche, joka puolusti Arkhilokhosta Homerosta vastaan, ja Heidegger, joka viittasi Arkhilokhokseen Rimbaudia käsittelevässä tekstissään (sit. teoksessa Lacoue-Labarthe 1991, 204). Arkhilokhoksen rytmin ajatukseen viittaa edelleen Philippe Lacoue-Labarthe artikkelissaan ”Écho du sujet”, joka yhdistää Nietzscheen ajatuksen ihmisestä rytmisenä olentona, vaikka hän lainaakin sitten ennen kaikkea Hölderliniä ja Mallarméa (Lacoue-Labarthe 1979, 290).² Hölderlin on sanonut: ”Kaikki on rytmiä. Ihmisen koko kohtalo on yksi ainoa taivaallinen rytmi, ja samalla lailla taideteos on yksi ainoa rytmi”. Mallarmé jatkaa: ”... koska jokainen sielu on yksi ainoa rytmisen solmu”. Quignardin *La Haine de la musique* on viimeisin Arkhilokhoksen fragmentin inspiroima pohdinta rytmistä ihmisen muotona. Mitä hän tuo tähän pitkään ajatuskulkuun?

Kun rytmi tulkitaan sinä mikä ”pitää ihmisiä siteissään”, rytmi tulkitaan nimenomaan *muotona*. Tämä tulkinta huipentuu Heideggerin ja Finkin seminaarissa *Heraklit*, jossa kerrotaan, että kreikan sana *rythmos* ei olekaan peräisin verbistä *reeo*, virrata (joka tunnetaan ilmaisusta *panta rhei*, kaikki virtaa), vaan se pitäisi ymmärtää leimana (*Gepräge*): ”Arkhilokhoksen alkuperäisen fragmentin mukaan *rytmi* on jotakin mikä ’pitää ihmistä siteissään’, ja etenkin hänen sanojensa substraatti. Yleisemmin sanotaan, että *rytmi* määrittää ihmisen eetoksen ja luonteen, ja se kuuluu parhaiten ihmisen puheen *poljennossa*.” Tässä mielessä voisi sanoa, että rytmi on ihmisen suhteellisen pysyvä elementti, jonka ansiosta hän voi vastustaa *affektiivisiä liikutuksia*, esimerkiksi sellaisia melodisia pyörteitä, joita Heidegger moittii Wagner-tulkinnassaan (Heidegger 1989, 101–109; vrt. Lacoue-Labarthe 1991, 161–214).

Kirjassaan *La haine de la musique* Quignard seuraa samaa periaatetta ja tulkitsee rytmin ihmisen ”muotona”. Vaikkei yksittäistä ihmistä koskaan voikaan *määrittellä* (tieteellisesti, loogisesti), hän ei silti ole myöskään mikään määrittelemätön musta aukko vaan aina jo jotenkin määrittynyt olento: ”rytmi” kuvaa juuri tällaista yksilön *määrittynisyyttä* (mahdollisesti suhteessa yhteisöön). Quignardille henkilön määrittäminen ei ole mikään pysyvä hahmo vaan pikemminkin perusstruktuuri, joka on avoin muuntelulle. Hän ei erota muotoa ja virtaa toisistaan yhtä jäykästi kuin Heidegger, vaan kuvaa rytmiä sekä muotona että voimana, joka kirjaimellisesti *liikuttaa* ihmistä ja muokkaa hänen affektiivisia tilojaan.

² Olen analysoinut yksityiskohtaisesti Lacoue-Labarthen rytmin käsitettä artikkelissani ”Olemisen rytmi” (Lindberg 2009).

Rytmi ei siis ole hänelle vain kiinteä rytmikuvio vaan kokonainen rytmisen kehittäminen. Viime kädessä Quignard on liiaksi muusikko erottaakseen rytmin, melodian ja harmonian toisistaan antamalla jokaiselle oman erityisen tehtävänsä subjektin määrittelyssä, ja hän puhuu lopulta musiikin kokonaisuudesta ihmisen määrityspäätöksinä.

Quignard ajattelee, että musiikki avaa ihmisessä yleisen *aikaisemmuuden* alueen, jonka instansseja ovat esimerkiksi yksilön syntymää edeltävä elämä äidin kohdussa, ihmislajia edeltävä eläimellinen elämä, taiteen esihistoria paleoliittisissa luolissa, ja myös kuoleman outo aikaisemmuus elämään nähden (silloin kun kuolleiden valtakunnan unenomaiset asukkaat kutsuvat meitä).

Mitä nämä erilaiset aikaisemmuuden muodot edeltävät? Hyvin yleisesti voisi sanoa, että ne edeltävät *logoksen* valaisemaa maailmaa. Perinteisesti filosofiassa on sanottu, että voimme tuntea *logoksen* (järjen ja puheen) maailman ja olla siitä tietoisia, ja fenomenologian kontekstissa on sanottu vastaavasti, että voimme tietää sen, mikä on *läsnä* ja *esillä* aisteille ja teorioille: tämä ajatuskuvio on yksinkertainen ja tunnettu (vaikka filosofinen *logos* tietysti tosiasiasaankin monimutkaisempi kuin näiden ilmaisujen selkeys antaa ymmärtää). Mutta kaikki nykyfilosofit sanovat myös, että *logoksen* valoisan päivän takana on toinen, pimeä ja öiseksi kuvattu alue, jolle kuuluvat esimerkiksi tiedostamaton, ruumiillisuus, eläimellisyys, affektiivisuus, jne. Ongelmana on tietysti se, että se mikä ei määritelmän mukaan voi olla läsnä (aisteille, tietoisuudelle) ei ole *logoksen* eikä siis myöskään filosofian ulottuvilla. Quignardin vastaus tähän hyvin tunnettuun ongelmaan on se, että vaikkei tuota ”pimeää” aluetta voi nähdä, sen voi *kuulla*, ja sitä voi myös luoda *akustisin* keinoin. Musiikissa akustiikka ei jää pelkäksi yksiviivaiseksi fysikaaliseksi ilmiöksi, vaan se on sofistikoitu taito, jonka avulla Quignard pystyy luomaan ihmisen pimeitä ja primitiivisiä alueita kunnioittaen niiden sisäisiä jäsennyksiä ja niille ominaista ”ajattelua”. Vastaavasti musiikki kuuluu hänellä inhimillisen elämän järjettä pakenevalle öiselle alueelle. (Näin nähdään, että Quignardin havainto musiikista havainto nykymaailmassa ei vastaa ikivanhaa pythagoralaista näkemystä musiikista matematiikan liittolaisena ja järjen henkistyneimpänä muotona. Kuten kohta nähdään, Quignard ei kuule *sfäärin* matemaattista musiikkia vaan *seireenien* puolieläimellistä musiikkia.)

Näytän nyt, millaiseksi musiikki paljastaa inhimillisen affektiivisuuden, jotta olisi helpompaa sitten ymmärtää miksi Quignard yhdistää musiikin *kauhuun* (Quignard 2002, 16), ja miksi kirjan nimi on *Musiikin viha*, ”mikä on yritys ilmaista se, miten vihattavaa musiikista voi tulla ihmiselle, joka on sitä eniten rakastanut” (Quignard 2002, 199).

On helpointa lähteä liikkeelle musiikin roolista yksilön kehityksessä. Quignard korostaa syntymää edeltävän äänimaailman tärkeyttä:

Äänet, joita lapsi kuulee, eivät synny hänen syntyessään. Jo kauan ennen kuin hän kykenee tuottamaan ääniä, hän alkaa totella sonaattia, joka on äidillinen tai joka tapauksessa tuntematon, edeltävä, sopraano, kuuma, kietova. Syntyhistorian näkökulmasta – kunkin ihmisen syntyhistorian äärimmäisellä rajalla – totteleminen on seurausta hedelmöittymiseen tarvittavasta *seksuaalisesta attacasta*.

Koko ruumiillinen polyrytmia, jossa on sydänääniä, sitten karjuntaa ja hengitystä, sitten nälkää ja huutamista, sitten liikettä ja jokeltelua, sitten kieltä, näyttää spontaanilta mutta on yhtä lailla hankittua; nämä rytmit ovat sitäkin mimeettisempiä ja nämä opit sitäkin tarttuvampia kun niitä ei saateta liikkeelle tahdon voimalla. Ääni ei koskaan kokonaan vapaudu sen ruumiin liikkeestä, joka sen aiheuttaa ja vahvistaa. Musiikki ei koskaan irtaudu kokonaan tanssista, jonka se saa rytmisesti eloon. Vastaavasti äänten kuuleminen ei koskaan irtaudu kokonaan seksuaalisesta yhdyntästä, 'tottelevaisesta' sikiönkehityksestä, kielellisestä perimästä. (Quignard 2002, 109.)

On yleisesti tunnettua, että äidin äänet ympäröivät sikiötä kauan ennen syntymää, ja ne ovat kaikkein arkaaisin häntä psykologis-sosiaalisesti määrittävä ja muokkaava asia. Äänet koskevat meitä ennen kuin puhumme, ennen kuin näemme, ennen kuin olemme missään mielessä "oma itsemme". Me emme tiedä, mistä alkuperäisimmät äänet tulevat, mutta ne tulevat aina jostakin *muualta* (ja kutsumme yksinkertaisuuden vuoksi tätä "muuta" "äidiksi", mutta tosiasiasa koko ympäröivä maailma on lapsen "äiti"), emmekä voi välttää kuulemasta niitä ja tottelemasta niitä. Siksi Quignard sanookin:

Jokainen ääni on Näkymätön, jonka muotona on Kuorten-puhkoja. Olivat kuoret sitten kehoja, huoneita, huoneistoja, linnoja, linnoitettuja kaupunkeja. Ääni on aineeton ja se ylittää kaikki rajat. Ääni ei tiedä mitään ihosta, se ei tiedä mikä on raja: se ei ole sisäinen eikä ulkoinen. Se tekee rajattomaksi, sitä ei voi sijoittaa. Sitä ei voi koskea: se on tavoittamaton. Kuulo ei ole samanlainen kuin näkö. Se mikä voidaan nähdä voidaan myös pyyhkiä pois silmäluomilla, voidaan pysäyttää seinillä ja seinävaatteilla, voidaan myös tehdä tavoittamattomaksi muureilla. Se mitä kuullaan ei tunne silmäluomia, seiniä, seinävaatteita, muureja. Sitä ei voi rajoittaa eikä siltä voi suojautua. Ei ole äänellistä näkökulmaa. Ei ole terassia, ikkunaa, tornia, linnoitusta, näköalapaikkaa äänille. Kuulemisella ei ole subjektia eikä objektia. Ääni nielaisee. Se on raiskaaja. Kuulo on henkilöhistoriassa aisteista vanhin, vanhempi kuin haju, paljon vanhempi kuin näkö, ja se on yön liittolainen. (Quignard 2002, 108)

Kuulolla ei ole subjektia eikä objektia – ja silti se on jo yhteisö, varhaisimmillaan "äidin" ja lapsen yhteisö. Palaan tähän tuonempana.

Mutta mitä pelottavaa tässä "äidillisessä" formatoinnissa oikein on? Se, että olemme sen tapahtuessa niin täydellisen puolustuskyvyttömiä: emme voi edes sulkea korviamme. Kun äidillinen äänimaailma on läsnä, *me* emme tarkkaan ottaen edes ole vielä paikalla, emme ole vielä me itse, läsnä on vain eräänlainen auditiivinen aistiherkkyys, ja vasta paljon myöhemmin *me* tulemme sinne missä ääni on *jo* ollut. Sen takia Quignard sanookin, että "musiikin kuulija ei ole keskustelukumppani. Hän on saalis joka antautuu ansaan" (Quignard 2002, 111.) Toisaalta se, että on äänen *saalis*, ei suinkaan tarkoita sitä, että on sen muotoiluvoiman passiivinen *objekti* vaan sitä, että kuitenkin aktiivisesti vaikuttaa ääneen. Meidän suhteemme äidilliseen ääneen perustuu *mimesikseen*, joka on jo määritelmän mukaan jotakin mitä *me teemme* (jäljittelemme), mutta mitä emme voi hallita (emme valitse ääntä vaan se "tartuttaa" meidät). Tämä tarkoittaa sitä, että kaikkein vanhin ja alkuperäisin aktiviteettimme, jonka ansiosta

elämme ja tulemme siksi mitä olemme, on aina jo mimeettinen, eikä sitä edellä minkäänlainen puhdas, vapaa alue.

Voiko tätä alkuperäistä äänten terroria jollakin tavalla vastustaa? Sitä ei voi hiljentää, mutta – *on peut composer avec lui*.³ Tämä monimielinen ja suomeksi yhdellä sanalla kääntymätön ilmaisu kertoo yhtäältä siitä, että äänen kanssa voi neuvotella, sovitella, etsiä jonkinlaista sopuratkaisua, ja toisaalta siitä, että juuri siten tästä äänestä voi säveltää jotakin, eikä äänen kauhua voi muuten hallita. Quignard siteeraa Haydnin muistikirjoja, joissa säveltäjä kertoo musiikkina olevan yritys lievittää äänellistä tuskaa, joka on peräisin hänen lapsuudestaan vaununtekijän poikana verstaalla, joka oli täynnä kovia, tyyliä, vihaisia ääniä. Haydn

yrityi lievittää vanhaa äänellistä kärsimystä, joka oli peräisin Itävallan ja Unkarin perukoilta Rorhausta, 1730-luvulta: Leithan kohina, vaunusepän verstaas, lukutaidoton isä, työssä käytettävä puu, tieto jalavasta, saarnesta, tammesta, pyökistä, kärrynaisat, pyörät, väliaisat, sepän alasin, vasaroiden tärähdykset, sahat ja niiden hampaat – lyhyesti sanottuna lapsuuden siteen koko pateettisuus tiivistyi näihin rytmeihin. Hän puolustautui niitä vastaan säveltämällä. (Quignard 2002, 18–19)

Ehkäpä toinen samanlainen äänellinen kärsimys teki Quignardista itsestään lapsena mykän – hän tosiaan oli vuosikausia puhumatta, ja kirjassaan hän sanoo: ”Olen kärsinyt mykkyudesta. Se on laulun puutostila. Se on tanssi: heilutaan eteen ja taakse. Tai pää kääntyy korvalta toiselle. Hiljaisuus on rytmien.” (Quignard 2002, 26.) Ja ehkäpä hänen taiten sommiteltu kirjoituksensa on sekin kompositio, jonka tarkoituksena on pitää vainoavat äänet kirjassa tiukasti kontrolloidussa tekstissä. Vaikka sellistin ura olikin selvästi Quignardin ensimmäinen kutsumus, hän ei kyennyt ryhtymään muusikoksi – eikä varmastikaan siksi, ettei hän olisi osannut soittaa kyllin hyvin, vaan siksi, että häntä vaivasi sellainen äänellinen kauhu, johon ei voinut vastata vain säveltämällä äänet musiikiksi, vaan vasta säveltämällä musiikin edelleen sanoiksi ja sanat kirjoitukseksi, ikään kuin siirtyen mahdollisimman kauas alkuperäisestä äänestä.

Quignardin mukaan taiteen alkuperä on siis yritys hillitä alkuperäistä kauhua – ja säveltää juuri se. Nyt on tärkeä huomata, ettei Quignard viime kädessä palauta taidetta ja musiikkia henkilöhistoriaan – tarina *äänistä kohdusta* on pikemminkin kuva yleisemmästä rakenteesta kuin sen *selitys*. Quignard kuvittaa samaa teemaa myös kertomalla oman muunnelmansa kuuluisasta tarinasta, jossa kerrotaan neoliittisistä luolista (kuten Lascaux’sta), joiden kautta mm. Georges Bataille ja André Leroi-Gourhan ovat pohtineet taiteen alkuperää. Quignard sanoo: ”väitän, että esihistorialliset luolat ovat koristeltuja soittimia” (Quignard

³ Quignard käyttää tässä ranskan kielen sana *composer*, joka tarkoittaa 1. säveltämistä ja monenmoista muodostamista (*composition* voi olla myös kirjoitus, luomus, teos, ainekirjoitus, ladelma, yleensä koostumus), 2. sovittamista, niin kuin silloin kuin neuvotellaan vihollisen kanssa (*composer avec l’ennemi*) tai tinnittää jostakin (*composer avec quelque chose*) ja 3. muodostumista ylipäänsä (*se composer de quelque chose*). Quignard kuvaa säveltämistä vastauksena äänelliselle traumalle, tarkemmin sanottuna kompensationsa äänenmurrokselle, myös kirjassaan *La leçon de musique*.

2002, 148) – sillä miksi kukaan tekisi maalauksia pimeimpiin kuviteltavissa oleviin paikkoihin? Tosiasiassa onkin todisteita siitä, että ihminen on muotoillut ainakin joitakin luolia siten, että luolan seiniin tehtyjen painanteiden avulla voi muuttaa ja vahvistaa ihmisääntä.

Bataille on kiinnittänyt huomion siihen, että neoliittisessä taiteessa kuvataan paljon eläimiä ja edelleen sitä, miten metsästävä ihminen jäljittelee eläintä. Quignard huomauttaa, että myös musiikki pikemminkin lähentää ihmistä eläimeen kuin etäännyttää häntä eläimestä kohti kulttuuria. Luolamaalauksissa eläimet kuvataan usein ikään kuin ne karjuisivat, ulvoisivat – ääntelisivät. Tiedämme myös, että niitä metsästävä ihmiset jäljittelivät eläinten ääniä ja tekivät sitä varten myös soittimia, esimerkiksi houkutuspilejä, jotka tehtiin usein luista, nahasta ja muista metsästettyjen eläinten ruumiiden osista. Eivätkä kaikki klassiset instrumentit ole viime kädessä eläinten maagisia laajentumia?

Eurooppalainen jousikvartetti.

Neljä mustiin pukeutunutta miestä, rusetit kaulassa, ponnistelevat uupumukseen asti puujousten, hevosten häntäjouhien, lampaansuolien kimpussa (Quignard 2002, 125).

Quignard korostaa yhteyttä musiikin ja eläimellisyyden välillä:

Musiikki ei ole sitä, että yhdytään ihmisten piiritanssiin vaan sitä, että tunkeudutaan eläintieteellisen piiritanssin toisintoon (Quignard 2002, 170).

Musiikki ei ole lajille *Homo* ominaista laulua. Ihmisyhteisöille ominainen laulu on niiden kieli. Musiikki on jäljitelmä kielistä, joita saaliseläimet opettavat kun ne tois-tavat saaliin laulun lisääntymisen hetkellä. (Quignard 2002, 178.)

Samalla lailla kuin Quignard ei sikiönkehityksestä puhuessaan pyri *selittämään* musiikkia henkilöhistorialla, hän ei myöskään pyri selittämään musiikkia sen esihistoriallisella alkuperällä liittäessään sen eläimellisyyteen (sitä paitsi tarina musiikin esihistoriallisesta alkuperästä voi hyvin olla pelkkä myytti). Quignardin tavoitteena on pikemminkin löytää *tarkka kuva* siitä, miten musiikki vaikuttaa ihmisiin. Häntä ei silloin kiinnosta auditiivinen kontemplaatio, vaan musiikin *lumo* ja sen aiheuttama *kauhu*, joita hän kuvaa erotiikan ja metsästyksen avulla⁴. Rytmi ja yleisemmin musiikki tarttuu sisuksiin, hengitykseen, sydämenlyönteihin, ja tässä mielessä musiikki ei selittele vaan kirjaimellisesti *liikuttaa*.

Musiikin vaikutus on kahtalainen. Yhtäältä musiikki – kuten eläinten äänet – on merkityksellistä, mutta se ei merkitse *logoksen* keinoin. Heidegger kuvasi eläimen suhdetta maailmaan sanalla *Benommenheit* (joka käännetään joskus ranskaksi sanalla *captivation*): *Benommen*, eläin on ”turta” sillä se on ”jäänyt kiinni maailmaan”, ja näin se eroaa ihmisestä, joka kykenee totuuteen (*Wahr-*

⁴ Hyvin samantapainen tulkinta ”kauhunsekaisesta lumosta” (*fascination*) kirjallisen mielikuvituksen ytimenä löytyy Maurice Blanchot’n kirjan *Kirjallinen avaruus* liitteestä ”Kuvitteellisen kaksi versiota. Blanchot ei kuitenkaan vertaa kirjallisuuden lumoa erotiikkaan ja metsästykseen, vaan yksinäisempään kokemukseen omasta kuolemasta.

heit), sillä hän pystyy ottamaan *logoksen* ansiosta etäisyyttä maailmasta (Heidegger 1992). Vastaavasti voisi sanoa että musiikki turruttaa meissä *logoksen* sillä se lumooa, saa valtoihinsa ja suorastaan vangitsee (*elle nous captive*) liikuttamalla meissä olevaa eläintä.

Toisaalta Quignardin kuvaama musiikin valtoihin jääminen on hyvin erilaista kuin Heideggerin kuvaama eläimen turtuus siksi, että Heidegger kuvaa pohjimmiltaan eläimen ”teoreettista” asennetta maailmaan, kun taas Quignard kuvaa kaikkea muuta kuin teoreettista lumoutumista ja kauhua, metsästystä ja metsästetyksi tulemistä, kiinnijäämistä ja pakenemista, ja lopulta elämää ja kuolemaa. Sikäli Quignardin kuvaus on jatkoa yhdelle vanhimmista kuvauksista, jotka koskevat musiikin vaikutusta ihmiseen, nimittäin tarinalle Odysseuksen ja seireenien kohtaamisesta. Tarina on tuttu: seireenien houkutusta on mahdoton vastustaa, vaikka se johtaakin kuolemaan, ja siksi heidän lauluaan voi kuunnella vain, jos on hetyttömmin köysin sidottu jäämään paikoilleen. Kuten Blanchot, myös Quignard huomauttaa, että seireenit eivät ole mitään suloisia neitoja, vaan epäinhimillisiä, puoli-inhimillisiä, puolieläimellisiä olentoja, kenties mereneläviä; niiden laulu ei sanonut mitään eikä se välttämättä ollut kaunista, vaan pikemminkin lumoavaa ja kauhistuttavaa. Seireenien laulu on epäinhimillistä, luonnonäänen kaltaista, lumoavaa, ja kuolettavaa (Blanchot 1950, 1. luku).

Eläimellisyys on tarkka kuva toisestakin musiikin piirteestä. Musiikki nimittäin kokoaa yhteisön affektiivisena yhteisönä, eräänlaisena laumana, ei *logoksen* yhteisönä.⁵ Tunnetusti Platon nojautui tähän ajatukseen kuvatessaan sitä, miten musiikki kasvattaa sielun ja muokkaa luonteen, minkä takia isänmaallinen kasvatus alkaa hänellä musiikista. Yhtä tunnetusti 1800-luvulla musiikki sai samantapaisen isänmaallisen tehtävän yhteisten affektien luojana ja kansallisen identiteetin synnyttäjänä etenkin Nietzschen ja Wagnerin, mutta myös esimerkiksi Verdin ja Sibeliuksen töissä. Ero näiden kahden vaiheen välillä lienee siinä, että siinä missä Platon oli siinä määrin pythagoralainen, että hän etsi potentiaalisesti rationaalista musiikkia joka kasvattaa luonnetta ”hyvään”, 1800-luvun säveltäjät olivat kiinnostuneempia yhteisestä affektiivisuudesta sinänsä riippumatta sen moraalisesta laadusta.

Tätä taustaa vasten Quignard lopettaa tutkielmansa musiikista kahteen historialliseen huomioon, jotka liittyvät musiikin mahdollisuuteen meidän aikamme. Yhtäältä hän kiinnittää huomion musiikin historiallisesti ennenkuulumattomaan merkitykseen Natsi-Saksassa. Natsi-Saksassa käytettiin isänmaallista musiikkia vihattavalla tavalla, kun kokonainen kansakunta pyrittiin militarisoimaan antamalla ihmisille yhteinen affektiivinen ja rytminen rakenne. Vielä vihattavampaa oli kuitenkin musiikin käyttö keskitysleireissä, joissa musiikki saattoi säestää elämää polttouuneihin asti. Quignard on täysin eri mieltä niiden kanssa, jotka ajattelevat musiikin näin lievittäneen vankien kärsimyksiä, ja ajattelee pikemminkin samalla tavalla kuin Vladimir Jankélévitch, jonka mielestä tämä teki saksalaisesta musiikista kuuntelukelvotonta. Quignardin

⁵ Selitän tämän klassisen ajatuksen tarkemmin artikkelissani ”Musiikin vaarallisuudesta. Hegelin musikaalinen eläin” (Lindberg 2005).

mielestä musiikin käyttö keskitysleireissä paljastaa jotakin *musiikista sinänsä*. Se voi saattaa ihmisiä yksilötasolla sekä erotiikkaan että julmuuteen, yhteisötasolla sekä yhteisölliseen fuusioon että sotaan ja uhriin. Se, että tämä mahdollisuus ei kuulu musiikkiin satunnaisesti vaan täysin olennaisesti, paljastui mitä kohta-lokkaimmalla tavalla juuri romanttisen musiikin täydellisyyden käänköpuolena. Tämä on olennainen syy sille, että Quignard vihaa musiikkia niin intohimoisesti kuin sitä kaikkein kiihkeimmin rakastanut ihminen kykenee tekemään.

Mutta toisaalta Quignardin musiikin viha liittyy erityisesti moderniin sodanjälkeiseen musiikkiin.

Fasismi liittyy kovaäänisiin. Se levisi 'radio-fonian' avulla. Sitten sen tehtävän otti hoitaakseen 'tele-visio'.

1900-luvun mittaan kokonainen historiallinen, fasistinen, teollinen, sähköinen logiikka – minkä epiteetin sitten valitsikin – on tarttunut uhkaaviin ääniin. Ei niin että musiikin käyttö olisi lisääntynyt (päinvastoin sen käyttö on muuttunut harvinaiseksi), mutta sen levittäminen ja yleisö ovat kasvaneet, niin että lopulta musiikki on ylittänyt rajan, joka erotti sen ennen melusta. Kaupungeissa sävelmien lähettäminen on johtanut pelkoreaktioihin, jotka degeneroivat sankarilliseen tapaan karabiinilla tehdyiksi murhiksi. (Quignard 2002, 251.)

Siksi

Kun musiikki oli harvinaista, sen kutsu oli mullistavaa ja sen viettelys huimaavaa. Mutta kun sen kutsu on loputonta, siitä tulee vastenmielistä, ja hiljaisuus muuttuu houkuttelevaksi ja juhllaiseksi.

Nykyään hiljaisuudesta on tullut huimaavaa. Samalla tavalla se on suurkaupungeissa poikkeuksellinen ylellisyys.

Webern oli ensimmäinen joka koki näin – ja hän kuoli amerikkalaiseen räjähdykseen.

Musiikki, joka uhraa itse itsensä, houkuttelee tästedes puoleensa hiljaisuutta niin kuin houkutuspilli vetää puoleensa lintua. (Quignard 2002, 254.)

Quignardin mukaan meidän moderni yhteisömme ei siis etsi mitään platonilais-ta luonnetta "hyvään" kasvattavaa musiikkia, vaan musiikin eläimellistä lumovoimaa ja kauhistuttavuutta sellaisenaan. Olemme täysin sosiaalisen äänenvahvistuksen vallassa, ja haluamme hysteerisesti sellaista järjestystä ja määrittystä, jota musiikki tuo mukanaan (tästä kertoo se, miten harvoilla ihmisillä on henkilökohtainen fyysinen suhde musiikkiin, vaikka suurin osa ihmisiä haluaakin olla jonkin musikaalisen yhteisön jäseniä). Musiikki pelkistyy yhä selvemmin pelkäksi funktiokseen, eikä siitä haluta mitään muuta. Se ei siis enää ole taidetta. Ja tämä on toinen syy sille, miksi Quignard vihaa musiikkia niin kiihkeästi.

Varmastikin Quignard haluaa tämän vihansa takia hiljentää modernin musiikkivyöryn – eikä kuitenkaan siksi, että hän voisi kuulla sen takaa jotakin muita, intiimimpiä ja hienostuneempia ääniä, vaan siksi, että hän kykenisi kuulemaan juuri tämän maailman, oman maailmansa rytmit ja sävelet, ja sommittelemaan ehkä sen kanssa hauraan sovinnon (hänen tapauksessaan kirjallisella) kompositiollaan. Sillä niin kuin Quignard kirjassaan *Le sexe et l'effroi* kaikin keinoin näyttää, haluttava, kauhistuttava ja vihattava asia – seksuaalisuus, kuolema, puhdas affekti – ei ole asia, joka pitää työntää moraalittomuutensa takia pois, vaan juuri se, minkä kohtaaminen on vasta taiteen alkupiste.

Kirjallisuus:

- Blanchot, Maurice 2003. *Kirjallinen avaruus*. Helsinki: ai-ai.
- Blanchot, Maurice 1950. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard.
- Heidegger, Martin 1989. Der Wille zur Macht als Kunst, teoksessa *Nietzsche I*. Pfulingen: Neske Pfullingen (1. painos 1961).
- Heidegger, Martin 1992. *Gesamtausgabe Bd 29/30 Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 1979. L'écho du sujet teoksessa *Le sujet de la philosophie*. Paris: Aubier-Flammarion.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 1991. *Musica ficta*. Paris: Christian Bourgois.
- Lindberg, Susanna 2005. Musiikin vaarallisuudesta. Hegelin musikaalinen eläin teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka*, toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lindberg, Susanna 2009. Olemisen rytmi teoksessa *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Toim. Ari Hirvonen ja Susanna Lindberg. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Oksala, Päivö 1965. Arkhilokhos teoksessa Päivö Oksala ja Teivas Oksala, *Kreikkalaisia kirjailijakuvia*. Helsinki: Otava.
- Quignard, Pascal 1986. *Le salon du Wurtemberg*. Paris: Gallimard.
- Quignard, Pascal 1987. *La leçon de musique*. Paris: Hachette, Paris.
- Quignard, Pascal 1991. *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard. (Suom. Annikki Suni 1992, *Kaikki elämän aamut*, Helsinki: Otava.)
- Quignard, Pascal 1994. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard.
- Quignard, Pascal 2002. *La haine de la musique*, Paris, Gallimard folio (1. painos: Calmann-Lévy 1997).

FT, Dos. Susanna Lindberg on filosofian professori (ma) Tampereen yliopiston filosofian oppiaineessa, ja hän on myös Helsingin yliopiston Eurooppatutkimusverkoston tutkimusprojektin "Rethinking European diversity: beyond universalism and particularism" jäsen. Hän on tutkinut erityisesti saksalaista romantiikkaa ja idealismia, Martin Heideggerin ajattelua, sekä ranskalaista nykyfilosofiaa.

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 soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

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

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hillka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €

- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €
- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamaija: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008, 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz 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.

Markus Mantere: Miten musiikkitiede resonoit?	3
---	---

Artikkelit

Laura Wahlfors: Couranten hidastettu juoksu. Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa.....	8
Markus Mantere: ”Jeesus Kristus on suora tie”: kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä	28
Liisamaija Hautsalo: Toiset oopperassa <i>Kaarle-kuninkaan metsästys</i> – Postkolonialistinen analyysi markkinakohtauksen juutalais-representaatiosta.....	48
Lotta Ilomäki & Leena Unkari-Virtanen: ”Musiikin perusteiden” opetussisällöt musiikkioppilaitoksissa: pedagogisen murrosvaiheen tausta-ajatuksia jäljittämässä.....	88

Katsaukset, lehtiö ja arvostelut

Laura Wahlfors: Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä	108
John Richardson: Barthesista ja Kristevasta tukea myös muusikkouden filosofiseen tarkasteluun	114
Saijaleena Rantanen: Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon	120

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

Artikkelikutsu Musiikki-lehden Musiikinhistoriantutkimus-teemanumeroon

Musiikki-lehti julkaisee vuoden 2013 viimeisenä numerona musiikin historian tutkimukselle omistetun teemanumeron. Tavoitteena on koota lehteen moniääninen läpileikkaus Suomessa parhaillaan harjoitettavasta musiikinhistoriantutkimuksesta. Emme aseta etukäteen mitään aika- tai musiikin genre-rajoja; keskeistä on artikkelin tutkimusote historiantutkimuksena. Ohessa muutamia esimerkinomaisia, eri tavoin jäsenyviä tutkimusaloja:

- esittämisen, säveltämisen tai esittämiskäytäntöjen historia
- transnationalismi
- mikrohistoria
- (uus)biografia
- oppihistoria
- kulttuurihistoria
- tyylhistoria

Myös musiikinhistoriantutkimukseen liittyvät kirja-arvostelut ovat tervetulleita. Numeron toimittamisesta vastaavat *Musiikki*-lehden päätoimittaja Markus Mantere (markus.mantere@siba.fi) ja Anne Sivuoja-Kauppala (asivuoja@siba.fi)

Enintään 500 sanan abstraktit tekeillä olevista artikkeleista tulee lähettää toimittajille 31.5.2013 mennessä ja valmiit artikkelikäsikirjoitukset viimeistään 1.10.2013 sähköpostiin liitetiedostoina. Alkusyksystä 2013, myöhemmin ilmoitettava ajankohtana, järjestetään artikkelien kirjoittajille työpaja.

Pyydämme kirjoittajia tutustumaan *Musiikki*-lehden kotisivulla oleviin ohjeisiin kirjoittajille <http://mtsnet.wordpress.com/musiikki-lehti/> >> ohjeita kirjoittajille.

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:** Sini Mononen, Juha Ojala, Henna-Riikka Peltola, Ari Poutiainen, Juha Torvinen, Olli Heikkinen, Vesa Kurkela ja Sanna Qvick; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sini Mononen, mts.toimisto@gmail.com; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhjoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Miten musiikkitiede resonoi?

Tätä kirjoittaessani Suomen poliittisessa keskustelussa kuohuu taas, ja kiinnostavasti tutkimusmaailman tiimoilta. Tarkemmin katsottuna kyse on itse asiassa tietoteoriaa, tieteellistä kompetenssia ja toisaalta ympäröivän yhteiskunnan ja tieteen välistä suhdetta sivuavasta keskustelusta. Pekka Himanen -skandaalissa keskustelun painopiste näyttää nimittäin siirtyneen melko nopeasti itse pääasiasta – pääministerin tutkimusmaailman käytäntöjen tuntemusta koskevia kysymyksiä herättävästä toimintatavasta – filosofi Pekka Himasen tieteellisen kompetenssin arvioimiseen. Himasen filosofinen paradigma ja vertaisarvioitujen artikkelien puute ovat aktivoineet suomalaisen filosofian tiedeyhteisön näyttämään korttinsa ja määrittelemään rajoja: legitiimi filosofia ei kriittisestä kommentaarista päätellen ainakaan ole Himasen tapaan suomalaisen yhteiskunnan kukoistukseen tai yksilön elämänhallinnan parantamiseen tähtäävää tutkimusta. Himanen on suorastaan hämmästyttävällä yksimielisyydellä tuomittu filosofiyhteisön ulkopuolelle, vaikkakin Esa Saarinen ja Manuel Castells häntä ovat nousseetkin puolustamaan.

Himaseen en kuitenkaan tämän pidemmin itse ota kantaa. Hänestä käyty, maamme tapaan tyypillisesti lynkkaushenkinen keskustelu on kuitenkin muistuttanut tiedeyhteisöstä sosiaalisena verkostona ja ihmistieteiden ”totuudesta” paradigma-sidonnaisena kvaliteettina. Epistemologia ja tulkinnan ehdot ovat ihmistieteissä tyypillisimmin paradigman liitännäisiä. Himasen tapaus on jälleen muistuttanut siitä, miten tutkimuksen positio suhteessa ympäröivään maailmaan on kiinnostavalla tavalla puoli-autonominen: toisaalta tutkimuksen itselleen asettamat kysymykset ja sen legitimitietin arvioimisen normit ovat tieteen sisäisiä; toisaalta taas tiukan paikan tullen tieteen laadun arvioimisessa sen yhteiskunnallinen relevanssi on tärkeä kriteeri.

Tiede on tietenkin sosiaalinen ja historiallinen konstruktio – tätähän Thomas Kuhn jo aikoinaan korosti paradigman käsitteellään. Paradigmojen törmäykset puolestaan saavat aikaan tieteellisiä kiistoja. Musiikintutkimuksessa viimeisin tällainen laajempi paradigma-kiista manifestoitui toden teolla 1980-luvun lopulla kun uusi musiikkitiede, kohdettaan kulttuurisena, sosiaalisena ja ideologisena ilmiönä lähestyvä tutkimussuuntaus sai vanhemman tutkijasukupolven varpailleen. Uuden musiikkitieteen alku oli toki myös tarkoituksellisen provokatiivinen – esimerkiksi Susan McClaryn radikaalit Beethoven-tulkinnat eivät ehkä jälkikäteen katsottuna palvele niinkään humanististen tieteiden ”pyyteetöntä tiedon tavoittelua” vaan toimivat ohjelmanjulistuksena: näinkin musiikkia voi katsoa!

On helppo sanoa kuka paradigmojen törmäyksessä voitti 20 vuotta sitten. Jos nykyinen musiikintutkimus määriteltäisiin vanhan tutkimusmallin mukaisesti yksinomaan empiiriseen metodiin nojaavaksi, vain musiikkianalyysiin, todistettavuuteen ja yleistettävyyteen pyrkiväksi tutkimukseksi, ei siitä jäisi paljon jäljelle. Musiikki on alettu nähdä kiistattomasti kulttuurisena, sosiaalisena ja institutionaalisenä ilmiönä, jonka ontologiassa on kyse paljosta muusta kuin nuoteista

paperilla. Samoin musiikin merkitys on alkanut kiinnostaa; tulkinta ja reseptio tuovat aina uusia merkityksen kerroksia, joista esimerkiksi tekijän intentio on vain yksi.

Ympäröivä maailma ei kuitenkaan aina ajattele tutkijoiden tavoin. Esimerkiksi musiikintutkimus ei ole metodiensa ja teorianmuodostuksensa osalta enää aikoihin nojannut pelkästään empiriaan tai todistettavuuteen. Tästä huolimatta ”tiede”-sanon arkimerkitys esimerkiksi Wikipediassa määriteltynä edustaa paljon sellaista epistemologiaa, mille humanistisilla tieteenaloilla olemme tulleet allergisiksi:

Tiede tarkoittaa todellisuuden ilmiöiden ja niiden välisten suhteiden järjestelmällistä ja arvostettavaa tutkimista sekä sen avulla saatua tietojen jäsentynyttä kokonaisuutta. Tieteellinen tutkimus on järjestelmällistä ja järkiperaista uuden tiedon hankintaa, mutta myös aikaisemman tieteellisen tiedon päälle rakentamista sekä selitysten ja ennustusten todentamista. Tieteen tarkoituksena on kertoa ympäröivästä maailmasta varmoja totuuksia ja tieteen pyrkimyksenä on muuttaa maailma kielelliseen muotoon selittämällä todellisuutta tosien väitteiden avulla, jotta ihmiset voisivat ymmärtää todellisuutta ja siirtää tieteelliseen tietoon perustuvaa tietämystä toisilleen toden kommunikaation avulla. Monet teknologiat ja tekniikat perustuvat tieteelliseen tietoon. Tieteellinen tutkimus perustuu pääsääntöisesti muiden aikaisempiin tutkimustuloksiin, mikä tarkoittaa lähteiden käyttöä tutkimustyössä. Tieteen harjoittajia kutsutaan tieteilijöiksi, tiedemiehiksi ja tutkijoiksi.

Paljon tässä määritelmässä on toki tuttuakin – myös me musiikintutkijat käytämme lähteitä tutkimustyössä, hyödynnämme aiempaa tutkimusta, sekä selitämme todellisuutta ja toivomme tätä kautta saatavan kasvavan ymmärryksen välittyvän myöskin lukijoillemme. Sitä vastoin harva meistä varmaankaan kokee kirjoittavansa tutkimuskohteestamme ”varmoja totuuksia” tai allekirjoittaa sitaatin heijastamaa näkemystä kielestä pelkkänä läpinäkyvän ja objektiivisen tiedon kommunikaation työkaluna.

Musiikintutkimus rakentuu, kaikessa rikkaudessaan, tietoteoreettisesti erilaiselle, itse asiassa soivalle pohjalle. Yhteys musiikin tekemiseen on nimittäin aina ollut vahva – puolentoista vuosisadan mittaisen historiansa mittaan yliopistolliset musiikintutkijat ovat usein olleet samoja henkilöitä, jotka toisissa käänteissä ovat soittaneet tai säveltäneet ammatillisesti. Tämä pätee niin meillä kuin muuallakin – ajatellaan vaikkapa Ilmari Krohnia, Toivo Haapasta, Armas Launista, A.O. Väisästä sekä myöhemmistä sukupolvista vaikkapa Erkki Salmenhaaraa, Heikki Laitista ja Pekka Jalkasta. Poikkeuksiakin tietysti löytyy, mutta musiikintutkijat ovat usein olleet vähintäänkin osapäivätaiteilijoita orientaatioltaan.

Entä jos musiikintutkimus voisikin jo itsessään olla taidetta? Tällainen ajatus ei laajemmin tarkasteltuna ole edes erityisen omaperäinen – onhan esimerkiksi musiikin estetiikan historiassa idea esteettisestä arvostelmasta jollain lailla itse taideteokselle komplementaarisena, sen taide-merkityksen täydentäjänä, ollut varsin yleinen (esim. Jerrold Levinson ja Peter Kivy). Paitsi että itse taiteen tekeminen voi olla tutkimuksellista orientaatioltaan, myös tutkimuksella voi olla taiteellisia päämääriä: musiikin mielikuvatodellisuuden tarkastelu, kirjallisten analogioiden etsiminen, musiikkiteoksen sisäisen todellisuuden etsiminen, ja

niin edelleen. Toisaalta jo musiikintutkimuksellinen teksti itsessään voi olla kirjallisesti ansiokasta ja sen takia palkitsevaa lukea.

Himasan skandaalin ja oman musiikkitieteen oppihistoriaan kohdistuvan tutkimukseni myötä minua on alkanut innostaa metafora musiikintutkimuksen resonanssista. Jollain lailla musiikintutkimus aina resonoi ympäröivän maailman kanssa. Lukiessa vaikkapa musiikkisosiologian klassikon Theodor W. Adornon purevaa Stravinsky-kritiikkiä ei voi välttyä ajatukselta, että itse asiassa Adornon kohteena ei lopulta olekaan musiikki vaan 1930- ja 1940-lukujen luvun synkkä eurooppalainen fasismien ja totalitarismin läpäisemä todellisuus. Adorno halusi musiikintutkimuksen sitoutuvan kriittiseen, emansipatoriseen yhteiskuntakeskusteluun. Tällainen kriittisyys ulottui syvälle hänen koko tekstuaalisen apparaattinsa ytimeen saakka: koska todellisuus on ristiriitainen ja vastakkaisten voimien ja tendenssien läpäisemä, on myös sitä refleктоivan kielen oltava monitasoista ja väistämättä ristiriitaista olemukseltaan. Lukija joutuu ponnistelemaan Adornon tekstien äärellä, ja tällä työnteolla on tarkoitus.

Adornon Stravinsky-kritiikki on siinä mielessä kiinnostava, että hän perustelee sitä musiikkianalyttisesti. Hänen käsityksensä uudesta musiikista, ainakin siten kuin se hahmottuu hänen vuoden 1949 klassikossaan Uuden musiikin filosofia, rakentuu dialektisesti kahden päähahmon varaan. Arnold Schönberg, Adornon malliesimerkki kriittisestä, omaa sosiaalista vieraantuneisuuttaan refleктоivasta säveltäjästä, edustaa "edistystä" kun taas opportunistinen tyylikameleontti Stravinsky edustaa taantumusta ja restauraatiota. Musiikilliset ominaisuudet, joita näihin liittyy ovat kiinnostavia: esimerkiksi 1910-luvun baleteissa *Petrushkassa* ja *Kevätuhrissa* musiikki ikään kuin samastuu yksilöä sortavien tuhoavien kollektiivisten voimien kanssa eikä kärsivän vieraantuneen yksilön kanssa kuten Schönbergillä. Eräänlainen kipupiste Adornon sosiologiassa on se, miten tällainen musiikin mediaatio konkreettisemmin tapahtuu.

Stravinskyn musiikin konstruoima ruumis – Adornon vaikutus kehollisuus-musikologiaan on muuten samoin perusteellisemmän tarkastelun aihe – on katatonisessa ja tunnekylmässä tilassa, mielettömän kollektiivisen rituaalin so-kaisemana. Musiikin heijastama kollektiivinen tottelevaisuus ja organisoituneisuus toimii Adornon kuuntelussa ikään kuin symbolina läpeensä hallinnoidulle yhteiskunnalle. Lopulta sen alkukantainen rytmikka toimii kuulijan regression välineenä. Adornolle Stravinsky näyttäytyy kuin isona lapsena, joka laittaa musiikillisen koneensa palasiksi vain katsoakseen voiko sen koota uudelleen hie-man eri tavoin. Stravinsky itsehän toki myös antoi aihetta tällaisiin musiikillista infantiliutta korostaviin analogioihin vuosien mittaan.

Adornon satojen sivujen mittaista Stravinsky-kritiikkiä ei tietenkään näin lyhyesti raapaista kuin pinnalta. Olennaista on kuitenkin se, miten poliittiselta ja henkilökohtaiselta pohjalta Adorno luo 1900-luvun musiikin historiografiaa. Adorno etsi tutkimukselleen yhteiskunnallista merkitystä, resonanssia. Kovin hyvin hän ei tässä selvästikään onnistunut, ei saksaksi eikä käännöksinä. Adornon tekstien ilmestyminen englanniksi osui sellaiseen ajanjaksoon angloamerikkalaisessa humaniorassa, että niillä ei oikeastaan voinutkaan olla kuin epäsuoraa vaikutusta. Aivan merkityksettömiä ne eivät kuitenkaan ole olleet. Huomiota

kiinnittää esimerkiksi Carl Dahlhausin 1800-luvun musiikin historian loppuluvun toteamus siitä, että ”Schönberg, pikemmin kuin Stravinski, on 1900-luvun musiikin päähenkilö”. Näinkö tosiaan on, ja minkälaisia historiografisia seurauksia tällaisella lähtökohdalla on? Kanonisaatiota tapahtuu väistämättä, mutta kiinnostavaa on se, kuinka poliittista ja tutkimuksen ulkopuolisille voimille ja ”historiatarpeille” perustuvaa se on.

Samoin varhainen Suomen musiikkitiede resonoi ympäröivän maailman kanssa. Vaikka harva maamme musiikintutkijoista onkaan ollut varsinainen tulenpalava nationalisti, rakennettiin vuosisata sitten suomalaisessa musiikintutkimuksessa paitsi uutta tietoa musiikista mutta myös kansakuntaa. Ilkka Herlin (2000) on kirjoittanut ”kansallisista tieteistä” – suomen kielen tutkimuksesta, kansatieteestä, folkloristiikasta, kotimaisen kirjallisuuden tutkimuksesta, Suomen historiasta ja arkeologiasta – juuri instituutiona, jonka kautta Kansakunnalle luotiin kirjoitettua historiaa ja menneisyyttä. Itse lisään kansallisten tieteiden listaan myös musiikkitieteen. Kansallisten tieteiden avulla pyrittiin vastustamaan kulttuurin, sivistyksen ja taiteen venäläistämistä ja toisaalta luomaan suomenkieliselle kulttuurille historiaa. Kalevalan ilmestymisen jälkeen tällainen nähtiin tärkeänä ja mahdollisena projektina. Kalevalan lisäksi yli seitsemän vuosikymmentä kestänyt, 1886 valmistunut virsikirjaudistus oli toinen samassa mittakaavassa tärkeä kansallinen projekti, kuten Heikki Laitinen on useasti todennut.

Myöhemmässä kirjoituksessaan Herlin (2004, 268) huomauttaa osuvasti, että tulemme liian harvoin huomanneeksi sitä, että koko kulttuurihistoriaan ankkuroituva historia-identiteettimme on rakentunut, nimenomaan kansallisten tieteiden toiminnan kautta, eräänlaisena reaktiona Venäjän keisarikuntaa vastaan. Kiinnostavaa Herlinin hahmotelmassa on se, että hän tekee erittelyn kahden historiografisen todellisuuskäsityksen välillä. Yhtäältä monissa vahvoissa Euroopan maissa on nojattu valtiollispoliittiseen historiaan, jonka aineistoa ovat kirjoitetut dokumentit. Suomessa tällaisia ei kuitenkaan vuosisadan vaihteen tilanteessa ollut käytettävissä, joten maamme historiaa etsittiin ”kollektiivisen tai yksilöpohjaisen selityspöytäkirjan” pohjalta. Toisaalta taas esimerkiksi Snellmanin saksalaiseen idealismiin pohjaava sivistyskäsitys perustui nimenomaan kansalliseen, omalla kielellä tapahtuvaan valistukseen. Tämä ajatus tietysti innoitti suomalaista vuosisadan vaihteen ajan säätyläistöä kansankulttuurin keräämisprojekteihin. SKS:n Suomen Kansan Sävelmät -keruu- ja organisoitiprojekti – Krohnin ensimmäinen monumentaalinen urakka – oli musiikin alalla yksi tällainen hanke.

* * *

Lyhyet esimerkkini musiikintutkimuksen kansallisista ja ideologisista resonansseista painottavat osaltaan sen tiedontuottamisen prosessia ja yhteiskunnallista tehtävää. Siksi myös osa nykyistä musiikkitieteen itsereflektiota on kysyä, mihin tutkimuksen ulkopuolelta asettuneisiin kysymyksiin tutkimus on vastausta. Tie-

teenalan oppihistorian kannalta tällaisen kontekstualisoivan, resonoivan kuvan muodostaminen antaa sille syvyyttä. Nykyisyyden kannalta tällainen kriittinen näkökulma puolestaan on osa tutkimuksen tietoteoriaa. Tähän mennessä tutkimuksellinen itserefleksio on ollut näkyvimmin osa angloamerikkalaisen etnomusikologian teorianmuodostusta, mutta merkkejä siitä on ollut myös musiikkitieteen kentällä.

Giles Hooper (2006, 139) on nostanut esiin kiinnostavan kysymyksen: miten musiikintutkimus voisi yhdistää kriittisyyden, yhteiskunnallisen relevanssin ja tutkimuksen epistemologisen läpinäkyvyyden musiikkia koskevan tiedon tavoittelussaan? Ainakaan niin näkyvää roolia meillä musiikintutkijoilla ei suomalaisessa musiikkimaailmassa ole kuin Krohnilla ja muilla kollegoilla 100 vuotta sitten. Ehkä tämä on etukin. Toisaalta ei voi olla välttämättä myös pieneltä katedelta tarkasteltaessa sitä laajuutta millä Krohnin ja aikaisten töistä keskusteltiin – sanomalehdet ja musiikkilehdet olivat ajan tieteellistä keskustelukenttää. Sivistyneistö tunsu heidän työnsä, se kuului silloiseen yleissivistykseen. Emme kai nykyään vapaaehtoisesti eristä omaa työtämme liiaksikin laajemmasta tiedoudesta?

Tampereella, 6.4. 2013
Markus Mantere

Lähteet:

- Herlin, Ilkka 2000. Tiede ja kansallinen tiede 1800-luvun Suomessa. Tieteessä tapahtuu 18/2000.
- Herlin, Ilkka 2004. Kieli ja kansallinen tiede J.V. Snellmanin filosofisessa järjestelmässä. Yhteistä kieltä tekemässä. Näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla. Toimittaneet Katja Huumo, Lea Laitinen ja Outi Paloposki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 259-285.
- Hooper, Giles 2006. *The Discourse of Musicology*. Great Britain: Ashgate.
- "Tiede". *Wikipedia*. www.wikipedia.com.

Couranten hidastettu juoksu

Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa

Laura Wahlfors

Semiootikko, filosofi ja kirjallisuudentutkija Roland Barthes (1915–1980) oli innokas amatööripianisti. Hänellä oli tapana viettää joka päivä puoli tuntia pianon ääressä. Hän vertasi soittamista päivittäiseen liikuntaharrastukseen; se oli tapa pysyä kosketuksissa ruumiillisuuteen, kouriintuntuvaa vastapainoa ajattelun aineettomuudelle.¹ Pianon soittaminen oli hänelle tietenkin myös tapa toteuttaa intohimoista rakkauttaan musiikkiin – elää amatöörinä musiikin rakastajan merkityksessä (*amator*). Hänen lempisäveltäjänsä oli Robert Schumann, mutta hän soitti mielellään myös J. S. Bachin musiikkia.

Barthes harmittelee sitä, että tietyssä musiikinhistorian vaiheessa musiikki vietiin amatöörien käsistä ja luovutettiin eksperteille. Muun muassa äänitysteknologian kehityksen vaikutuksesta soittaminen ja laulaminen ovat hänen mukaansa latistuneet yhtenäisen ja tasapäisen täydellisyyden vaalimiseen. Barthes kritisoi sellaista musiikin esittämisen ja kuuntelemisen kulttuuria, jossa musiikin nautinto on suitsittu selkeisiin ja turvallisiin institutionaalisiin merkityksiin. Hänelle sitä vastoin amatöörimusisoinnissa oli kyse sellaisen täysin epäfunktionaalisen mielihyvän ja nautinnon vaalimisesta, joka ei ole valjastettu mihinkään päämäärään, vaan siitä yksinkertaisesti nautitaan *pour rien*, ei-mitään varten. (Barthes 1970; 1972; 1975a, 632.)

Barthes julkaisi useita esseitä musiikista. Perusteellisimmin hän käsittelee niissä laulamista ja laulumusiikkia sekä (Schumannin) pianomusiikkia ja pianon soittamista.² Varsinaisten musiikkia käsittelevien tekstien lisäksi Barthesin myöhäistuotannossa on siellä täällä pianonsoittoaiheisia fragmentteja ja ohimeneviä viittauksia musiikkiin. Vaikka nämä viittaukset ovat usein satunnaisen ja viattoman oloisia, niistä avautuu tiheitä viittaussuhteiden verkostoja eikä niiden merkitystä kaikkine ulottuvuuksineen ole helppo tavoittaa tuntematta hänen ajattelunsa laajempaa kontekstia.

Musiikkiviittausten kautta Barthes tuo esiin yksilöllistä kokemistaan, halua, mielihyvää ja nautintoa, ruumiin itsepintaisuutta, joka ei ole palautettavissa järjestelmiin. Näin hän toteuttaa koko tuotannolleen keskeistä pyrkimystä horjuttaa, huijata ja nyrjäyttää sijoiltaan merkityksenmuodostuksen valmiita koodeja ja paradigmaattisia rakenteita. Toisaalta musiikkiteksteissä ja -viittauksissa tulee

¹ Ks. esim. Barthes 1980a.

² Suurin osa näistä musiikkiaiheisista kirjoituksista on koottu kirjaan *L'Obvie et l'obtus* (1982), joka on käännetty englanniksi nimellä *The Responsibility of Forms*. Barthesin pianotekstejä on tutkittu paljon vähemmän kuin hänen laulumusiikkia koskevia kirjoituksiaan. Ks. kuitenkin Noudelmann 2008; Kopelson 1996; Wahlfors 2013 (erit. 189–196).

esiin, että musiikilla on Barthesin ajattelussa aivan tietynlainen tehtävä suhteessa kieleen ja kirjoittamiseen. Hänen kirjoittamistaan kantaa fantasia musiikin sisällyttämisestä kirjoitukseen, musiikista kielen musikalisoijana. Musiikki – läsnäolon ja välittömän kokemisen unelmana, kaiken sen edustajana, mikä ylittää kielen ja representaation rajat – on hänen kirjoittamistaan ajava, inspiroiva voima.

Selvittääkseni näitä merkityksiä, joilla musiikki Barthesin ajattelussa latautuu, otan tässä artikkelissa tarkasteltavakseni musiikkiaiheisen fragmentin Barthesin viimeisestä luentosarjasta *La Préparation du roman* ("Romaanin valmistaminen") (2003).³ Luentosarja käsittelee romaanin kirjoittamisen luovaa prosessia: kirjoittajan työskentelyä kaikkine vaiheineen, sitä miten elämän materiaalista päästään teokseen ja miten romaani käytännössä valmistuu. Puhuessaan inspiraation luonteesta ja merkityksestä kirjailijan luomistyössä Barthes esittää havainnollistavana vertauksena musiikkiaiheisen anekdootin omasta elämästään:

Inspiraatio: [...]

1) Narsistinen vääristäminen

Jotta toisen teos siirtyy minuun, minun täytyy määritellä se itsekseeni *minulle* kirjoitetuksi ja samalla vääristää sen muotoa, tehdä siitä *Toinen* rakkauden voimasta (haaste filologiselle totuudelle). Vertaus: kuulen sattumalta (France-Musique 11. heinäkuuta 1979), cembalistin soittamana (aina tämä nykyajan villitys soittaa Bachia cembalolla, koska se on historiallisesti "todempaa"), Bachin couranten (Partita IV), josta pidän paljon, kun soitan sitä itse (ja syystä) hitaasti. Niin huonosti kuin sitä soitankin, minun korvilleni se on syvä, pehmeä, laulava, aistillinen, lyyrinen, herkkä; mutta cembalisti (Blandine Vernet)⁴ soittaa sen kolme tai neljä kertaa nopeammin, niin että minulla kestää ennen kuin tunnistan sen (kamppailen aina teosten *Tempo* kanssa, siihen kun kiinnittyy tulkintani myötä- tai erimielisyys) -> kaikki aikaisemmat ominaisuudet häviävät; ne ovat *kadonneet*, kuin ansaan; "pikku fraasi", joka oli niin laulava, ei laula enää; eikä se ole enää edes paikallistettavissa; laulu on vaiennut, ja sen myötä Halu: katkeraa, että tämän saa aikaan ammattilainen (mutta näin käy usein: mikä vahinko, mikä pettymys! Tämä ei ole itseimartelua, vaan Amatööriin totuus, sillä hänen Halunsa on varma). Courante soitetaan *itsessään* (epäilemättä historiallisen totuuden mukaan), mutta ei *minulle*: siinä ei ole mieltä minulle (Nietzsche) – ja niinpä *mitään ei tapahdu, mitään ei synny* (mikään ei transformoidu). Kun taas se, mitä haen, mitä vaadin teokselta, jota haluan, on että jotakin tapahtuu: *seikkailu*, jopa rakastavan kohtaamisen dialektiikka, jossa kumpikin vääristää toisen rakkaudesta ja tavallaan luo kolmannen termin: joko itse suhteen tai uuden teoksen, vanhan *inspiroiman*. (2003, 191–192.)⁵

³ Barthes piti *La Préparation du roman* -luentosarjansa Pariisissa, Collège de France vuosina 1978–80. Se julkaistiin kirjana vasta 2003. Tässä artikkelissa käsittelemäni katkelma on toisen luentovuoden ensimmäiseltä luennolta, 1.12.1979.

⁴ Sic. Myös hakemistossa lukee "Vernet", mutta varmastikin kyseessä on Blandine Verlet.

⁵ Pour que l'œuvre de l'autre passe en moi, il faut que je la définisse en moi comme écrite *pour moi* et qu'en même temps je la déforme, que je la fasse *Autre* à force d'amour (défi à la vérité philologique). Une comparaison: j'entends

Inspiraatio on Barthesin (2003, 191) määritelmän mukaan dialektinen siirtymä rakastuneesta lukemisesta tuottavaan kirjoitukseen. Yksi siihen olennaisesti kuuluvista piirteistä on siteeratusta katkelmassa kuvattu narsistinen vääristäminen tai muodon muuttaminen ("une déformation narcissique"). Barthes korostaa vääristämisen äärimmäisyyttä käänteisen esimerkin avulla: hänen radiosta kuulemansa esitys J. S. Bachin Courantesta asettuu räikeästi vastakkain hänen oman kokemuksensa kanssa ja tuhoaa inspiraation mahdollisuuden. Samalla katoaa peruuttamattomasti "pikku fraasi", joksi Barthes Proustia lainaten nimittää omaa laulavaa Couranteaan. Tuo kuuluisa fraasi, kuten tunnettua, oli Proustin romaanisarjassa *Kadonnutta aikaa etsimässä* säveltäjä Vinteuilin musiikin katkelma, joka Swannin yksityisessä kokemuksessa muodostui rakkauden symboliksi, Swannin ja Odetten "rakkauden kansallishymniksi".⁶

Ranskan radiossa on tuolloin mitä todennäköisimmin soitettu Blandine Verlet'n Philipsille 1978 tekemää levyä. Vaikka Verlet'n tempo J. S. Bachin IV Partitan Courantessa on nopeasta päästä, se ei ole mitenkään poikkeuksellisen nopea; se siis vastaa, niin kuin Barthes antaa ymmärtää, suunnilleen sitä, mikä useimmiten ajatellaan tälle Courantelle sopivaksi tempoksi. Courante määritellään yleisesti kolmijakoiseksi liikkuvatempoiseksi tanssiksi, ja tässä Partitassa sen tahtiosoitus on tyypillinen 3/2. Myös rakenne on tyypillinen AABB. Niin ikään leimallisesti ranskalaista courante-perinnettä edustavat rytmin elävyys ja kompleksinen metriikka hemioliinen.⁷

par hasard (France-Musique, 11 juillet 1979), jouée par une claveciniste (toujours cette manie actuelle de jouer Bach au clavecin parce que c'est plus 'vrai' historiquement), une courante de Bach (Ive Partita), que j'aime beaucoup, la jouant, moi (et pour cause), lentement. Si mal que je la joue, elle est à mes oreilles profonde, moelleuse, chantante, sensuelle, lyrique, tendre; or la claveciniste (Blandine Vernet) la joue trois ou quatre fois plus vite, au point que je mets du temps à la reconnaître (toujours je me débats avec le *Tempo* des œuvres, y accrochant mon accord ou désaccord d'interprétation) -> tous les caractères précédents ont disparu; ils sont *perdus*, comme dans une trappe; telle 'petite phrase', chantante, ne chante plus; elle n'est même plus repérable; un chant s'est tu, et avec lui le Désir: amertume à ce que cela arrive par une professionnelle (mais cela arrive souvent: quel dommage, quelle déception! Ce n'est pas de l'infatuation mais vérité de l'Amateur, car son Désir est sûr). La courante est jouée *en soi* (sans doute selon la vérité historique), mais non *pour moi*: elle n'a pas un sens pour moi (Nietzsche) – et alors *rien ne se passe, rien ne se crée* (rien ne se transforme). Or, ce que je cherche, ce que je veux, dans l'œuvre que je désire, c'est qu'il se passe quelque chose: *une aventure*, la dialectique même d'une conjonction amoureuse, où chacun va déformer l'autre par amour et de la sorte créer un troisième terme: ou le rapport lui-même, ou l'œuvre nouvelle, *inspirée* par l'ancienne. (2003, 191–92, korostukset alkuperäiset.) Suomennos on omani, kuten muutkin suomennokset tässä artikkelissa.

⁶ Vaikka *Kadonneen ajan* suomennosten myötä vakiintunut käännös Proustin ilmaisulle "petite phrase" on "pikku teema", käytän tässä tarkempaa käännöstä. Kyse ei ole sävellyksen teemasta vaan satunnaisesta fraasista.

⁷ Ranskalainen courante oli jalo ja vakava hovitanssi, mutta luonteeltaan pikeminkin elegantti kuin pompöösi. Musiikki oli tiiviisti sidoksissa tanssin monimut-

Jos Barthesin arvio, että Verlet soittaa kolme tai neljä kertaa nopeammin kuin hän itse, on yhtään lähellä totuutta, hänen oma temponsa on ollut niin hidas, ettei courante-tanssi ole enää tunnistettavissa. Saadakseni jonkinlaisen tuntuman Barthesin tempoon kokeilin soittaa Courantea siten, että neljäsosanuottien syke on 40, kun Verlet'illä se on jossain 104–112 paikkeilla. Hitaassa tempossa Couranten rakenne ja rytminen hahmo hajoavat, jolloin miltei ainoksi keinoksi pitää musiikki kasassa ja mielekkäänä jää toden totta ylä-äänien melodian soittaminen mahdollisimman laulavassa legatossa. Tällöin couranten leimallinen tanssiluonne ja koko tanssitopos katoaa. Barthesin soiton hitauteen on tietenkin yksinkertaiset käytännön rajoitteiden sanelemat syyt, mutta miksi hän tekee tästä deformaatiostaan numeron ja miksi juuri tässä kohtaa – mitä erityisiä merkityksiä liittyy Couranten courantemaisuuden vääristämiseen?

Pohdin seuraavassa paitsi Barthesin suhtautumista Bachin Couranten soittamiseen ja kuuntelemiseen myös sitä musiikin ja kirjoittamisen suhteeseen liittyvää ajatusrakennelmaa, joka tulee ilmi, kun tekstikatkelmaa tarkastelee lähemmin *La Préparation du roman* -luentosarjan kontekstissa ja Barthesin muiden tekstien valossa. Tulkintani mukaan on olennaista, että Barthes havainnollistaa inspiraatioon liittyvää narsistisen vääristämisen aspektia juuri musiikkiesimerkin avulla.

Idiorytmi

Se, että Barthesin pettymys Verlet'n Courante-tulkintaan liittyy juuri tempoon, ei ole yllättävää. Kuten Barthes itse toteaa, hänellä on tapana kamppailla teosten tempojen kanssa ja sitoa erimielisyytensä juuri niihin. Eikä tämä koske pelkästään musiikkia, vaan irtisanoutuminen määrätystä tempoista, omatahtinen eläminen, on keskeinen pyrkimys Barthesin valtarakennelmia vastustavassa ja halun voimaa seuraavassa ajattelussa. Courante-kuvaus muistuttaa edellisestä luentosarjasta *Comment vivre ensemble* ("kuinka elää yhdessä") (2002a), jossa Barthes lähestyy yhdessä elämisen ongelmaa rytmin kannalta.⁸ Kurssin ytimenä on fantasia yksilöllisestä idiorytmistä Athos-vuoren luostariyhteisön mallin mukaan. Barthes uneksii sellaisesta yhteisöstä, jossa kenenkään ei tarvitse alistua määrättyyn aikatauluun; ihmiset elävät yksin, mutta kuitenkin tavallaan yhdessä, kukin omassa rytmisään. (2002a, 36–37.) Idiorytmi tarkoittaa yksilöllistä rytmiä, mutta sana on Barthesin mukaan itse asiassa pleonasmi, koska kreikan *rhythmos* viittaa jo lähtökohtaisesti yksilölliseen rytmiin, joustavaan, nestemäi-

kaisiin askeliin. Bach käsitteli perinnettä vapaasti; mm. rytmin ja metrin käsittely on hänellä suoraviivaisempaa kuin ranskalaisilla edeltäjillä. Ks. Hilton 1977; Taruskin 2005, kappale 6; McClary 1998, 109–112. McClary kirjoittaa juuri tästä nimenomaisesta Bachin Courantesta.

⁸ *Comment vivre ensemble* -luennot ja seminaarit Barthes piti Collège de France 1976–77.

seen, improvisoituun, ohimenevään muotoon. Ainoa vakaa piirre idiorytmisyydessä on negatiivinen suhde valtaan, koska valta sanelee ennen kaikkea juuri rytmin: elämän, ajan, ajatuksen, diskurssin rytmin. (2002a, 38–39, 69.)⁹

Comment vivre ensembles johdantoluennolla Barthes havainnollistaa idiorytmin ongelmaa ja vallankäytön salakavaluutta anekdootilla, jonka samankaltaisuus Courante-esimerkin kanssa on ilmeinen. Barthes kertoo nähneensä ikkunastaan äidin, joka käveli kadulla retuuttaen pientä poikaansa kädestä. Äiti meni omassa rytmisessään tajuamatta, että pojan rytmi oli toisenlainen, ja pojan oli pakko juosta pysäkkeen mukana, ”kuin eläin tai sadelainen uhri, jota ruoskitaan.” (2002a, 40, 69.) Barthes ei ajattele, että tuo äiti olisi ollut erityisen piittaamaton, vaan tulkitsee tätä tyyppillisenä asetelmana, jollaisille altistumme usein ja väistämättä, kun meillä ei ole vapautta toteuttaa omaa idiorytmiämme. Samalla tavoin hän kokee Verlet’n liian nopean soiton riistävän hänen oman rytminsä.¹⁰

Molemmissa tapauksissa pakotettu, valtaa edustava tempo on siis liian nopea. Barthesin amatööriopianismin hitaus liittyy taitojen rajallisuuteen – hän soittaa Courantea hitaasti ”sattuneesta syystä” (2003, 191) – mutta hitaus ja hopotetuksi tulemisen kauhu ovat muutoinkin hänen teksteissään toistuvia teemoja. Ylimalkaankin Barthesin ruumis, hänen oma idiorytminsä on hidas. Tämä näkyy sekä hänen omassa käytöksessään ja siihen liittyvissä maininnoissa että hänen teksteissään esiin tulevissa hitautta ja kömpelyyttäkin puolustavissa kannanotoissa.¹¹ Pianonsoiton käytäntö ja amatööriyden puolustus merkitsikin Barthesille oman idiorytmin seuraamista, joka ei noudata pakotettua rytmiä tai säännöstele itseään metronomin mukaan (vrt. Noudelmann 2008: 164–165).

Periaatteessa Barthes liittyy idiorytmin *rhythmoksen* nimenomaan musiikkiin sikäli kuin musiikki ei ole pelkkää mekaanista metronomirytmää. Vain subjekti voi ”viivästyttää” rytmiä, eli toteuttaa sen, Barthes kiteyttää (2002a, 69–70). Metronomirytmä puolestaan vertautuu Barthesin teksteissä ”semanttiseen tikitykseen”, joka vahvistaa pakonomaisesti paradigmaattista vaihtelua: kyllä/ei, kyllä/ei... (esim. 1971, 794). Myös Verlet’n pulssiltaan hiukan häilyvä soitto, joka manipuloi rytmisiä kuvioita varsin vapaasti, on kaukana metronomista, mutta hänen idiorytminsä häiritsee Barthesia. Barthesin ongelma on siinä, että hän ei

⁹ Barthes käyttää rytmin käsitettä laajassa ja epämääräisessä mielessä viitaten erilaisiin ajallisen jäsentämisen tapoihin; hän ei erottele rytmin, tempon ja metrin käsitteitä. *Rhythmos*-sanan tutkimisessa hän nojautuu Benvenisten esitykseen kirjassa *Problèmes de linguistique générale* 1 (ks. Benveniste 1966, 327–35). *Rhythmos* oli alun perin nestemäisen elementin kaava, improvisoitu ja muokattavissa oleva muoto. Siihen tuli vasta myöhemmin (Platonin myötä) ajatus kiinteästä skeemasta.

¹⁰ Tämä kuvaus muistuttaa Courante-esimerkkiä myös muodoltaan: ”Ikkunastani (1. joulukuuta 1976) näen erään äidin...” (2002a, 40). Vrt. ”Kuulen sattumalta (France-Musique, 11. heinäkuuta 1979) cembalistin soittamana...” (2003, 191).

¹¹ Barthesin verkkainen puhetapa on todettavissa radionauhoituksista ja tallennetuista luennoista. Noudelmann (2008, 124–25) mainitsee, että Barthes esitti radiolähetyksiä varten toiveita, että saisi ottaa aikansa vastatakseen ja ettei hiljaisuuksia pelättäisi. Barthesin hitaudesta ks. myös *Comment* 1991, 280–82.

löydä ihanteensa mukaista tapaa olla idiorytmisesti Verlet'n kanssa, vaan kokee oman rytmensä tai temponsa riistetyksi. Kuten hän sanoo liian nopeasti kävelevän äidin tapauksesta, kahden erilaisen rytmien yhteensovittaminen saa aikaan "vakavia häiriöitä" (2002a, 40n33). Musiikkiesitysten lisäksi Barthes usein kokee painostavana myös puhutun diskurssin, koska se alistaa toisen tiettyyn retoriiseen rytmiin tai vaatii reaktiota (esim. 2002a, 215; 2002b, 145–46; ks. myös Hillen 2008, 70). Hän päätyy ajattelemaan, että romaani on ainoa sellainen eiarrogantti diskurssi, joka ei painosta (2003, 41), ja että *kirjoittaminen* on ainoa mahdollisuus idiorytmiseen elämään, hänen fantasiaansa toiston kehräyksen keskeyttävästä aktiivisesta elämästä, *Vita Novasta*.¹²

Musiikkiesitysten kuuntelussa Barthesille ongelmaksi muodostuu siis musiikin ajassa etenevä, hallitsematon luonne, johon liittyy kontrollin menettämisen pelko.¹³ Soittaessaan Courantea itse Barthes voi hallita sen kulkua ja halutesaan pysähtyä, mutta toisen soittoa kuunnellessaan hän joutuu mukautumaan vieraaseen tempoon ja rytmiin. Barthesin oman laulavan Couranten ja Verlet'n nopean tulkinnan vastakkainasettelu tuo mieleen vastaavan asetelman esseestä "Le Chant romantique" (1977). Siinä Barthes määrittelee ihannoimansa romanttisen musiikin sellaiseksi, jota kuulija voi laulaa omassa ruumiissaan, ja harmittelee nykyajan esittäjien "liian nopeita tai liian henkilökohtaisia" tulkintoja, jotka riistävät tuon luonnollisen laulun. Romanttisessa laulussa fantisoitava oman ruumiin yhtenäisyys on rauhoittavaa tai tynnyttävää ("l'unité rassurante").

Barthes suhtautuu vastahakoisesti *rubatoon*, mikä liittyy hyvin pitkälti juuri toisten arvaamattomalle rytminkäsittelylle altistumiseen. Verlet tekee ilmeisestikin saman kuin ne romanttisen laulutaiteen liian nopeat tai liian henkilökohtaiset tulkinnat, joiden Barthes kokee asettuvan riistävästi oman ruumiinsa tilalle ja varastavan (*rubare*) hänen emootionsa ja hengityksensä. (1977, 305.) Sen sijaan kuvaillessaan utopiaansa musiikista välittömänä ymmärryksenä hän mainitsee luostarin säännöllisyydessään täydellisen koodatun, taivaallisen kellonsoiton, josta puuttuu kuuntelemiseen liittyvä vakoilun ahdistus ja paranoia (2002a, 119).

Verlet'n vääränlainen tulkinta ei ole Barthesille ainoastaan epäinspiroiva ja häiritsevä, vaan tuhoaa Couranten tunnistamattomaksi ja mykistää hänen laulunsa; niin varma ja ehdoton on "Amatöörin Halu". Barthes ei ota lukuun sellaista mahdollisuutta, että hänen ruumiillisuutensa voisi kuuntelemisen ja soittamisen myötä muuttua – että hän vaikkapa oppisikin rakastamaan Verlet'n tulkintaa. Mahdollista olisi myös se, että hän Verlet'n esityksen useamman ker-

¹² "Vita Nova on mahdollinen (minusta tuntuu) vain uuden kirjoittamisen käytännön löytämisenä" (2003, 29). Koko *La Préparation du roman* saa alkunsa juuri siitä, että Barthes päätyy edellisessä luentosarjassaan *Le Neutre* (2002b) siihen, että vain kirjoittamisen akti voisi viedä kohti hänen utopiaansa. (Ks. Pint 2008, 45.)

¹³ Barthesilla on muutoinkin tapana problematisoida musiikin esittäjien läsnäoloa (esim. 1975a: 635). Hänen hankalasta suhteestaan teatteriin ja elävien esiintyjien ruumiilliseen läsnäoloon ks. Scheien (2006) laaja esitys. Barthesista kuuntelijana Wahlfors 2013, 33–96.

ran kuultuaan mieltäisikin nopeamman tulkinnan luonnolliseksi, tai että hän jonkin aikaa harjoiteltuaan oppisi soittamaan nopeammin ja kokisi sen itselleen luontevaksi. Onhan selvää sekin, että myös Barthesin ”alkuperäinen” tapa soittaa Courantea on monin tavoin kulttuurin ja kasvatuksen läpäisemä. Hänen amatööripianisminsa henkeen kuitenkin kuuluu olennaisena piirteenä itsepin-tainen haluttomuus muuttua tai kehittyä.

Verlet’n soitosta välittyvä persoonallinen vaikutelma, ja hänen levytyksensä ovat herättäneet voimakkaitakin mielipiteitä. Hänen Courante-tulkinnassaan korostuvat ne piirteet, joita voidaan pitää italialaisina vaikutteina. McClaryn (1998, 109–112) mukaan Bach törmäyttää tässä sävellyksessään toisiinsa ranskalaista ja italialaista perinnettä ja siten myös kahta hyvin erilaista tapaa muotoilla ja jäsentää ruumiillista kokemusta musiikissa. Ranskalaiseen courante-perinteeseen, joka juontaa juurensa Aurinkokuningas Ludvig XIV:n hoviin Versailles’hin, kuului suorastaan matemaattisesti ulkoapäin säännelty ruumiin liikkuminen, kun taas italialainen perinne noudatti enemmänkin ruumiin sisäistä liikehdintää, halun ja mielihyvän liike-energiaa.¹⁴ Italialaisuutena voidaan tässä Courantessa pitää kohtia, joissa Bachin sävellys erkanee tanssipoljennosta ja joissa kuvioiden rytmitys rikkoo couranten metriikkaa. McClary (mt. 111) toteaa, että useimmat tulkitsijat soittavat tämän Couranten silti hyvin ranskalaisesti ja melko mekaanisesti tanssin poljennon ja metrin mukaan. Verlet sen sijaan antautuu poikkeamille esimerkiksi kiihdyttämällä hiukan levottomasti kohdissa, joissa basso virtaa kahdeksasosakulkuina ja Bachin tekstuuri vapautuu ranskalaisen couranten raameista (tahdit 6–8).

Saattaa olla, että Barthes reagoi tähän kiireisyyteen, joka poikkeaa säännöllisen poljennon hillitystä ranskalaisesta eleganssista.¹⁵ Hän ei kuitenkaan syytä Verlet’n soittoa tanssipoljennon epädiskreetistä häirinnästä tai liiasta henkilökohtaisuudesta, kuten voisi kuvitella, vaan päinvastoin ajattelee tämän soittavan Couranten ”itsessään”, ”historiallisen totuuden mukaan”. Ei ainoastaan Verlet’n tapauksessa vaan ylipäätään herää kysymys, miten kenenkään soitto voisi edustaa sellaista yleisen tason esimerkkiä – tuskin Barthes itsekään uskoo sellaista olevan olemassa kuin Courante itsessään.

Barthesin tekstissä onkin selvästi käynnissä tahallisesti kärjistävä strategia; hän asettaa itsensä ja oman totuutensa kaikkia muita vastaan. Amatööriin yksi-

¹⁴ McClaryn (1992, 107–109) mukaan J. S. Bachin aikaisessa saksalaisen kulttuurin emansipaatioissa hyödynnettiin italialaista perinnettä, joka ilmensi enemmän subjektiivista vapautta, hengen voittoa ruumiista. Saksalainen kulttuurin ihanne (*Kultur*) pyrki sisäisten resurssien vapauttamiseen, kun taas aiemman sivilisaation (*civilisation*) ihanne oli ulkoa säädelty ruumiin pinta. McClary kuitenkin korostaa, että vaikka italialainen courante-perinne vaikuttaa vapaasti yksilöllisiä tunteita ilmaisevalta, se on yhtä lailla ruumiin teknologia kuin ranskalainenkin perinne; tunteiden ajateltiin olevan sidoksissa kulttuurisesti kartoitettuun ruumiin sisäiseen kokemukseen (mt. 97).

¹⁵ Barthesin mieltymykset laulamisen ja soittamisen suhteen seurailevat monissa kohdin ranskalaiseen musiikin esittämisen kulttuuriin liittyvää äärimmäistä ilmaisua kaihtavaa diskreetin eleganssin estetiikkaa (ks. Wahlfors 2013, esim. 64, 82, 342–343).

öllinen ja yksityinen Halu asettuu vastakkain yleisten ja julkisten käytäntöjen ja lakien kanssa, ja tällaisessa asetelmassa Verlet'n yksilöllisillä ominaisuuksilla ei ole merkitystä. Verlet edustaa "totuutta", koska hän esittää Couranten vakiintuneissa käytännöissä yleisesti hyväksytyssä ja siten myös vallan sanelemassa tempossa, cembalolla ("koska se on historiallisesti todempaa") ja siten, että soitossa on tunnistettavasti courante-tanssin poljento.

Amatöörin halu

Courante-fragmenttia lukiessa ei voi olla kiinnittämättä huomiota suorastaan ylenmääräisen itsetarkoitukselliseen subjektiivisuuden ja minän korostamiseen. Se tulee selväksi jo ensimmäisestä virkkeestä: "Jotta toisen teos siirtyy minuun, on välttämätöntä, että (minä) määrittelen sen itsekseni ["minussa"] *minulle* kirjoitetuksi ja että (minä) teen siitä *Toisen* rakkauden voimasta" (2003, 191). Luentosarjan alussa Barthes ilmoittaa koko kurssin keskeiseksi fantasmaksi Subjektin Imaginaarisen, jonka sensuroimista on kaikin keinoin vältettävä. Hän sanoo suosivansa mieluummin "subjektiivisuuden ansoja" ja niihin liittyviä riskejä kuin "objektiivisuuden petkutuksia". (2003, 25.) Tässä mielessä on helpompi ymmärtää, miksi "totuudenmukaisesti" soitettu Courante merkitsee Barthesille suorastaan petetyksi tulemistä.¹⁶

Kysymys, "mitä tämä on minulle" – *pour moi* – on Barthesin myöhäistuo-tannossaan viljelemä avainfraasi; se on nietscheläinen periaate, joka korostaa, että ei ole faktaa itsessään (*en soi*) eikä olemuksellista luontoa, vaan arviointia tietystä perspektiivistä.¹⁷ Barthes tekee monissa yhteyksissä selväksi, että vaikka hänellä on taipumus "argumentoida mielentilansa", hän ei pyri niiden oikeuttamiseen tai yksilöllisyytensä esiin tuomiseen, vaan luomaan "subjektin tiedettä" (esim. 1980b, 801). Barthesin *pour-moi* ei ole viatonta tai välitöntä itseilmaisua, vaan pikemminkin itseilmaisun aktin representaatio, taktinen subjektina olemisen oikeuden ilmaus.¹⁸ Gratton (1996, 178), joka artikkelissaan tutkii Barthe-

¹⁶ Barthes toteaa kuuluvansa sukupolveen, joka on kärsinyt subjektin sensuurista, esimerkiksi "kirjallisuushistoriassa vaaditusta objektiivisuudesta, filologian voittokulusta" (2003, 25). Vrt. Barthesin ajatus, että hänen oma Courantensa on "haaste filologiselle totuudelle" (mt. 191).

¹⁷ Barthes 1973, 226; Nietzsche 1968, 556, 589–90; Deleuze 2010, 86–88; Schrift 1990, 152; Gratton 1996, 175.

¹⁸ Gratton 1996, 175–6, 178–9. Kirjassaan *Le plaisir du texte* (1973, 258) Barthes toteaa, että nietscheläinen tulkinta/arviointi ehkä palauttaa subjektin, mutta ei illusiona vaan *fiktiona*. Esseessään "Les sorties du texte" Barthes määrittelee *pour-moin* arvon tunkeutumiseksi tietämisen diskurssiin, "ei-subjektin subjektiivisuudeksi", joka on vastakkaista sekä subjektin subjektiivisuudelle (impressionismille) että subjektin ei-subjektiivisuudelle (objektivismille) (2002c/IV, 374). Kuitenkin *La Préparationin* alussa Barthes asettuu niin voimallisesti objektiivisuutta vastaan, että hän on valmis ottamaan myös subjektiivisuuden ansoihin joutumisen riskin.

sin *La Chambre claire*n ilmaisuaktien subjektia, nimittää osuvasti tätä Barthesin subjektin näytteillepanon strategiaa aggressiivis-regressiiviseksi. Barthes yrittää teoretisoida ja toteuttaa ei-traditionaalista antiexpressiivistä subjektia ruumiillisen responssin, puolueellisuuden ja idiosynkrasian avulla.¹⁹ Barthesin hidas Courante-soitto, josta hän nauttii yksilöllisellä tavallaan, noudattaa hänen ruumiinsa itsepintaisia mieltymyksiä. Hänelle yksilöllisyys on nimenomaan (mielihyvän ja nautinnon) ruumiin erottumista muista ruumiista (1973, 258). Barthes antaa *La Préparation*issa paljon painoa nietzscheläiselle ”pienten ja näennäisesti merkityksettömien” ruumiin valintojen sanelemalle filosofialle.²⁰

Sanoutuessaan irti sekä ”nykyajan villityksestä” että ”historiallisesta totuudesta” Barthes sijoittaa oman Courantensa ikään kuin ajan ulkopuolelle. Siihen nietzscheläiseen taiteilija-esteetin diskurssiin, johon Barthes *La Préparation*issa pyrkii, kuuluu tietynlainen historian unohtava anakronistisuus, koska Nietzschen mukaan juuri unohtamisen kyky mahdollistaa aktiivisen voiman toimimisen siten, että tietoisuus voi olla liikkuvainen ja uutta luova.²¹ Yksi kirjoittajan luomisprosessin ”koetuksista” on Barthesin mukaan Eroaminen (*la Séparation*), Halun irtautuminen ajasta ja sosiaalisuudesta. Hän painottaa kirjailijan eristäytymistä maailmasta, ei ainoastaan fyysisesti vaan arvojen tasolla (historiasta, yhteisöstä ja kielestä), sekä kaiken halun epäajanmukaisuutta, arkaaisuutta – koska se on peräisin minän kätkeyiltä ja kultivoimattomilta alueilta ja koska se on keskenkasvuista (pikemmin rakastunutta kuin varsinaisesti oidipaalista). (2003, 199, 351–53.) Juuri tälle arkaaiselle, esiodipaaliselle alueelle sijoittuu myös inspiiraatio narsistisena vääristämisenä.²²

Barthes yhdistää nietzscheläisen epäajanmukaisuuden ennen kaikkea rakastamaansa romanttiseen musiikkiin. Bachin Courante – jonka Barthes kokee samantapaisena lauluna kuin esseen ”Le Chant romantique” romanttisen laulutaiteen – edustaa romantiikkaa sekin, sillä romanttinen musiikki ei Barthesille ole niinkään tyyliuunta kuin asenne. Romanttinen musiikki on musiikkia, jota

¹⁹ Kuten Gratton toteaa, Barthesin *pour-moin* aggressio on siinä, että se sulkee kaiken keskustelun jättämättä neuvottelunvaraa; sillä on argumentoinnille immuuni auktoriteetti. Toisaalta tällainen subjekti on myös ilmeisen epäilyttävä, epäluottamusta tarkoituksellisesti herättävä. (Gratton 1996, 176–77.)

²⁰ 2003, 297–298; Nietzsche 2002, 57 (33–60). Kuten Deleuze (2010, 45) toteaa, ruumis on Nietzschelle kaikkein yllättävin asia, voimien kohtaaminen. Barthesin Nietzsche tulee vahvasti Deleuzen läpi, ja näiden ajattelussa olennaista on, että ruumis ei ole se psykoanalyysin tavoittamaton reaalin, vaan edustaa fantasian aktiivista voimaa (Pint 2008, 43).

²¹ Ks. Deleuze 2010, 149, 113–14. Barthesin pyrkimisestä taiteilija-esteetin anakronistiseen ja idiosynkraattiseen diskurssiin, joka tuottaa fantasioita, valikoit, hämmentää, vääristää ja ”unohtaa”, epäpolitisoi ja -historisoi ks. De Pourq 2008, 32–3, 36n32.

²² Myös Kristeva (1983) kytkee taiteellisen luomisen, johon narsistinen vääristäminen kuuluu olennaisesti, rakkauden varhaisiin esiodipaalisiin, narsistisiin rakenteisiin. Hänen kirjansa *Histoires d’amour*, joka teoretisoi laajasti tällaista taiteellisen luomisen dynamiikkaa, onkin monelta osin Barthesin inspiroima (ks. Kristeva 1983, 10).

Barthes rakastaa romanttisen epääjanmukaisesti. Se kirjoittamisen halulle olenainen eroaminen, jota Barthes kuvailee *La Préparation du roman* -luennoillaan, vertautuu hänen samoihin aikoihin (1979) kirjoittamassaan "Aimer Schumann" -esseessä kuvaamansa Schumann-rakkauden nietzscheläiseen epääjanmukaisuuteen; se liittyy subjektiin, joka "asettuu aikaansa halunsa eikä sosiaalisuutensa sääntöjen mukaan" (1979, 725; O'Meara 2008, 18).²³

La Préparationissa juuri ennen Courante-esimerkkiä Barthes tähdentää, että sama teksti voi tuottaa inspiraation järjestyvän kokemuksen "vain minulle"; se on rakkaussuhde, jollaista ei ole toista. Yksilölliseen haluun mukautunut teksti on mielihyvän objekti, jonka hyväily on toistettavissa samanlaisena yhä uudelleen, joka kerta. (2003, 188–89.) Tämän valossa on helppo ymmärtää, miksi Verlet'n erilainen Courante, jota Barthes ei heti edes tunnista ja josta hän ei kykene paikallistamaan rakastamaansa laulavaa "pikku fraasia", pilaa inspiroitumisen mahdollisuuden. Barthes haluaa yksityisen suhteen Couranteensa, sellaisen, joka ei ole jaettavissa eikä Verlet'n intentioiden armoilla.²⁴

Couranten tapauksessa Barthes on erittäin halukas heittäytymään sellaiseen epärealistiseen viattomuuteen, jota hän ei kirjoittamisen käytäntöön missään tapauksessa halua.²⁵ Se, että "amatöörin Halu on varma", tarkoittaakin paitsi sitä, että taiteilija seuraa yksilöllistä rakkauttaan eikä konventioita, myös tietynlaista naiivin amatöörin asemaan heittäytymistä. Barthes siis viitanee nimenomaan siihen tavanomaiseen merkitykseen, että amatööri suhtautuu musiikkiin tietämättömästi.²⁶ Tähän liittyy myös mystifioivia liikkeitä, jotka mahdollistavat Couranten laulun suojelemisen yksityisessä eroamisen tilassa.

²³ Barthesin mukaan myöskään romanttinen laulutaide "ei ole muodissa eikä suoranaisesti poissakaan muodista, vaan yksinkertaisesti *epääjanmukaista*" (1977, 303).

²⁴ Samaan tapaan Barthes kuvailee valokuvan *punctumia* – satunnaista yksityiskohtaa, joka ikään kuin riistäytyy irti kehyksestä ja josta kokija vaikuttuu erityisesti – jonakin sellaisena, mitä hän itse lisää kuvaan ja mitä ainakaan valokuvaaja ei ole intentionaalisesti siihen pannut (1980b: 809–810). Gallop (1988, 158–59) panee merkille tähän liittyvän omistushaluisuuden: "Minua kiinnostaa oma suhteeni valokuvaan, ei sinun."

²⁵ Vrt. Barthes 2003, 357. *La Préparationissa* Barthes pyrkii tarkastelemaan kirjoittajan työskentelyä mahdollisimman realistisesti.

²⁶ Vrt. miten Barthes kommentoi haastattelussa valokuvausta käsittelevää kirjaansa *La Chambre claire*: "Asetun naiivin ihmisen asemaan, kulttuurin ulkopuolelle, jonkun vähän villin, jota valokuvaus ei lakkaisi hämmästyttämästä. Tässä saatan tuottaa valokuvaajille pettymyksen, koska tämä hämmästys pakottaa minut jättämään tyystin huomiotta sen valokuvauksellisesti kehittyneen maailman, jossa he elävät" (1980b, 934).

Vaikka musiikkiesimerkki saattaa näyttää sattumanvaraisesti valitulta, juuri Courantesta kirjoittaminen on Barthesilta strategisesti tärkeä ja ladattu valinta: courantessa nimittäin tempo/rytmi/metri ja valta tai yleinen mielipide ovat ikään kuin sama asia. Ensinnäkin näin on musiikkikulttuurissa – siis sikäli, että tietynlainen poljento ja tempo ovat perustavia edellytyksiä tunnistettavan couranten tuottamiseksi. Tämä pätee myös J. S. Bachin Partitan Couranteen, vaikka Bach soveltaakin courante-perinnettä vapaasti, uudempia vaikutteita ja omaa luovaa mielikuvitustaan lisäten. Aurinkokuninkaan hovissa courante-tanssilla oli merkittävä tehtävä yhteisen rytmin, koreografian ja tietynlaisen liikkumisen tavan sanelemisessa ja toteuttamisessa, ruumiin liikkeiden säätelyssä ja synkronoinnissa vallan vahvistamiseksi.²⁷

Tempon tai rytmin ja vallan kytkös pätee myös sikäli kuin ajatellaan sanan *courante* yleisiä merkityksiä. Ranskaa äidinkielenään puhuvalle Barthesille täytyy olla ilmiselvää, että *courante* tarkoittaa juoksevaa ja virtaavaa – ja että se tarkoittaa myös ajankohtaista, käypää (valuuttaa), tavanomaista ja normaalia. Mikä olisikaan sen näppärämpi keino irrottaa musiikki kulttuurisesta koodistosta, ajankohtaisuudesta ja kaikesta kollektiivisesta kuin tehdä Courante-tanssista hidas, yksityinen laulu.²⁸

Barthes ei lainkaan kommentoi näitä Couranten merkityksiä – hän ”unohtaa” ne – mutta ne resonoivat muun muassa hänen ”juoksevaa kirjoitusta” (*cursivité*) vastustavien kommenttiensa kanssa. Saman luentosarjan jaksossa ”La main lente” (”hidas käsi[ala]”) Barthes käy läpi kirjoitustaidon kehittymistä ”nopeuden historiana”, jossa kirjoitustekniikoista on kehitetty yhä sujuvampia ja funktionaalisempia: ”jotta kirjoitus juoksisi [*course*]! Minkä perässä? ajan, puheen, rahan, ajatuksen, häikäistymisen, affektin, jne. Jotta käteni kulkisi yhtä nopeasti kuin kieleni, silmäni, eloisa muistini” (2003, 337).²⁹ Kirjoittajan kannattaisi Barthesin mielestä seurata ”käden hitautta”, kuunnella ruumistaan, joka on aina hitaampi kuin ajatuksen lento, ja olla ylittämättä omaa luontaista tempoa. Hitaus, jopa laiskuus, on siis vastavoima päämäärähakuista tuotteliaisuutta korostavalle yhteiskunnalle; tässäkin mielessä Barthesin amatööriomaisen hidas Courante, jota hän ei viitsi harjoitella nopeammaksi, on kannanotto.³⁰ Sen sijaan, että Barthes

²⁷ Courante oli Aurinkokuninkaan suosikkitanssi, ja sen haastava koreografia vaati tarkkaa, hienojakoista ruumiin hallintaa (Hillen 1977, 161). McClaryn (1998, 88–91, 104) mukaan ranskalaisten hovitanssien ylvyys ja sulous ilmensivät auktoriteetin valtaan alistumisen iloa; poliittinen valta ei näyttäytynyt raakana voimana vaan vetosi kätkeytyksi tyylitajuun ja hyvään makuun (*bon goût*).

²⁸ Se, että Barthes on onnistunut mieltämään tämän Couranten hitaaksi lauluksi, tuntuu jopa niin erikoiselta, että herää kysymys, olisiko hän voinut sekoittaa sen saman Partitan edelliseen osaan, melodisempaan Allemandeen. Tämän ajatuksen minulle esitti cembalisti Minna Hovi. Mikäli näin sattuisi olemaan, *courante*-sanan avaamat merkitykset asettuisivat entistä keskeisempään rooliin Barthesin ajatusrakennelmassa.

²⁹ *Cursivité* vrt. *course-si-vite* (juokse-niin-nopeasti).

yrittäisi opetella soittamaan nopeammin, hän tekeekin kömpelöstä hitaudes-taan arvon. Regressiivisenä taipumuksena tässä voi nähdä paitsi kyvyttömyy-den ylistyksen sinänsä myös Verlet'n ja muiden ammattilaisten soiton arvon mitätöinnin sikäli kuin se on kateuden sanelemaa.³¹ Barthes vetäytyy oman soit-toikäytäntönsä intiimiin, maternaaliseen tilaan, nostalgiseen, fetisistiseen mie-lihyvään hyläten oidipaalilain ja musiikin kulttuurisen merkityksenannon sekä progression (niin kehityksen kuin ajassa etenemisenkin merkityksessä).

Barthesin ihannoima hidastuminen suuntautuu nostalgisesti kohti pysähdys-tä, kohti affektiivista muiston aikaa (vrt. Coste 1998, 174). Seikkailu, joka jää Verlet'n Couranten kuuntelemisessa kokematta, olisi nimenomaan pysäytys. Ennen Courante-esimerkkiä Barthes (2003, 188) esittää, että ratkaisevaa siinä, että lukemisen mielihyvä voi jalostua kirjoittamisen haluksi, on erityinen koke-mus: ekstaasi, mutaatio, valaistuminen, ”jota kutsun usein *satoriksi*”. Tällaista subjektin haltioitumista Barthes luonnehtii luentosarjan alussa juuri seikkailuna (*aventure*: jotakin mikä tapahtuu (*ad-vient*) subjektille). Se keskeyttää merkitse-misen ketjun, kyllästyttävän toiston kehräämisen, pysäyttää kielen hyrrän (2003, 27). Barthesin mukaan kaikissa hidastuksen tekniikoissa on jotain edistyksestä (2002a, 51), ja hän onkin omistautunut juuri sellaisten lukemisen, tulkitsemisen ja kirjoittamisen tekniikoiden kehittämiseksi, jotka jollain lailla pysäyttävät dis-kurssin etenemisen – juuri hidastamalla ja pysäyttämällä voi ilmaista ja tavoit-taa intiimin, yleiselle vastakkaisen, korvaamattoman (Pint 2008, 45; Comment 1991, 284).³² Barthesin käsitys seikkailusta on siis tällainen sisäänpäin kääntyvä, omaan intiimiin tilaan syventyvä, pysäyttävä. Hän ei halua antautua seikkailui-hin (*courir les aventures*) siinä mielessä kuin Verlet'n Couranten tai jonkun muun tuntemattoman soiton vietäväksi heittäytyminen merkitsisi, eikä sormien juok-suttaminen uudella tavoin myöskään vastaa hänen käsitystään seikkailusta.

Barthes tähdentää, ettei hän ajattele inspiraatiota myyttisessä romanttises-sa muusamielessä eikä kreikkalaisessa innostuneisuuden merkityksessä, vaan merkityksessä *s'inspirer de*: vaikutteiden saamisena ja innoituksen ottamisena (2003, 191). Näin se on lähellä alkuperäistä sisään hengittämisen merkitystä (lat. *inspirare*). Barthes ei halua kuunnella Verlet'n Couranten nopeaa hengi-tystä (*courant de l'air* = ilmavirta), joka riistää hänen hengityksensä, kuten liian nopeat tulkinnat yleensäkin (vrt. Barthes 1977, 305), vaan hengittää Courantea omaan tahtiinsa.

On tulkintani mukaan olennaista, että Barthes ottaa Courante-esimerkin esiin juuri tässä kohtaa *La Préparation du romania* liittäen toisiinsa inspiraation

³⁰ Laiskuudesta Barthesin ajattelussa Saint-Amand 2001; ks. myös Barthesin esse *”Osons être paresseux”* (”Uskaltakaamme olla laiskoja”) (2002c/V, 760–66).

³¹ Kopelson tulkitsee Barthesin halveksivaa suhdetta virtuoosipianismiin kateu-den motivoimana (1996, 7–33, luku ”Pianist Envy”; ks. erit. 8–9, 21–22, 33).

³² Ks. myös Stafford 2008, 98–100. Barthesin mukaan esimerkiksi Cy Twomblyn maalauksissa nimenomaan kömpelyys (sekä kirjoituseleet, grafismit ”pour rien”, vailla tarkoitusta) hajottaa muotoja ja kausaliteetteja ja tuottaa *satorin* kokemuk-sen (2002c/V, 697, 706).

suorana vaikutteiden hengittämisenä ja musiikin. Barthes jättää asian kirjoittamatta auki, ehkä suojellakseen halunsa lähdeä, jonka pyrkii salakuljettamaan romaaniutopiensa polttoaineeksi. Hän toteaa puolihuolimattomasti esittävänsä ”vertauksen”, mutta oikeastaan ei ole kyse vertauksesta lainkaan. Nimenomaan musiikin hengittäminen kirjoitukseen kuuluu perustavanlaatuisesti hänen inspiraation määritelmänsä. Juuri musiikki on se eroamisen tila, jota kohti kirjoittaja kääntää halunsa ja josta ammentaa inspiraationsa.³³ Millä ehdoilla tämä on mahdollista?

Inspiraatio on Barthesin mukaan kirjoittamisen epävarmoihin valintoihin perustuvassa käytännössä se ihmeellinen hetki, jolloin kaikki epävarmuus on poissa (2003, 258). Tällä äärimmäisellä Halun erottautumisen hetkellä Barthes toivottaa tervetulleiksi ne subjektiivisuuden viettelykset ja Subjektin Imaginaarisen, joihin hän viittaa luentosarjansa alussa (vrt. 2003, 25). Kuvaillessaan oman mielensä mukaiseksi muokkaamaansa Courantea Barthes tuo avoimesti ja häpeämättä esiin inspiraation hetkeen liittyvän illusorisen varmuuden: omakuvan ja perverssin mielihyvän vahvistamisen. Barthesin käsitystä inspiraatiosta narsistisena vääristämisenä selventää Kristevan (1983) psykoanalyttinen esitys narsismin ja väärennöksen yhteydestä. Myös Kristevan mukaan narsistinen vääristäminen, joka haastaa vakiintuneiden arvojen universumin, kuuluu olennaisena osana taiteelliseen luomiseen. Kristevan mukaan Narkissos, taiteilijan prototyyppi, uskoo, ettei tarvitse ihannetta (paternaalista fallost), esimerkiksi koska se ei kestä tai koska hän on jo äidilleen se. Sen sijaan hän sepittää korvikkeen: hän varaa jonkin esioidipaalisen esiobjektin (katseen, äänen, oraalisuuden, anaalisuuden), ja tähän liittyy myös oman kuvan fetisointi sikäli kuin se on väärä ihanne. (Kristeva 1983, 158–60.) Barthes tuo taiteelliseen luomiseen kuuluvan narsistisen vääristämisen melkein hullunkurisella tavalla konkreettiselle tasolle: hän kirjaimellisesti deformoi, vääristää Bachin Couranten fetisoidakseen sen omaksi ruumiinkuvakseen

Poissaoleva laulu, seireenikutsu

Mikä oikeastaan on se ”laulu”, jonka vaikenemisesta ja katoamisesta Barthes kirjoittaa? Laulu, joka ei paikannu mihinkään traditioon? Barthesin soittama versio ei ole kuultavissamme, ja näin lienee tarkoituskin. Couranten laulua ei ilmeisesti voi kuulla edes Barthesin soittoa kuuntelemalla; sen voi kuulla vain Barthes itse: ”niin huonosti kuin sitä [Courantea] soitankin, minun korvilleni se on...” (2003, 191). Laulu lienee hallusinoitu samaan tapaan kuin se ”soinnillisen täydellisyden” fantasma, jollaisesta Barthes toisaalla (1975a, 649) kertoo soittaessaan nauttivansa – pianoa soittaessaan hän mieluiten välttää ikävyyttävän,

³³ O’Meara (2008, 18, 20), joka tutkii musiikin asemaa Barthesin Collège de France -luennoilla, tulee hänkin siihen tulokseen, että romanttinen/epäajanmukainen musiikki on Barthesille pakenemisen ja erottautumisen tila.

kurinalaisen harjoitteluvaiheen ja antautuu välittömälle nautinnolle, vaikka sen hintana olisikin ”huomattava määrä todellisuutta”.³⁴

Barthesin ajattelua tunteva ei voi olla kiinnittämättä huomiota peräti kuuden adjektiivin sarjaan, jolla tämä kuvailee Couranteaan: ”minun korvilleni se on syvä, pehmeä, laulava, aistillinen, lyyrinen, herkkä” (2003, 191). Miksi adjektiivit, nuo paholaiset, joita Barthes nimenomaan toivoo voivansa musiikista kirjoittamisessa välttää? Adjektiiveilla musiikki on Barthesin (esim. 1972) mukaan helppo ottaa haltuun, ja ne vahvistavat kokijan subjektiviteetin. Sen sijaan hän on kiinnostunut musiikista kirjoittamisesta metaforan kielellä, joka ikään kuin salakuljettaa musiikin osaksi itseään tehdessään kielestä musikalisoitua.³⁵ Metaforan kieli on hänen ratkaisunsa musiikista kirjoittamisen ongelmaan, kysymyksen siitä, onko musiikki tuomittu joko jäämään sanoinkuvaamattomaksi tai tulemaan aina nimetyksi yleisen kommentaarin diskurssissa, joka pettää musiikin. (1972, 148–149.) Barthes kaihtaakin adjektiiveja myös siksi, että ne myöntävät menetyksen ja muistuttavat kuolemasta. Adjektiivin käyttö on hänen mukaansa ”epätoivoista kieltämistä”, jolla ääntä kutsutaan eläväksi. (1975a, 647.)³⁶ Tässä *La préparation du roman* -luentosarjan kohdassa adjektiivien sarja on paikallaan nimenomaan siksi, koska Barthes kertoo tilanteesta, jossa musiikki, hänen Courantensa ”pikku fraasi” on menetetty. Tulkitsen, että Barthes suojelee omaa lauluaan kertomalla inspiroivasta musiikista negaation kautta – tilanteesta, jossa inspiraatio ei toteutunut eikä ole siinäkään mielessä kenenkään todennettavissa eikä arvioitavissa. Mikäli inspiraatio toteutuisi, se ”kolmas termi” tai uusi teos, joka Barthesin (2003, 192) mukaan narsistisen vääristämisen kautta syntyy, olisikin varmaan juuri metaforan kieltä, jossa musiikki ja kieli ovat toisiinsa kietoutuneina. Tällöin inspiraation hetki ja sen avannut musiikki jäisivät yksityiseen eroamisen tilaan, josta ei voi puhua suoraan.

Barthesille on tyyppillistä tehdä tällainen poissaolevaa musiikkia melankolisesti hellivä rakennelma, jossa musiikki on lähtökohtaisesti kadotettua. Melko varmasti hän on salaa myös tyytyväinen siitä, ettei kaikkien kuultavissa oleva Verlet’n tulkinta tavoita hänen Courantensa yksityistä laulua. Kun hän valittaa siitä, miten Verlet sotkee hänen oman ruumiinsa rytmin ja riistää hänen laulunsa, hänen oma menetetty Courantensa tulee samalla kullatuksi nostalgisella, satumaisella hohteella.³⁷

³⁴ Barthesilla on tapana puhua hallusinoinnista kuvatessaan yksityistä musiikinautintoa, joka on yhteisen kielen koodien tavoittamattomissa. Esim. 1975b, 830; 1972, 152.

³⁵ Tätä hän havainnollistaa tunnetussa esseessään ”Le grain de la voix” rinnastamalla musiikista kirjoittamisen äänen ja kielen kietoutumaan laulumusiikissa, tietynlaisessa kielen äänteiden aistillisessa ääntämisessä.

³⁶ Barthes viittaa äänen kuvailemiseen adjektiivein ”käänteisenä illuusiona” (”illusion par renversement”), mikä tuo hyvin esiin kielen perustumisen negaatioon ja illuusion: ”eläväksi tekeminen” tarkoittaa ’kuolleeksi olettamista’ (1975a, 647). Adjektiivi on Barthesille ”funèbre”. Negaation olennaisuudesta kielen perustana ks. Kristeva 1987, 55, 73–74.

Nimenomaan toteutumattomana – tai pikemminkin suojeltuna yksityiseksi fantasiaksi – Couranten laulu itse asiassa täyttääkin Barthesin luentosarjassaan esittämän inspiraation määritelmän. Barthes luonnehtii inspiroivaa teosta epätäydelliseksi ja kadotetuksi. Hänen ajatuksensa mukaan jokainen vaikuttava teos toimii haluttuna teoksena, mutta epätäydellisenä ja ”ikään kuin kadotettuna, koska en ole tehnyt sitä itse ja koska se on löydettävä jälleen tekemällä se uudestaan: kirjoittaminen on uudelleenkirjoittamisen halua.” (2003, 189.)

Tällainen ajattelu sekä se, että Barthes vertaa kadotettua lauluun Proustin *Kadonneen ajan* ”pikku fraasiin”, sitoo Courante-esimerkin tiiviisti siihen romanttis-modernistiseen traditioon, jossa musiikkia tarkastellaan kirjallisuuden läpi ja kirjoittajan inspiraation lähteenä. Pikku fraasiin liittyy Proustin romaanisarjassa ajatus musiikista kadotettuna paratiisina. Proustin fiktiivisen säveltäjän Vinteuilin fraasi on täysin fiktiivistä musiikkia, joka ei palaudu mihinkään kuultavissa olevaan esikuvaan.³⁸ Fiktiivisen musiikin käyttäminen sopii Proustin tarkoituksiin, koska musiikki edustaa *Kadonneessa ajassa* erittelemätöntä absoluuttia, joka ei ole käännettävissä eikä analysoitavissa. Ymmärryksen puute, ”paluu erittelemättömään [*l’inalysé*]” tahdosta riippumattoman muistin avulla, on Proustille suorastaan musiikillisen kokemuksen edellytys. Silloin musiikki voi avata syvemmän, sisäisen kokemuksen, joka voi palauttaa kauan sitten kadonneen (tai aina jo kadotetun) todellisuuden.³⁹

Seikkailu, jota Barthes Courantesta kaipaisi – inspiraatioon liittyvä haltioitumisen kokemus, *satori* – on hänen mukaansa ”mahdoton kääntää”. *Satori* on valaistumisen hetki, joka ei oikeastaan valaise mitään; se häivyttää kaikki epäilykset, mutta ei tuota varmuutta, vaan tyhjyyden (2003, 188). Barthes vertaa toisaallakin (2002b, 219–220) *satoria* proustilaiseen tahdosta riippumattoman muistin kokemukseen. Tällaisessa kokemuksessa on kysymys menneisyyden tunkeutumisesta nykyhetkeen, samanaikaisesti nykyhetkessä ja kaukaisessa ajassa olemisesta, joka tuntuu suorastaan ajan ulkopuolella olemiselta. Kuten Barthes toteaa, *satori* on ”kääntymys” (*conversion*) ja ehkä ”absoluuttisen hylkäyksen, äidin menetyksen kääntöpuoli” (2002b, 220). Seikkailu tällaisena kääntymyksenä on pysäytys, joka muuttaa ajan tilaksi.⁴⁰ Kirjoituksessaan ”Pia-

³⁷ Myös Barthesin ihannoimassa laulaja Panzérassa on tällainen (epäaktuaalisuuteen liittyvä) kadonneen viehätys; Panzéra edustaa kadonnutta *mélodie française* kulttuuria ja sellaista ranskan kieltä, jota ei enää missään kuule. *Tel Quelin* haastattelussa Barthes sanoo, että epäonnekseen Panzéran täytyi lopettaa laulamisen juuri ennen mikroura-/lp-levyn (*microsillon*) tuloa ja että paikan, jonka hän näin luovutti nykysukupolvelle, on ”vääräydellä täyttänyt epädiskreetti Fischer-Dieskau” (2002c/III 1025). Kuten Moindrot (1993, 46) osuvasti kirjoittaa, todetessaan Panzéran välttäneen mikrouralevyn Barthes on selvästi myös tyytyväinen.

³⁸ Vinteuilin pikku fraasin mahdollisia esikuvia on kuitenkin yritetty jäljittää. Ks. esim. Tarasti 1997; 1988, 14–16.

³⁹ Vrt. Tarasti 1988, 13–16. Proust korvasi Wagnerin kuvitteellisella Vinteuilillä. Nattiez (1984, 65) kirjoittaa, että koska romaanin logiikan mukaan oikea teos pettää aina, absoluuttiseen tietoon vihjaavan teoksen on oltava epätodellinen ideaali toisesta maailmasta (ks. myös Dayan 2006, 85–87).

no-souvenir” (1980a, 898–99) Barthes toteaa voivansa joskus pianon ääntä epäsuorastikin kuunnellessaan kuulla sellaisen ”toisen laulun”, joka on ylivertainen soivaan muotoon nähden: ”muiston pidätetyn sävelen”. Tämä toinen laulu, jonka Barthes rinnastaa proustilaiseen ”pikku fraasiin”, saa aikaan ”sukelluksen affektiin, takaisinpaluun ajassa”. Barthesin laulava Courante lieneekin tällainen toinen laulu; se pidättää tanssin tempon ja rytmin ja kutsuu seikkailuun, jossa aika muuttuu inspiraation tilaksi.

Selittäessään, miten Proust löysi ”seireenilaulunsa” eli inspiraationsa, Blanchot (1959, 20–22) kutsuu Barthesin *satoriksi* nimeämää kokemusta puhtaan ajan kokemukseksi, valaistumiseksi, joka kahden preesensin kohtaamisena tuottaa ”ajan ekstaasin”, ajan kokemisen tilana. Juuri tämä on hänen mukaansa tila, jossa taide löytää ja käyttää resurssinsa.⁴¹ Tämä imaginaarinen tila on vailla merkitystä (*signification*), mutta kutsuu kaiken mahdollisen mielen (*sens*) syvyyttä. Se on kirjailijalle varmuuden kokemus: vakuuttuminen jonkin sellaisen absoluutin ja kääntämättömissä olevan ainutkertaisuuden olemassaolosta, joka kutsuu kirjoittamaan. Blanchot toteaa, että olennaista on kutsu itse, ei pikku fraasin tai seireenilaulun sisältö:⁴²

Seireenit; vaikuttaa hyvinkin siltä, että ne lauloivat, mutta tavalla joka ei tyydyttänyt, tavalla joka toi kuuluviin ainoastaan sen, missä suunnassa avautuivat laulun todelliset lähteet ja todellinen onni. Kuitenkin, epätäydellisillä lauluillaan, jotka eivät olleet kuin vasta tulossa oleva laulu, he ohjasivat purjehtijan kohti sitä tilaa, jossa laulaminen todella alkaisi. (Blanchot 1959, 9.)

Barthesin Couranten toteutumattoman laulun voi ymmärtää juuri tällaisena inspiraation seireenikutsuna. Näin ajatellen Amatöörin Halun varmuus, jonka Barthes yhdistää inspiraation hetkeen – jolloin luomisprosessiin liittyvät epäilykset ovat poissa – viittaa myös Blanchot’n kuvaamaan proustilaiseen ainutkertaisuuden ja kääntämättömissä olevan absoluutin olemassaolon vakuutukseen, joka kutsuu kirjoittamaan. Kun kirjoittaja on varma, hän on (musiikin) Amatööri. Tämä selittää osaltaan sitä, miksi Barthes suhtautuu Couranteen, omaan pikku fraasiinsa, niin taipumattomasti. Kristeva (1994, 268) kirjoittaa Proustin pikku fraasista seuraavasti: ”Musiikillinen ’muoto’ [*la ’forme’ musicale*] haastaa järjen rajat, mutta, kuten olemme nähneet, se on avoin metaforalle ja altis ’tosi ideoil-

⁴⁰ Ks. myös Kristeva 1994: 235, 239. Kristevan ajatus Proustin kokemuksesta kääntymyksenä seuraa samoja linjoja. Hänen mukaansa kokemus keskeyttää subjektin sosiaaliset ja verbaaliset esitykset ja muokkaa uudelleen psyykkistä karttaa. Tavoittamattomimmista muistoista riippuvana se juontaa juurensa sidokseen primääriobjektin kanssa, äitiin: tarpeiden, halun, rakkauden ja inhon arkaaseen kiinnekohtaan.

⁴¹ Barthes (2002b, 219) viittaa tähän Blanchot’n tulkintaan Proustin inspiraatiosta käsitellessään *satoria* toisessa luentosarjassaan *Le Neutre* (2002b, 219–20). Siinä hän käyttää länsimaisena esimerkkinä *satorista* Proustin madeleinea, kuuluisaa tahdosta riippumattoman muistin kokemusta, kun lehmuksenkukkateehen kastetun leivoksen tuttu makuaistimus palauttaa Marcelille muiston menneisyydestä (*Combray* 55–58; *Jälleenlöydetty aika* 218).

⁴² Ks. myös Dayan 2006, 83; Wahlfors 2013, 34–36.

le, toisesta maailmasta [...] varjoon kätkeyille ideoille”’. Kristevan lainausmerkit musiikillisen ”muodon” ympärillä ovat paljonpuhuvat: kyse ei ole varsinaisesta musiikillisesta muodosta, vaan jonkinlaisesta kokemuksellisesta muodosta, koherenssista kokijan ruumiin ja muiden ruumiiden ja maailman (lihan) välillä, fraasista muiston kantajana.⁴³ Kristevan mukaan taipumattomuus, joka Proustin romaanissa luonnehtii Swannin kohtaamista Vinteuilin pikku fraasin kanssa, juontaa juurensa tämän havaintoja ohjaavaan logiikkaan. ”Tässä mielessä, kun Swann kuulee ’pikku fraasin’, se on hänen lihaansa” (mt. 334).

Suorittamassaan narsistisessa vääristämisessä Bartheskin tavallaan tekee Courantesta omaa lihaansa. Hän taivuttaa Couranten oman ruumiinsa tahtoon soittamalla sitä niin hitaasti, että se vääristyy tunnistamattomaksi. Mutta tapahtuu toinenkin vääristäminen, jossa Courante ei ainoastaan hidastu, vaan jähmettyy ja mykistyy. Nimittäin Barthes taivuttaa Couranten myös tekstin tahtoon vaientamalla sen poissaolevaksi musiikiksi, jota voi ajatella vain kielen läpi ja jonka seireenilaulun subjektiviteetti siirtyy Blandine Verlet’ltä romaanin kirjoittajalle.⁴⁴ Useimmiten proustilaista pikku fraasia tarkastellaan Kristevan tavoin metaforisena konstruktiona, siis pelkästään tekstuaalisena luomuksena. Niin kauan kuin ei puhuta elävästä, ajassa etenevästä musiikista, musiikkia voi melko luontevasti ajatella sisällyksettömänä kutsuna. Mutta Barthesin teksteissä, joissa tällaiset ajatusrakennelmat törmäävät musiikin käytäntöön, tulee silloin tällöin selvästi esiin, miten mahdotonta musiikin soivaa todellisuutta – merkityksineen, subjekteineen, käytäntöineen, ajallisine luonteineen – on ajatella tällaisten rakennelmien puitteissa. Toisaalta tätä voinee pitää ansionakin: Bartheshan tuo suorastaan herkullisella tavalla näkyviin, millaisten deformaatioiden ehdoilla musiikki taipuu kirjoittajan seireenilauluksi.

Lähteet

Äänite:

Verlet, Blandine 1995 (1978): *J.S. Bach. Complete Partitas for Harpsichord*. Philips: CD 442 559-2.

Nuottijulkaisu:

J. S. Bach 1993. *Klavierübung 1: 6 Partiten, Band 2*. Wien: Wiener Urtext Edition.

⁴³ Kristeva korostaa Merleau-Pontyn nojautuen sitä, miten (imaginaarinen) kokemus yhdistää idean ja ruumiin, sanan ja lihan. Hänen mukaansa ”proustilaisen idean voi esittää vain lihallisena kokemuksena, joka on ’kätkeyty aistittavan alle tai sydämeen’” (1994, 272).

⁴⁴ Tässä kohtaa en malta olla muistuttamatta siitä, että Barthes tulee vääristäneeksi Verlet’n nimenkin: ”Vernet” (2003, 190).

Tekstit:

- Barthes, Roland 2003. *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*. Toim. Nathalie Léger. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland 2002a. *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976–1977)*. Toim. Claude Coste. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland 2002b. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Toim. Thomas Clerc. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland 2002c. *Œuvres complètes I–V*. Toim. Éric Marty. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland 1980a (2002). Piano-souvenir. *Œuvres complètes V*: 898–899.
- Barthes, Roland 1980b (2002). *La Chambre Claire. Œuvres complètes V*: 785–892.
- Barthes, Roland 1979 (2002). Aimer Schumann. *Œuvres complètes V*: 721–725.
- Barthes, Roland 1977 (2002). Le Chant romantique. *Œuvres complètes V*: 303–308.
- Barthes, Roland 1975a (2002). *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes IV*: 575–771.
- Barthes, Roland 1975b (2002). Rasch. *Œuvres complètes IV*: 827–38.
- Barthes, Roland 1973 (2002). *Le Plaisir du texte. Œuvres complètes IV*: 217–264.
- Barthes, Roland 1972 (2002). Le Grain de la voix. *Œuvres complètes IV*: 148–156.
- Barthes, Roland 1971 (2002). *Sade, Fourier, Loyola. Œuvres complètes III*: 699–868.
- Barthes, Roland 1970 (2002). Musica practica. *Œuvres complètes III*: 447–450.
- Benveniste, Émile 1966. *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice 1959. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Comment, Bernard 1991. *Roland Barthes, vers le neutre*. Christian Bourgois Editeur.
- Coste, Claude 1998. *Roland Barthes moraliste*. Villeneuve-d'Ascq: Septentrion.
- Culler, Jonathan 2008. Preparing the Novel: Spiralling Back. *Paragraph* 31/1: 109–120.
- Dayan, Peter 2006. *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*. Aldershot: Ashgate.
- Deleuze, Gilles 2010 (1968). *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- De Pourq, Maarten 2008. "The Paideia of the Greeks": On the Methodology of Roland Barthes's *Comment vivre ensemble*. *Paragraph* 31/1: 23–37.
- Gallop, Jane 1988. *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press.
- Gratton, Johnnie 1996. The Subject of Enunciation in Roland Barthes's *La Chambre claire*. *French Studies* vol. L no. 2: 170–181.
- Hillen, Sabine 2008. Suspending Events, Loving the Margin: Solitude According to Barthes. *Paragraph* 31/1: 61–71.
- Hilton, Wendy 1977. A Dance for Kings: The Seventeenth-Century French Courante. *Early Music* 5: 161–167.
- Kopelson, Kevin 1996. *Beethoven's Kiss. Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Kristeva, Julia 1994. *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard.
- Kristeva, Julia 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- Kristeva, Julia 1983. *Histoires d'amour*. Paris: Seuil.
- McClary, Susan 1998. Unruly Passions and Courtly Dances: Technologies of the Body in Baroque Music. Teoksessa *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Toim. Sara E. Melzer & Kathryn Norberg. Berkeley: University of California Press. 85–112.
- Moindrot, Isabelle 1993. Roland Barthes ou Le meurtre de l'interprète. Teoksessa *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*. Toim. Catherine Coquio & Régis Salado. Pau: Publications de l'Université de Pau. 45–50.
- Nattiez, Jean-Jacques 1984. *Proust musicien*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Nietzsche, Friedrich 1968 (1901). *The Will to Power*. Käänt. Walter Kaufmann & R.J. Hollingdale. Toim. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, Random House.

- Nietzsche, Friedrich 2002 (1888). *Ecce Homo. Miten tulla sellaiseksi kuin on*. Suom. Tuikka Ljungberg. Helsinki: Unio Mystica.
- Noudelmann, François 2008. *Le Toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*. Paris: Gallimard.
- O'Meara, Lucy 2008. Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes's Lectures at the Collège de France. *Paragraph* 31/1: 9–22.
- Pint, Chris 2008. How to Become What One Is: Roland Barthes's Final Fantasy. *Paragraph* 31/1: 38–49.
- Proust, Marcel 1984 (1919). *Kadonnutta aikaa etsimässä: Swannin tie 1: Combray*. Suom. Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.
- Proust, Marcel 2001 (1919). *Swannin rakkaus*. (Kadonnutta aikaa etsimässä: Swannin tie 2.) Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.
- Proust, Marcel 2007 (1927). *Kadonnutta aikaa etsimässä: Jälleenlöydetty aika*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava.
- Saint-Amand, Pierre 2001. Barthes's Laziness. *The Yale Journal of Criticism* 14/2, 519–526.
- Scheie, Timothy 2006. *Performance Degree Zero. Roland Barthes and Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Schrift, Alan D. 1990. *Nietzsche and the Question of Interpretation. Between Hermeneutics and Deconstruction*. New York & London: Routledge.
- Stafford, Andy 2008. "Préparation du Romanesque" in Roland Barthes's Reading of *Sarazine*. *Paragraph* 31/1: 95–108.
- Tarasti, Eero 1997. The Implicit Musical Semiotics of Marcel Proust. *Contemporary Music Review* 16/3: 5–25.
- Tarasti, Eero 1988. Marcel Proust ja musiikki. *Synteesi* 4/1988: 7–16.
- Taruskin, Richard 2005. *The Oxford History of Western Music. Vol 2, the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Oxford University Press.
- Wahlfors, Laura 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännössä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

The Slowed-down Run of Courante. Roland Barthes and music as inspiration for the writer

The semiotician and philosopher Roland Barthes (1915–1980) was an enthusiastic amateur pianist, and his passion for music served as a continuous source of inspiration for his writing. In this article I perform a close reading of a fragment from Barthes's last lecture series *La Préparation du roman* ("the preparation of the novel"), published posthumously in 2003. In this fragment, Barthes describes his experience of hearing the Courante from J. S. Bach's Fourth Partita played by the harpsichordist Blandine Verlet on the radio. Barthes is shocked by Verlet's rapid tempo that deviates radically from his own experience of the piece. Verlet's rendition, which Barthes describes as representing the Courante "in itself, according to the historical truth", silences the intimate "song" of his Courante and thus destroys the music for him. Using this anecdote as an example of a situation where inspiration fails to happen, Barthes argues that inspiration entails a certain "narcissistic distortion".

Through interpreting this fragment in the broader context of Barthes's oeuvre, I discuss, on one hand, Barthes's attitude to piano playing. The Barthesian amateur plays in his own tempo, embracing a pleasure without function, resistant to progress. Loyal to nothing but the insistence of the body, this kind of piano practice can be understood as a way to lead an idiorhythmic life. On the other hand, I reflect on the role that the Courante fragment plays in Barthes's conception of the writer's creative process. It is highly significant that Barthes chooses a musical example to demonstrate inspiration as a narcissistic distortion. For not only does he distort the Courante by playing it so slowly that it loses its characteristic nature as a baroque dance. There is also another, more fundamental distortion in process, whereby the Courante is transformed into an imaginary, hallucinated song. This other distortion, I argue, is essential to Barthes's Proustian idea of music as an untranslatable experience that fuels the writer's desire to write.

Laura Wahlfors (lwahlfors@siba.fi) on musiikin- ja kirjallisuudentutkija ja pianisti.

”Jeesus Kristus on suora tie”: kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä

Markus Mantere

Jokainen vähänkään Ilmari Krohnin (1867–1960) työhön ja persoonaan tutustunut on huomannut, miten tärkeä tekijä kristillisuus on hänen uransa ja henkilökohtaisen elämänsä taustalla. Kuten Krohn (1951, 63) itse muistelmissaan toteaa, ”rukoile ja tee työtä” on motto, joka jo nuorella iällä iskostui musiikkitieteemme pioneerin arkea ohjaavaksi ydinajatuksiksi. Krohnin kohdalla tämä johti paitsi säntillisyyden ja säännöllisten elämäntapojen siivittämään valtavaan tieteelliseen tuotantoon, mutta myös suureen sävellystuotantoon, pääasiassa kirkkomusiikin alalla. Tässä työssään hän ei kaihtanut isojakaan haasteita. Sävellyksiä kertyi yhteensä lähes 300, niiden joukossa kaksi oratoriota, ooppera, Johannes-passio, kantaatteja, kuoroteoksia, yksinlauluja ja kamarimusiikkia. Urkurina hän toimi sekä päätoimisesti Aleksanterin kirkossa (1894–1905) että yliopisto-uransa ohessa Kallion kirkossa (1911–1944). Lisäksi hänen luottamus- ja asiantuntijatehtävänsä erilaisissa kirkkomusiikin tehtävissä (esim. kirkolliskokouksen koraalivaliokunta) olivat erittäin huomattavat monien vuosikymmenten ajan. (näistä ks. tarkemmin Pajamo & Tuppurainen 2004.) Krohnia tutkiessa tulee usein mieleen kysymys siitä, miten hän ehti saada aikaan kaiken mitä sai. Hänen omassa maailmankuvassaan hengellisyys oli selvästikin kaiken pohja ja koko hänen työnsä, niin tieteen kuin luovan säveltaiteenkin alalla, liittyy jollain tavalla siihen.

Tässä artikkelissa en kuitenkaan tarkastele kristillisyyttä pelkästään Krohnin biografian kautta, vaikkakin se on kaikkein ilmiselvin ja monella tapaa hermeneuttinen kehys tarkastella hänen musiikillista ajatteluaan. Etsin kristillisyydelle myös laajempia merkitysyhteyksiä Krohnia ympäröineestä ajasta ja kulttuurista. Kristillisuus oli vuosisadan vaihteen suomenkielisen säätyläistön maailmankuvan tärkeä elementti, mikä näkyy selvästi ajan kulttuurikirjoittelussa. Itsenäistymiseen liittyvät pyrkimykset nähtiin usein Jumalan erityisenä tahtona kansamme tulevaisuuden suhteen.

Kristillisuus oli Krohnilla myös vahvasti kotiperintöä, ja sen kautta voidaan tarkastella hänen uraansa ja tuotantoaan kielitieteilijän ja suomalaisen kansanrunouden tutkijan Julius Krohnin (1835–1888) poikana ja tämän työn jatkajana, ihailemansa Kaarle Krohnin (1863–1933) veljenä. Sivistyneistöön kuuluvan suvun perintö velvoittaa, ja kristillisuus oli selvästi yksi kehys, jonka puitteissa tuo kansanvalistuksen velvoite välittyi sukupolvelta toiselle.

Intellektuellien kansallinen tehtävä ja nationalismi

Sellaisen suomalaisen kulttuurielämän merkkihenkilön kuin Ilmari Krohnin tutkiminen asettaa omat teoreettiset erityisvaatimuksensa. Hanne Koivisto (2001, 261, 279) on kirjoittanut intellektuelleista – jollaisena myös Krohnia voidaan hyvällä syyllä pitää – kulttuurihistorian tutkimuskohteina näkökulmasta, jolla on paljon yhteistä omien tutkimuksellisten lähtökohtieni kanssa. Yhtäältä Koivisto näkee älymystön ja kansan välillä selvän dialektisen suhteen: intellektuellien toiminta ja työn orientaatio kohdistuu usein juuri suhteessa ”kansaan” ja sen (ylhäältä päin asetettuihin) sivistystarpeisiin.

Metodologisesti Koivisto kehottaa intellektuellitutkimuksen etsivän tutkimusmateriaaliksi intertekstuaalisia leikkauskohtia: esimerkiksi tutkittavien henkilöiden biografista materiaalia, julkaistuja tekstejä, haastatteluja ja aikalaiskommentteja. Tavoite tässä kaikessa on hermeneuttinen: henkilön sijoittaminen ”omaan aikaansa, tutkimuskohteen kannalta merkittävien ajatusten, ilmiöiden tai tapahtumien yhteyteen”. Intellektuelleja pyritään näin siis ymmärtämään osana aikansa henkistä ilmapiiriä – sekä heijastamassa sitä että tuottamassa siihen omaa kontribuutiotaan.

Krohnin kohdalla tällainen konteksti tietenkin rakentuu instituutioiden tasolla häntä ympäröineen säätyläistön, kansanvalistuksen ja yliopistomaailman kautta. Henkilökohtaisempi konteksti Krohnin ajattelulle ja toiminnalle rakentuu hänen seurakuntaelämänsä ympärille. Hän toimi vuosikymmeniä Katolisch-apostolisen seurakunnan diakonina. Tämä vähän tunnettu uskonnollinen liike, myös Irvingiläisyydeksi tai ”pikkukirkoksi” kutsuttu, sai alkunsa 1830-luvun Englannissa ja rantautui Suomeen pietarilaisten ja ruotsalaisten puhujien kautta 1890-luvulla. Liike painotti Kristuksen toisen tulemisen odotusta ja sen piirissä esiintyi myös karismaattisuutta. (Ks. tarkemmin Flegg 1992.) Liike ei ollut oma kirkkokuntansa vaan sen piirissä toimivat seurakuntalaiset pysyivät myös valtiokirkon jäseninä. Muutenhan Krohnin luottamustehtävät ev.lut. kirkon piirissä eivät olisi olleet edes mahdollisia.

Diakoniushuone Katolisch-apostolisessa seurakunnassa oli eräänlainen luottamustehtävä, johon seurakunta valitsi seitsemän naimisissa olevaa jäsentään. Näiden tehtäviin kuuluivat paitsi seremonioiden avustavat tehtävät, myös eräänlainen vapaaehtoinen diakoniatyö: sairaiden ja köyhien auttaminen, hengellinen neuvonanto, ja papin ollessa estynyt myös erilaiset kirkolliset toimitukset. (Flegg 1992, 144–145.)¹ Seurakunnallisen toimintansa lisäksi Krohn kirjoitti monista teemoista aikansa kristillisiin lehtiin eikä pelännyt ottaa kantaa suuriin kysymyksiin myös musiikin ulkopuolelta. Esimerkiksi vuonna 1897 julkaistussa

¹ Kirjeessään silloiselle morsiamelleen Hilja Haahdelle 10.6. 1906 (jolle Katolisch-apostolisuuden patriarkaalin seurakuntajärjestys tuotti paljon murhetta), Krohn selvittää diakonaatin velvollisuuksia käydä ”sairasten, köyhien, murheellisten luona ja muutenkin palvella veljelliseksi vahvistukseksi ja rohkaisuksi, myös antaa pyydettyä neuvoja perhesuhteitten tai muuten kanssakäymisen auttamiseksi sopusointuun Jumalan tarkoitusten kanssa.” (KIA, Hilja Haahdin henkilöarkisto)

kirjoitussarjassaan ”Jumalallisista järjestyksistä ihmisten yhdyselämässä” Krohn tuo ilmi syvästi uskonnollisen maailmankuvansa avioliiton suhteen. Krohn edustaa kirjoituksessaan kantaa, jonka mukaan vaimon rooli yhteiselämässä on aviomiehelle alisteinen ja kodin tärkeät ja vastuulliset päätökset kuuluvat miehen vastuulle.

Meidän aikamme perspektiivistä tällaiset kristillis-patriarkaaliset perhekäsitykset tuntuvat tietysti tukahduttavilta ja naista alistavilta, mutta kaikesta päätellen Krohnin oma avioliitto kirjailija Hilja Haahden kanssa oli varsin onnellinen ja harmoninen. Ei kuitenkaan ole yllättävää, että kihlusaikana Krohnin jyrkät kannat, erityisesti naisen roolista seurakuntaelämässä, tulivat Haahdelle yllätyksenä ja johtivat ainakin hetkittäiseen katumukseen koko avioliittosuunnitelmaa silmällä pitäen. Avioliitto myös vaati Haahdelta omaan uraan ja yhteiskunnalliseen aktiivisuuteen liittyviä uhrauksia ja suunnitelmien suunnanmuutoksia. (Katso yksityiskohtaisemmin Aro-Heinilä 2005, 111–112.)

Vaikka Krohnin sukutausta tunnetun fennomaanisuvun jälkeläisenä muokkasikin hänen maailmankuvaansa ja uravalintaansa, ei hän kuitenkaan ollut missään määrin nationalisti sanan poliittisessa merkityksessä.² Kaikenlaista yhteiskunnallista radikalismia ja väkivaltaa Krohn näyttää kammonneen koko elämänsä. Hyvänä esimerkkinä tästä on Krohnin kirje 22.7. 1926, siis 22 vuotta tapahtuman jälkeen, jossa Krohn kommentoi epäsuorasti kenraalikuvernööri Bobrikovin murhaa:

Minulla on jonkinmoinen tunne siitä, että se teko, jolla eräs sortajamme raivattiin pois elävien joukosta, on sovittamatta ja on vetänyt verivirtoja jälkeensä, vaikkei välittömästi, niin kuitenkin välillisesti, kun puuttuu suoja, jonka soisi Jumalan katuville tarjooma armo. Ja silloin, kun tieto teosta saapui, tunsin syyllisyyden tunnetta ja edesvastuuta kaikesta tylyydestä, johon itsekin ajatuksin, sanoin tai töin tiesin tulleen vikapääksi. Tämä asia on kuitenkin vain yksi kansaamme painavista taakoista.

Bobrikovin murha kesäkuussa 1904 oli tapahtuma, joka sai kansan ja myös älymystön parissa pääosin innostuneen vastaanoton vanhasuomalaisia lukuun ottamatta. Esimerkiksi Jean Sibelius suunnitteli 1909 valmistunutta *In Memoriam*-teostaan nimenomaan Eugen Schaumanin muistolle. Murhaa juhlittiin liputuksin ja Eugen Schauman nähtiin kansallissankarina. Krohn sen sijaan ei näytä tapahtumaan reagoineen julkisesti lainkaan. Tässä myöhemmässä kommentaarissaankin hän näkee murhan kansakunnan kollektiivisen synnin taakkana pikemmin kuin poliittisten olosuhteiden oikeuttamana tekona.

Yhteiskunnan kuohuessa Krohn näyttää lukuisissa tilanteissa säilyttäneen tietynlaisen hengellisen etäisyyden ympäröivään maailmaan. Kansalaissodan aikana Krohn kommentoi ympäröivää poliittista tilannetta pojalleen Ensiolle kirjeessä 16.2. 1918: ”Kaikkein tärkeintä nykyisessä tilanteessa on säilyttää sydän Jeesuksen rakkauten yhteydessä, joka kohdistuu vastustajiinkin ja vihemiehiin-

² Krohnin poika Ensio Kurki-Suonio kirjoittaa muistiossaan siitä, kuinka hänen setänsä Kaarle Krohn toimi ”suomalaisuuden asialla”, kun taas isänsä ”musiikin parissa lähinnä”. Tästä syystä Ilmari ei halunnut suomentaa sukunimeään 1910-luvulla, koska suvun varsinaisen suomalaisuus-miehen Kaarle Krohnin kanta asiaan oli kielteinen. (<http://www.krohnfamily.org/kirj/ensio.html>)

kin. Tämä on meidän muistaminen kaikissa olotiloissa, joihin Jumala sallii meidän joutua.”³ Edellisenä vuonna kirjoitetussa kirjeessään poliittisesti aktiiviselle sisarelleen Aino Kallakselle Krohn kirjoitti ”hiljentymisen keskellä maailman myrskyjä” olleen kaikkein tärkeintä (ks. Leskelä-Kärki 2008, 338). Krohn näyttää eläneen vahvasti hengellisessä todellisuudessa, jossa maalliset tapahtumat olivat joko Jumalan tai sielunvihollisen johdattamia. Poliittinen todellisuus oli tämän rinnalla toisarvoista.

Missä määrin sitten Krohnin työn ja persoonallisuuden kokonaisuutta on ylipäätään relevanttia tarkastella nationalismin viitekehyksessä? 1900-luvun alku-puolen nationalismi ei ollut pelkkää tunteen paloa ja aktivismia. Jussi Pakkasvirran ja Pasi Saukkosen määritelmän mukaan nationalismi on laaja, yhteiskunnan institutionaalisia rakenteita sivuva ilmiö, ja esimerkiksi Krohnin kansanmusiikki-tutkimusta voi tarkastella 1900-luvun alun aatteellisessa ympäristössä (tulen tähän teemaan tarkemmin myöhemmin) nimenomaan nationalismin näkökulmasta: sen päämääränään oli tuottaa Suomelle kansallista identiteettiä ja kirjoitettua historiaa. Pakkasvirran ja Saukkosen mukaan nationalismi on ”ajattelu- ja puhetapa sekä ideologia ja poliittisen yhteisön ohjeistus, joka jakaa ihmiskunnan kansoihin ja maapallon alueet kansallisvaltioihin sekä tekee ihmisten kansallisuudesta heidän identiteettinsä ja käyttäytymisensä kannalta tärkeän, ellei ratkaisevan seikan” (Pakkasvirta & Saukkonen 2005, 14–15).

Tästä näkökulmasta katsoen Krohnin mittava neljä vuosikymmentä kestänyt urakka SKS:n Suomen Kansan Sävelmät -sarjan tärkeimpänä toimittajana oli osa laajaa nationalistista suurhanketta – siinähan luotiin suomenkieliselle Suomelle historiaa ja kansakuvaa. Lähellekään näin mittavaan työhön Krohn ei enää tämän jälkeen koskaan kansallisen tehtävän motivoimana urallaan ryhtynyt. Se, että Krohn näki tavoitteensa nimenomaan tieteellisenä, ei mitenkään poissulje työn kansallisia funktioita.

Kristillisyyden ja kutsumuksen kansanvalistukseen

Krohn näki työnsä tarkoituksen nimenomaan kasvattamisena ja valistuksena. Kuten Krohn (1951, 55–56) esimerkiksi kirjoittaa yhden tärkeän ammattinsa, musiikkikriitikon työstä: ”hänen päätehtävänsä on kasvattajan. Päämääränä on siis toisaalta rakkauden ja ymmärtämyksen herättäminen taiteeseen ja sen ilmiöihin eikä tuomioitten langettaminen, paitsi jos se on juuri kasvatukseen nähden välttämätöntä.” Samoin myös hänen koko työnsä kaikkein tunnetuin kokonaisuus, *Musiikin teorian oppijakso*, on osoitettu ”jokaiselle, joka tahtoo seikkaperäisesti tutustua säveltaiteen lakeihin ja senkautta oppia musiikkia pa-

³ Tämä on erityisen merkillepantavaa sitäkin silmällä pitäen, että Krohn oli kansalaissodan keväänä punaisten vankina Haminan poliisivankilassa. Lisäksi hän vältti täpärästi kuoleman miliisi Emil Strömbergin toiminnan ansiosta (ks. yksityiskohtaisemmin <http://www.cs.tut.fi/~rks/suku/krohnit/18/hamina.html#1>)

remmin ymmärtämään ja omistamaan” (Krohn 1911, 5). Varsinaisessa kansansivistystyössä Krohn toimi läpi elämänsä luennoiden paitsi kotikaupungeissaan Tampereella ja Helsingissä mutta myös ympäri eteläisempää Suomea luennoiden esimerkiksi musiikista, hengellisistä aiheista sekä Suomen historiasta. Esimerkiksi vuoden 1899 aikana Krohn toimi Tampereella Työväenopiston opettajana oppiaineenaan Kirkon historia. Tämä käy ilmi esimerkiksi *Tampereen sanomien* uutisesta 9.9. 1899, jossa alkavan lukukauden opetustarjontaa eritellen oppiaineittain.⁴

Väitöskirjasta (1899) alkanut Krohnin opetus ja tutkimus Keisarillisessa Aleksanterin-Yliopistossa ja myöhemmin Helsingin yliopistossa muodostaa toimintakehyksen, jonka merkitystä voi nykyhetkestä katsoen helposti aliarvioida. Yliopisto oli kuitenkin tuossa vaiheessa historiaamme sivistyksen ja ajankohtaisimpien aatevirtausten työssija. Kuten Matti Klinge (1982, 264, 269) kirjoittaa, varsinkin ennen itsenäistymistä yliopisto oli koko Suomen näkyvin laitos, sen ”kulttuuriolemuksen symboli”. ”Vain yliopistossa oli koolla yhdessä paikassa ja keskinäisessä vuorovaikutuksessa niin paljon henkistä voimaa, että siitä saattoi syntyä kansallinen ideologia, isänmaa-käsitys, poliittinen ajattelu, vieläpä taide ja lehdistö. Koko maan tuleva papisto ja virkamieskunta sai kasvatuksensa yhdessä, ja niin myös pitkään melkein kaikki muutkin, tulipa heistä teollisuudenharjoittajia tai säveltäjiä.”

Myös itsenäistymisen jälkeen Helsingin yliopisto oli tietenkin kansakunnan sivistyksen konkreettinen symboli, jonka toiminnan suuntaviivojen määrittely oli 1920-luvulla varsin toraista. Kuten Ari Uino (1989, 186–187) kirjoittaa, vuonna 1923 vahvistettu yliopistolaki – erityisesti sen valmisteluprosessi – toimi merkittävänä suomalaisen sivistyneistön keskustelufoorumina, jossa poliittinen oikeisto ja vasemmisto, uudistus- ja säilytysmieliset sekä suomen- ja ruotsinkieliset pyrkivät kaikki vaalimaan etujaan. Yliopistolaki tuli Uinon mukaan merkitsemään ”poliittisen suomalais-kansallisen nationalismin lopullista esiinmarssia”, ja ”aitosuomalaisuus” nähtiin laajalti oikeana tienä esimerkiksi ruotsinkielisiä vastaan. Kaikki tämä johti nuoren sukupolven radikalisoitumiseen, ja esimerkiksi yliopiston liepeillä toiminut vuonna 1922 perustettu Akateeminen Karjala-Seura tähtäsi kansallishengen voimistamisen kautta kohti sisäisesti ja ulkonaisesti vahvan Suur-Suomen luomiseen. Sisällissodan jakaman kansan yhdistäminen nähtiin nuoren älymystön ongelmaksikin, samoin nimenomaan suomenkielisen kulttuurin aseman legitimoiminen.

⁴ Vanhoja lehtiä lukiessa saa tietenkin myös mikrohistoriallista tuntumaa paikkakuntien musiikkielämään henkilöiden välisenä toimintaverkostona. Esimerkiksi *Tampereen uutiset* uutisoi 5.11. numerossaan Krohnin johtaman kirkkokuoron lopettamisesta vt. kirkkoherra Fontellin määräyksestä. Kyse näyttää olleen virsilaulun esteettisestä kiistasta. Vuosisadan vaihteen molemmin puolin Krohn kirjoitti ja puhui paljon virsilaulun rytmikasta. Myös *Tampereen sanomat* uutisoi 12.6. 1900 Krohnista ”hengellisen musiikin hartaana ystävänä”, joka ”tahtoo palattavaksi jälleen hengellisten kansanlaulujen kannalle pois tuosta rytmittömyydestä, johon kirkkolaulumme aikojen kuluessa on vaipunut.” 14.11. 1899 sama lehti puolestaan taustoittaa Fontellin päätöksen syynä sitä, että ”kööri lauloi useammat koraalit rytmillisessä tahdissa.”

Yliopisto oli luonnollisesti tällaisen aktivismin kehto, ja toiminta tällaisessa instituutiossa toi Krohnin työhön oman vastuuntuntonsa. Jo Snellmanin ajattelussa ilmennyt "kansanhengen" käsite (joka tietysti on jo aiemmin Herderin filosofiassa keskeinen) nähtiin velvoittamassa kansansivistykseen. Vasta kun sivistyneistö suuntasi tarmonsä koko kansan nostamiseen kykeneväksi itsenäiseen ajatteluun (eli sivistykseen), nähtiin kansanhengen etenemiselle edellytyksiä (Virtanen 2001, 79).

Kristillinen maailmankatsomus ja velvollisuuden tunto suomalaisuutta kohtaan olivat kotiperintöä, jotka viitoittivat kutakin Krohnin sisaruksista omille erityisaloilleen – velvoittavaan työhön kansakunnan ja Jumalan kunniaksi. Maarit Leskelä-Kärki (2006, 292) kuvaa hyvin sitä "kutsumuksen ja velvollisuuden ideologiaa", johon isän työn jatkaja Kaarle Krohn voimakkaasti samastui ja joka hänen kauttaan välittyi nuoremmille sisaruksille. Kuten Lassila (2003, 215) on Kaarlen persoonallisuutta luonnehtinut, tämä oli "isälleen lojaali esikoispoika, joka peri isän työn, arvot, kristillisen maailmankatsomuksen ja vaali niitä kaikkia". Kirjeessään Aune-sisarelleen 14.8. 1898 Kaarle kirjoittaa tavalla, joka varmaankin pukee paljossa sanoiksi ajan säätyläistön ajatusmaailmaa:

Pääasia on, että vähitellen kaikessa rauhassa valmistut itse kykeneväksi hyödyttämään isänmaatasi ja lähimmäisiäsi työhön, jonka suhteen Sinä olet niin onnellisessa asemassa, ettei Sinun tarvitse alati kysyä mitä rahallista etua se itsellesi tuottaa. Ja siihen pystyäkseksi koeta ennen muuta säilyttää terveytesi, niin että voit päämääräsi todella saavuttaa. (Sit. Leskelä-Kärki 2006, 298–299.)

Kaarle Krohnin ja Ilmari Krohnin kirjeenvaihtoa on eniten Ilmarin uran alkuvuosilta tämän toimiessa vielä Aleksanterin kirkon kanttorina Tampereella, siis vuosikymmeniä ennen heidän toimimistaan professoreina Helsingissä samassa yliopistossa. Kaarle oli nuoremmalle veljelleen uranvalinnan aikoihin tuki ja turva, myös taloudellisesti. Julius Krohnin kuoleman jälkeen Kaarlestä tuli jonkinlainen perheen isähahmo, ja jotain hänen merkityksestään perheen sisällä voi lukea Ilmari Krohnin onnittelupuheesta isoveljensä 70-vuotispäivillä vuonna 1933:

Tarttuessasi tieteelliseen työhön sait suuren ja kauniin tehtävän, vaalia isämme perintöä. Siltä pohjalta on sitten rakentunut koko pitkä ja uuttera päivätyösi. [--] Palava rakkaus isänmaahan ja suomalaiseen kansaan, vilpittömän jumalanpelko ja harras sydämen puhtauden tavoittelu, siinä kolme kirkasta johtosäiettä isämme runoilussa. Samat hohtavat sinunkin runottaresi kudelmista. [--] Sinun sydämesi liekki on yhtä uskollisesti lämmitelty lähintä, pientä omaisten piiriä. Se tuli erikoisesti koetteelle silloin, kun jouduimme orvoiksi isästämme. Parhaasi mukaan nuoremmillesi korvasit sen, mikä oli korvattavissa. Mutta jo varhaisemman nuoruutemme aikana sinä vanhempana veljenä huolehtien minua muistutit rukoilemaan ja varoitit paheista. (SKS, Kirjallisuusarkisto. Ilmari Krohnin henkilöarkisto.)

Tällaiset dokumentit alleviivaavat sitä syvää sidettä, mikä kristillisyydellä, sivistyneistön tapakulttuurilla ja suomalaisella kansallisuusaatteella oli 1800-luvun jälkimmäiseltä puoliskolta lähtien. Pertti Anttonen (2012, 338–339) kirjoittaa jo J. W. Snellmanin ajattelun läpäisevästä ajatuksesta siitä, että Suomen ja sen valitun kansan itsenäistyminen oli Jumalan suuren johdatuksen tulosta. Sama

ajatus oli pari vuosikymmentä myöhemmin Topeliuksella, joka Maamme kirjassa esitteli itsenäisyyttään ja omaehtoisuuttaan kohti johdatettuna kansakuntana. Samoin Krohn näki Suomen itsenäistymisen ja kulttuurisen kukoistuksen Korkeimman johdatuksena. Näin hän puhui toukokuussa 1934 isänsä ja Kaarle-veljensä haudalla, kiinnostavasti nationalistisin painoituksin Matteuksen evankeliumin Tuomiosunnuntain tekstiä mukaillen (Matt.25:31-46: ”Totisesti: kaiken, minkä te olette tehneet yhdelle näistä vähäisimmistä veljistäni, sen te olette tehneet minulle...”):

Kesken katkesi hänen elämänsä kaunis kaari, mutta täyteläisenä se pääsi välittömästi jatkumaan vanhimman pojan elämäntyössä, hänen, joka äsken laski matkasauvan kädestään ja jonka tomumaja nyt lepää tässä vanhempain vieressä. Ja kun koittaa luvattu suuri pääsinpäivä, aukoen näidenkin hautojen salvat, silloin nämä rakkaat nukkujat — sen uskon — saavat kuulla Vapahtajansa sanan: ”minkä teitte vähäiselle ja aikoinaan väheksytylle Suomen kansalle, sen teitte minulle”. (Krohn 1934/2012.)

Topeliuksen *Maamme kirja* on yksi Suomen kristillisen kansanvalistuksen merkiteoksia. Kati Mikkola on jopa nähnyt Topeliuksen kirjan takana pyrkimyksen luoda tietynlainen kansakunnan raamattu, joka jollain lailla legitimoisi isänmaallisuuden ja Suomen kypsymisen kohti itsenäisyyttä Jumalan erityisenä tahtona (Mikkola 2006, 421). Teos on Mikkolan mukaan valistusfilosofi J.G. Herderin kansallisuus-painotuksia heijastava – ovathan sen kansaa, historiaa, suurmiehiä, kieltä, kansanrunoutta, työtä ja kaiken takana vaikuttavaa Jumalaa painottavat ajatukset Herderin nationalismin mukaisia. Topeliuksen ajattelussa isänmaallisuus ja luottamus Jumalan kaitselmukseen liittyivät niin kiinteästi yhteen, että hän vanhemmalla iällään uskoi suomalaisiin Jumalan valittuna kansana (Klinge 1998, 34). Aiemmassa kirjoituksessaan Mikkola (2004, 230) on puolestaan kirjoittanut siitä, kuinka Topeliuksen *Maamme kirjassa*, ja kansalliskertomuksissa laajemminkin, kansalliset suurmiehet nähdään eräänlaisina ”jumalallisen tehtävän suorittajina, jopa Kristuksen työn jatkajina maan päällä”.

Maamme kirja onkin toiminut eräänlaisena linkkinä, joka on yhdistänyt Herderin ajattelun Suomen kansan syviin riveihin. Tähän on tietysti suonut mahdollisuuden se, että kirja oli pitkään kansakoulujen oppikirjana ja sukupolvi toisensa jälkeen oppi sen kautta suomalaisuuden peruselementit. (Mikkola 2006, 419.) Se, mitä Topelius kirjassaan kirjoittaa, kuulostaa ainakin omalle, 1970-luvun lopulla koulun aloittaneelle sukupolvelle tutulta: suomalaisten ”tulee olla nöyriä, ahkeria, säästäväisiä ja oppivaisia, ettei tulisi pakkoa turvautua muiden armeihin. [--] Ei mikään maa ole luotu niin mieleemme mukaiseksi kuin tämä, johon lapsuudesta saakka olemme tottuneet. [--] Älköön siis kukaan kevytmielisesti tai tyytymättömyyttensä muuttako vieraaseen maahan. Saavuttakoon hän siellä mitä hyvänsä, niin yhden, jota hän ei koskaan saa korvatuksi, hän on kuitenkin kadottanut; se on hänen isänmaansa.” (Topelius 1981, 16.) Chris Lorenz (2008, 45) on painottanut yleisemminkin nationalismin ja kristinuskon välistä suhdetta. Hän pitää koko nationalismia eräänlaisena kristinuskon ”kansallistamisena” (“nationalisation of Christianity”) koska uskonnon keskeiset arvot, rakkauden, uhrauksen ja kuoleman korostaminen, ovat myös kansakunnan keskeisiä ar-

voja. Samoin sekä uskonnon että kansakunnan sosiaalinen olemassaolo edellyttää rituaaleja, oppirakennelmia ja kollektiivista muistia. Sekä kansakunnan että uskonnon piirissä myös vaalitaan tiettyjä symboleja, henkilöitä ja yhteistä historiaa.

Kansakuntaa rakennettiin 1800-luvun mittaan ja 1900-luvun alussa paitsi musiikin, kirjallisuuden ja taiteen keinoin, myös tutkimuksen avulla.⁵ Niin sanotut kansalliset tieteet – suomen kielen tutkimus, kansatiede, folkloristiikka, kotimaisen kirjallisuuden tutkimus, Suomen historia ja arkeologia – sekä näiden hieman nuorempi sisar musiikkitiede olivat kaikki samalla asialla vastaamassa Topeliuksen vuonna 1843 esittämään tärkeään kysymykseen: onko Suomella historiaa? Kuten tunnettua, Topeliukselle itselleen ei tuolloin ollut, ja kysymys kielestä ja sen kautta tehdystä "suomalaisesta" kulttuurista oli Lönnrotin koostaman *Kalevalan* sekä Julius Krohnin ja Yrjö Koskisen työn taustalla. Lönnrot, Runeberg ja Snellman kuuluivat kaikki samaan 1820-luvulla opintonsa aloittaneeseen sukupolveen, joka hallitsi "keisariajan reaalipolitiikan periaatteet" suomalaista kulttuuria – ja erityisesti sen historiaa – etsittäessä. Näin Pertti Karkama (2007, 453) kirjoittaa:

Kansallismielinen osa sivistyneistöä alkoi nyt kiinnittää tietoisemmin huomiota kansan menneisyyteen, kansarunouteen ja kansan kieleen todistaakseen, että suomalaisilla oli todella oma historia ja omaperäinen kulttuuri ja että suomalaiset täyttivät ne kulttuuriset ehdot, jotka eurooppalaisten käsitysten mukaan vaadittiin itsenäisen kansakunnan ja lopulta myös itsenäisen kansallisen valtion rakentamiseksi.

Ilkka Herlin (2000) on kirjoittanut "kansallisista tieteistä" – suomen kielen tutkimuksesta, kansatieteestä, folkloristiikasta, kotimaisen kirjallisuuden tutkimuksesta, Suomen historiasta ja arkeologiasta – juuri instituutiona, jonka kautta Kansakunnalle luotiin kirjoitettua historiaa ja menneisyyttä. Kansallisten tieteiden avulla pyrittiin vastustamaan kulttuurin, sivistyksen ja taiteen venäläistämistä ja toisaalta luomaan suomenkieliselle kulttuurille historiaa. *Kalevalan* ilmestymisen jälkeen tällainen nähtiin tärkeänä ja mahdollisena projektina. Toisessa kirjoituksessaan Herlin (2004, 268) huomauttaa osuvasti, että tulemme liian harvoin huomanneeksi sitä, että koko kulttuurihistoriaan ankkuroituva historia-identiteettimme on rakentunut – nimenomaan kansallisten tieteiden toiminnan kautta – eräänlaisena vastareaktion Venäjän keisarikunnan haluun "mitata, luokitella ja saada hallintaansa laajan Venäjänmaan resurssit, Suomi mukaan lukien."

⁵ Lorenz (2008, 47) toteaa kiinnostavasti, että historiografian klassikon Leopold von Ranken tunnettu historiantutkimuksen maksiimi "wie es eigentlich gewesen" on virheellisesti tulkittu viittaavan faktapositivismiin. Sitä vastoin Ranken "eigentlich" viittaa tämän hegeliläiseen, historian idealistista ontologiaa korostavaan käsitykseensä. Lorenzin mukaan Rankelle kansakunnat, kristinusko ja kieli olivat ikään kuin historiantulkinnan annettuja kategorioita, joiden sisällä yksittäiset historialliset tapahtumasarjat oli tulkittava. Näin Ranken tieteenhistoriallisella käsityksellä ja myyttihistorialla on itse asiassa samankaltainen epistemologinen perusta.

Kansallisten tieteiden listalle kuuluu myös 1900-luvun alkuvuosikymmeninä hiljalleen syntyvä suomalainen musiikkitiede. Kiinnostavaa Herlinin hahmotelmassa on se, että hän tekee erittelyn kahden historiografisen todellisuuskäsityksen välillä. Yhtäältä monissa vahvoissa Euroopan maissa on nojattu valtiolispoliittiseen historiaan, jonka aineistoa ovat kirjoitetut dokumentit. Suomessa tällaisia ei kuitenkaan vuosisadan vaihteen tilanteessa ollut käytettävissä, joten maamme historiaa etsittiin ”kollektiivisen tai yksilöpohjaisen selityspерustan” – siis perinteen – pohjalta.

Toisaalta taas esimerkiksi Snellmanin saksalaiseen idealismiin pohjaava sivistyskäsitys perustui nimenomaan kansalliseen, omalla kielellä tapahtuvaan valistukseen. Tämä ajatus tietysti innoitti suomalaista vuosisadan vaihteen ajan säätyläistöä kansankulttuurin keräämisprojekteihin. Musiikissa ”suomalaisuuden” juuria etsittiin kansan parista, ja Herderin käsitys kansanlaulusta ”kansan” autenttisenä ja elinvoimaisena kulttuurimuotona vaikutti vahvasti esimerkiksi Runebergin ja Lönnrotin käsityksiin – olihan vuonna 1807 julkaistu *Stimmen der Völker in Liedern* -teos paljon luettu myös Suomessa (Karkama 2007, 445–446). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran 1880-luvulla alkanut neljä vuosikymmentä kestänyt *Suomen kansan sävelmiä* -hanke, jonka myötä Krohn päteväytyi kansanmusiikin tutkimuksen eurooppalaiseksi huippututkijaksi, oli tietenkin yksi monumentaalinen projekti, jonka kautta suomalaisuuden historiaa konstruointiin. Maaseudulla runosävelmiä keräävän säätyläistön käsitys oli usein idealisoivaa, ja stereotyyppinen kuva kansankulttuurista ohjasi myös keruutoimintaa. Kansansävelmät kuultiin surumielisinä, ja niitä laulava kansa köyhänä ja nöyränä, kuten Heikki Laitinen on kuvaillut. Siveellisyysideaali vallitsi kansanperinteen keräystyössä; osoituksena tästä ovat vaikkapa useiden Krohnin keräämien laulusävelmien ”sanat sopimattomat” -merkintä julkaisussa. Säätyläisten kiillotettu kansa-kuva kiteytyi tietyntylaisiksi ikoneiksi, ja vaikkapa Larin Paraskeen ja Jean Sibeliuksen kohtaaminen ennen jälkimmäisen *Kullervo*-sinfonian valmistamista sai miltei myyttiset mittasuhteet osana Sibelius-reseptiota (ks. Heikkinen 2012). Heikki Laitinen (2003, 9) on kirjoittanut näistä stereotyyppioista Greeta Haapasalon, aikakauden tunnetuimman talonpoikaislaulajan, säätyläisreseption yhteydessä.

Krohnin kansanmusiikki-kuvaa leimaa hänen ajalleen yleinen vajoavan kulttuuripääoman teoria – ajatus siitä, että kansankulttuurin arvokas sisältö on ikään kuin suodattunut korkeakulttuurista (ks. Knuutila 1994). Artikkelinsa ”Vanhojen kansojen musiikista” vuodelta 1937 hän päättää näin: ”Sillä kaikkina aikoina kansan pohjakerrokset ovat kärkkäästi noukkineet eri sivistysmuotojen muruja ja rippeitä, mikäli ne jäljitellessään ylempien säätyjen esimerkkiä ovat kyenneet niitä käsittämään ja sulattamaan. [...] Kansanmusiikista taas taidemusiikki on aina aika ajoin ammentanut tuoretta elinnettä; ja niin voidaan todeta, että vielä nykyinen korkealle kohonnut säveltaiteemme on kiitollisuuden velassa muinaiskreikkalaiselle monista saavutustensa parhaimmista kauneusarvoista.” (Krohn 1937, 151.) Krohnin mukaan eurooppalaisen kansanmusiikin ”välitön taiteellinen viehätyös” periytyy ”makedonialaisen ja roomalaisen maailmanvallan” välittämästä antiikin Kreikan musiikkiperinnöstä, joka jonglöörin ja muiden

kiertävien muusikoiden kautta suodattui eräänlaisena ”yleisenä rakennesävnä” eurooppalaiseen musiikkiperintöön.

Toisessa kirjoituksessaan Krohn tekee erottelun aidon kansanlaulun ja pinnallisen ”renkutuksen” välillä. ”Kansansävelmien kauneus ei ole keinotekoisien omituisuuksien vaikuttamaa, vaan piilee juuri niiden ihmeteltävässä yksinkertaisuudessa.” Tätä yksinkertaisuutta on kuitenkin ”äärettömän vaikeata” jäljitellä, ja tämän huomaa helposti siitä, kuinka ”uudenaikaisten renkutusien” vaikutusta on niihin päässyt tunkeutumaan aidon aineksen rinnalle. Kansansävelmien ”runollinen tuoksu” on siis nimenomaan historiallista alkuperää, esimerkiksi keskiaikaisesta kirkkolaulusta periytyvää musiikillista ainesta. (Krohn 1905, 45–47.)

Krohn ja Wagner

Vuosisadan lopun eurooppalaisista säveltäjistä kulttuurisesti merkittävin on eittämättä Richard Wagner. Hänen oopperateoriansa sekä germaanista ideologiaa ja paikoitellen jopa rotuoppia tihkuneet kirjoituksensa jakoivat leirejä 1800-luvun lopun musiikillisessa ilmapiiressä. Wagner oli selvästi aikansa eniten spekulatioita ja yleistä kiinnostusta herättänyt säveltäjä (Salmi 2005, 112). Suomalaisia wagneriaaneja olivat mm. Richard Faltin, Krohnin yksi opettajista, sekä aikalaiskollega Martin Wegelius.

Krohnin kristillisen maailmankuvan ymmärtämiseksi hänen Wagner-käsitksensä tarjoaa oivan kosketuspinnan. Hänen argumentoinnissaan Wagnerin musiikista ja merkityksestä tapahtui selkeä käänne jossain vuosien 1899 ja 1912 välillä. Vielä esseekokoelmassaan *Sävelten alalta* (1899) hän arvostelee wagnerilaisuutta siitä, että se on ”innostuksessaan, suvaitsemattomuudessaan ja yksityisen ihmisen jumaloimisessa” uskonlahkojen kaltainen liike. Krohn jopa vihjaa, että kristinuskolle ”vastaisten voimien” on täytynyt keksiä ”uusia, nerokkaita taikajuomia, joilla omantunnon ahdistamat ihmiset voisivat jälleen huumautua” (Krohn 1899, 42). Krohnin kristillisessä maailmankuvassa mietittyvät Wagnerissa selvästikin tämän useat germaanista mytologiaa tihkuvat oopperat – esimerkiksi Ring-tetralogia – jotka hänen ajattelussaan assosioituivat jonkinlaiseen demonisuuteen. Toisaalta on syytä olettaa, että esimerkiksi sellaiset laajalti tunnetut Wagnerin esseet kuin *Religion und Kunst* (1880) sekä tietenkin hänen eniten kristillisiin teemoihin viittaava oopperansa *Parsifal* olivat Krohnille tuttuja.

Mainitussa esseessä Wagner kritisoi voimakkaasti institutionalisoitunutta, ideologisesti ja intellektuaalisesti rappioitunutta kristinuskoa ja viittaa siihen, että tällaisen jäänteiden tehtävät ja yhteiskunnallinen positio kuuluvat pikemminkin taiteelle. Taiteen tehtävä on ikään kuin puhalttaa uusi henki institutionalisoituneen kirkon piirissä keinotekoisiksi käyneisiin uskonnollisiin symboleihin ja myytteihin (Wagner 1880/2013). Tällaiset ajatukset eivät Krohnin maailmankuvassa resonoineet millään tavalla.

Krohn kuitenkin muutti Wagneria koskevaa näkemystään vuosien mittaan, mikä heijastuu myös hänen omassa musiikissaan: oratorio *Ikaartehtet* ja oop-

pera *Tuhotulva* heijastavat jo selkeää Wagnerin oopperakäsityksen ihailua, ja *Sävelopissaan* (1916) hän kirjoittaa jo Wagnerista selkeän positiiviseen sävyyn, kiittäen tämän johtoihteita "vailla kaikkea satunnaisuutta tai pelkän mielijohteen alaisuutta" (Krohn 1916, 487; Huttunen 1993, 144–145). Muistelmissaan Krohn kirjoittaa siitä, kuinka Wagnerin oopperoiden suuruus perustui "näytösten sinfonianmukaisiin, toisiaan täydentäviin ja teosten draamallisia vivahteita ilmentäviin muotorakenteisiin" (1951, 127).

Krohnin ooppera-estetiikka ei tietenkään ole erotettavissa hänen muusta musiikkia koskevasta ajattelustaan. Ylipäätään ooppera taidemuotona mietitytti Krohnia hänen muutamassa 1920-luvun kirjoituksessaan. Esimerkiksi vuoden 1924 "Oopperaprobleemi"-esseessään hän kirjoittaa siitä, kuinka oopperalle elintärkeän draamallisen aineksen elinvoimaisuus ei aiheudu yksistään sen taidepitoisuudesta, vaan myös sen siveellisestä elämänarvosta." Jos tämä siveellisyys kokonaan puuttuu, "niin teos vaipuu pelkän seikkailujännityksen (sensatsioonin) taikka rivomielisyyden tasolle ja sen vaikutus ja elinkyky jää riippuvaiseksi muodin ja ajanhengen virtauksista." Toisaalta kuitenkin myös siveelliset teokset voivat Krohnin mukaan menettää jatkuvan arvoasemansa, jos niistä puuttuu elävyytsteho (aktuaalisuus); on siis kaikessa historiallisessa saatava elävä kosketus myös siitä, mikä on yleisesti ja puhtaasti inhimillistä." (Krohn 1924, 164.)

Krohnin oopperakäsityksessä on nähtävissä tietynlainen ambivalenssi suhteessa lajityypin näyttämölliseen elementtiin. *Tristan ja Isolde* -oopperan kriitikissään 1920-luvulla Krohn puhuu Wagnerin oopperatyylin "erhetyksestä", siitä, että tämän "musiikki on niin taidokkaan sinfonista, että se pitää kuulijan herkeämättömässä jännityksessä. Jos se olisi hiemankaan vähemmän nerokasta, olisi tämänkaltaisen teoksen vaikutus auttamattomasti hukassa." (sit. Lampila 1997, 200.) Samoin muistelmissaan Krohn (1951, 127) kiittää Wagnerin "säveldraamojen kokonaistehokkuuden syvimpänä salaisuutena" juuri näytösten "sinfonianmukaisia, toisiaan täydentäviä ja teoksen draamallisia vivahteita ilmentäviä muotorakenteita". Toisin sanoen, Wagnerin oopperat olivat Krohnille merkittäviä juuri siinä, että ne olivat niin sinfonisia.⁶ Siteeratussa "Oopperaprobleemi"-esseessä hän (1924, 164) toteaaakin, että "oopperarunoelman ... tulee pääpiirteissään jäsentyä sinfonisen rakenteen mukaisesti."

Wagner oli suomalaisessa kulttuurikeskustelussa myös tärkeä Saksan ja saksalaisuuden merkittäjä. Esimerkiksi 1900-luvun alun jääkäriiliikkeen ja saksalaisen kulttuurin ihailu yhdistyi Heikki Klemetillä Wagnerin musiikin ihailuun (ks. Virrankoski 2004). Krohnin Wagner-kirjoittelussa ei näy jälkiä tällaisesta germaanishenkisestä Wagnerin musiikin reseptiosta. Pikemminkin Krohnin oopperakäsitys ankkuroituu kansalliskysymystä laajemmalle, musiikin moraalisuutta ja siveellisyyttä sivuavalle tasolle. Tästä näkökulmasta Krohn tuomitsi jo lähtökohtaisesti siveellisesti arveluttavia teoksia, joiden sisältö poikkesi hänen omista arvoistaan. Tällaisiin teoksiin kuului mm. Straussin *Ruusuritari*, jonka ko-

⁶ Suurmuoto-orientaatioissaan Krohnin musiikkianalyttinen Wagner-käsitys muistuttaa jonkin verran hänen aikalaistaan Alfred Lorenzia. Tämän panee merkille myös Stephen McClatchie (1998). Krohnin ja Lorenzin mallit ovat kuitenkin syntyneet toisistaan riippumatta.

konaisuuden "alatasoisuus johtuu tietenkin aiheesta, joka vilisee mauttomuuksia, kaksimielisyyksiä, jopa avoimia rivouksia" (sit. Lampila 1997, 209). Krohnin maailmankuvassa musiikki ei ollut viihdettä, vaan ihmisen henkisen ja moraalisen kasvun väline.

Krohnin musiikillinen eksegeetikka: Sibelius ja Bruckner

Carl Dahlhaus (1989, 94–95) kirjoittaa 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla syntyvästä "taideuskonnon" diskurssista musiikin estetiikassa. Muiden muassa Wilhelm Heinrich Wackenroderin, Ludwig Tieckin ja E.T.A. Hoffmannin, ajan kirjallis-esteettisten merkkihenkilöiden teksteissä alkoi tuolloin näkyä kuvauksia musiikin "oikeasta" kuuntelusta esteettisenä kontemplaationa, musiikki-teokseen uppoutuvana kuuntelumoodina, jossa sen ulkopuolinen todellisuus pyritään sulkemaan kokemuksen ulkopuolelle. Tämä kuuntelumoodin muutos liittyy tietysti myös laajempaan murrokseen, jossa instrumentaalimusiikki – alkuvaiheessa erityisesti Beethovenin sinfoniat – alettiin nähdä "kielenä kielen yläpuolella", millä nähtiin olevan kyky viitata äärettömään, metafysiseseen todellisuuteen.

Tämän ajatuksen rinnalla (ja osittain päällekkäin sen kanssa) romantiikan eurooppalaisessa musiikinestetiikassa ajateltiin, että soitinmusiikki ilmaisee sen ulkopuolista todellisuutta jopa varsin yksityiskohtaisesti. Tällaisesta musiikin sisältöestetiikasta hyvänä esimerkkinä toimii vaikkapa E.T.A. Hoffmannin vuoden 1810 Beethoven-kritiikki, jossa hän asettaa vastakkain Haydnin ja Beethovenin sinfoniat. Haydnin musiikissa Hoffmann kuulee "vihreitä niittyjä" ja "iloisia ihmisiä". "Tanssivat nuorukaiset ja neitokset kulkevat ohitse, puiden ja ruusunpuiden takana piilottelevat lapsukaiset heittelevät kukilla toisiaan". Tätä vastoin Beethovenin sinfoniat tuottavat kauhua, pelkoa ja kunnioitusta ylevyytensä vuoksi. (sit. Charlton 1989, 237–238.)

Kautta koko kirjallisen uransa Krohnin musiikkikäsitelyssä korostuu ajatus sävelistä niiden ulkopuolisen todellisuuden heijastajina. Krohnin tulkinnat Sibeliukselta näyttäivät kallistuvan varsin ohjelmalliseen suuntaan. Jo aivan uransa alkupuolella tämä näkyi hänen Sibelius-kirjoittelussaan: *Uusi Suometar* -lehdessä (24.3. 1891), Krohn kirjoitti nuoresta Sibeliukselta "tosi-suomalaisen musiikin ensimmäisenä nerona", joka on "kansansa taistelut" tuonut esiin musiikkinsa kautta kuulevalle yleisölle.

Myöhemmässä vaiheessa uransa Krohnin musiikin sisältöestetiikka vain kehittyi samalla kun hän alkoi analysoida laajempia teoskokonaisuuksia. Erityisen tunnettuja – ja usein turhaan trivialisoituja – ovat Krohnin 1940-luvulla laatimat sisältöesteettiset tulkinnat Sibeliuksen sinfoniaista, joissa kukin seitsemästä sinfoniasta perustuu yhdelle perusnarratiiville. Näin *Kullervo*-sinfonia ja ensimmäinen sinfonia edustavat Suomen "muinaista taruaikaa", toinen sinfonia sen viimeisiä vaiheita.

Kolmas ja neljäs sinfonia kuvastaa Krohnin sanojen mukaan "ihmissielun sisintä elämää", ensin mainittu "Jumalan etsikkoa ja sen ihanaa loppusaavutusta", jälkimmäinen puolestaan "ihmisen itsevalitsemien teiden tuloksettomuutta ja raukeamista. Kolme viimeistä sinfoniaa Krohnin korvissa saattavat "Pohjolan luonnon sävelet" soimaan vuodenajoittain: viides sinfonia ilmaisee kevättä, kuudes sinfonia kesää ja seitsemäs syksyä. Sibeliuksen sinfoniat ovat Krohnin mukaan kaiken kaikkiaan "ilmausta ihmishengen ylevimmistä pyrkimyksistä". (Krohn 1945, 143.)

Krohn kuulee Sibeliuksen musiikin samassa topeliaanisessa kansallismaisemassa, mistä Mikkola (2004, 212) kirjoittaa *Maamme kirjan* suhteen. Ensinnäkin isänmaallisuus ja kristillisyyt kietoutuvat niin Krohnin Sibelius-tulkinnassa kuin Topeliuksellakin yhteen; toiseksi Suomen ja suomalaisten "maa ja maisema, kansanluonne, kieli, kansanrunous, historia sekä kansankunnan tulevaisuus ja sen tekemiseen liittyvä nykyaikaistumisen eetos" vaikuttavat Krohnin ajattelun taustalla niin Sibelius-kirjoituksissa kuin laajemminkin.

Kiinnostavaa Krohnin Sibelius-tulkinnassa on se, että hän yhtäältä lähtee siitä, että Sibeliuksen sinfoniat ovat absoluuttista musiikkia, jonka sisältö on puhtaan musiikillista. Toisaalta hän kuitenkin kirjoittaa toisen sinfonian hitaan osan yhdestä teemasta ilmaisemassa "Herran puoleen kääntyvää vetoomusta kärsimästämmä väkivallasta" (Krohn 1950, 11). Viidennen sinfonian "kelloaiheen" Krohn puolestaan kuulee mukailemassa "suurien kirkkovenheitien soutajien jäntevä liikkeitä" (mts. 12). Musiikin absoluuttisuus ja ohjelmallisuus voivat olla yhtä aikaa olemassa siksi, koska suuri taiteilija, kuten Sibelius, "voi usein olla profeetan kaltainen", joka voi olla aavistamatta todellisten ajatustensa "täyttymysten kaikinpuolista toteutumista". Sibelius on Krohnin ajattelussa juuri sellainen musiikin profeetta, kuin kielillä puhuja, jonka sanojen "selittäminen voidaan suoda toiselle – jos se suodaan" (mts.).⁷

Krohn jakoi siis Sibeliuksen sinfoniat kolmeen ryhmään niiden sisällön suhteen: Suomen esihistoriaa, ihmissielun syvyyksiä ja lopulta pohjolan luonnonkiertoa ilmaiseviin kokonaisuuksiin. Samankaltainen hahmotelma hänellä on mielessään myös Brucknerin sinfonioiden tulkinnassa. Vähän tunnetussa kirjoituksessaan "Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa" Krohn (1958, 9) kirjoittaa näkemyksestään siitä, kuinka säveltäjän ensimmäiset kolme sinfoniaa kohdistuvat tämän "persoonalliseen kehityskulkuun", sinfoniat 4, 5 ja 6 puolestaan "Luojan valtatekoihin (meitä ympäröivän luomakunnan, ihmiskunnan ja enkelten yhteisön kohtalojen vaiheissa)". Viimeiset kolme sinfoniaa puolestaan heijastavat "Vapahtajamme ajallista vaellusta Beetlehemistä Golgatan ristinvoittoon asti" [--] "Hänen kirkkonsa kestettävää lopunajan tais-

⁷ Kiinnostava yksityiskohta tähän liittyen on se, että vuonna 1974 *Sana*-lehden haastattelussa Ilmari Krohnin poika Ensio Kurki-Suonio kertoo, että hänen isälleen oli profetoimisen armolahja. Saman profetoimisen armolahjan, "tosin lievässä", hän toteaa jo vuoden 1906 kihlausajan kirjeessään Hilja Haahdille. Katolis-apostolisessa seurakunnassa, jossa Krohn toimi tärkeässä maallikkotehtävässä dekaanina, armolahjoilla ja karismaattisuudella oli tärkeä osa seurakuntaelämää. (Ks. "Suomen pienin seurakunta", *Sana* 11/1974.)

telua ja saavutettavaa kirkastumista”, sekä lopuksi ”raottaa sitä verhoa, jonka peitteeseen salatun Jumalan rakkaus kätkeytyy”.

Kahdeksanteen sinfoniaan Krohn kuulee varsin yksityiskohtaisen narratiivin. Teoksen ensimmäinen osa ”vastaa Antikristuksen nousua valtaansa”, toinen osa heijastaa ”hänen kannattajiensa huumautumista ja paatumista”, kolmas osa ”Karitsan häitien taivaallista kirkkautta” ja neljäs osa puolestaan ”Antikristuksen tuhoutumista” (Krohn 1958, 9–10). Ensimmäisen osan sisällä Krohn kuulee suoranaisia johtoihteita: jo pääteemaryhmässä ilmenee ”pedon aihe”, ”uskon aihe” ja ”lohdutuksen aihe”. Kromaattinen bassoasteikko heijastaa Krohnin korvissa ”paholaisen hiipimistä ylös syvyyksistään” ja torvifanfaarit torjuntavoittoa paholaisen hyökkäystä vastaan. Paikoin Krohnin kuvaus musiikin ohjelmallisuudesta on huomiota herättävän yksityiskohtaista:

Kehittelyjaksossa syttyy valtava päätaistelu, jonka piirteet merkittävästi vastaavat Ilmestyskirjan 11. luvussa kuvattuja dramaattisia vaiheita. Ensiksi kohoaa ikään kuin pedon pyrstöön heittäjä hyökyaalto (pedon aiheen edestakainen käänös), jota seuraa ikään kuin siltä suojaava sumuverho (etenevästi hämärtyvä sävelalan lepo-käännös S—SS). Sitten kaikuu petoa vastustamaan nousseitten kahden profetaan todistus (*todistaja-aihe*, K 1—2, sukua uskon aiheen käänökselle), ynnä sitten ikäänkuin kehoitus kristityille kohottaa sydämet Herran puoleen (sama aihe kohoaa asteittain ylemmäs). Henkiset jättivoimat jännittyvät toisiaan vastaan: toisaalta yhtynyt maailmanvalta, toisaalta uhrautuva usko (fff alinna pedon aihe, ylinnä todistaja-aihe). Mutta sitten seuraa pedon äkkitemsaus (pp-f): samassa kuin uskon aihe ylevän tyynenä (harvennetuin iskuin) kohoaa ylös (puu-puhaltimissa) jo pedon terävät kynnet (jousissa) seuraavat kintereillä, tavoittavat sen ja riistävät alas mukanaan. (Krohn 1958, 10.)

Krohn ei ollut temperamentiltaan pohdiskeleva, musiikin filosofisiin tai esteettisiin ominaisuuksiin pureutuva tutkija. Varsinaisia musiikin ontologiaa, ilmaisullisia ominaisuuksia tai yhteiskunnallista merkitystä tarkastelevia tekstejä Krohnin tuotannosta löytyy vain muutama. Näistä harvoistakaan ei ole mahdollista muodostaa ristiriidatonta kokonaiskuvaa Krohnin näkemyksistä koskien musiikin ilmaisullista potentiaalia. Lisäksi Krohn muutti kantaansa vuosikymmenten mittaan. Ylläsiteeratut, yksityiskohtaisen ohjelmalliset tulkinnat Sibeliuksen ja Brucknerin sinfoniaista ovat 1940- ja 1950-luvun tutkimusta, vuosisadan alussa Krohn on huomattavasti pidättyvämpi kannoissaan. Sibeliuksen ja Brucknerin musiikin ”hengellistäminen” – olihan ensin mainitun maailmankatsomus esimerkiksi Tomi Mäkelän (2011) elämäkerran mukaan lähempänä luontomystiikkaa ja synkretismiä kuin perinteistä kristinuskoa⁸ – liittyy Krohnilla hänen vakaumukseensa kaiken arvokkaan taiteen jumalallisesta alkuperästä.

⁸ Myös Brucknerin sinfonian kohdalla Krohnin tulkinta on yksityiskohtaisuudessaan hyvin poikkeuksellinen. Eskatologiaan liittyvää tematiikkaa tosin liitti myös Bruckner teoksensa sisältöön, mutta paljon yleisemmällä tasolla kuin Krohn. Myöskään mitään johtoihteita hän ei teoksessaan nimeä. Kahdeksannen sinfonian ohjelmallisuudesta ja esitys- ja reseptiohistoriasta ks. Korstvedt 2000, erit. 52–53.

Esimerkiksi esseessään "Missä määrin säveltaiteella voi olla eettistä merkitystä" Krohn (1912) on sitä mieltä, että "sävelten ilmaukset rajoittuvat yksinomaan tunne-elämän alalle", eikä siinä voi koskaan välittyä tietoa, tahtoa, totuutta tai hyvyyttä (mts. 80). Musiikin eettinen merkitys piilee Krohnin mukaan siinä, että musiikki kykenee kyllä yleisemmin ilmaisemaan tietynlaista eettis-moraalista ajanhenkeä tai säveltäjän "henkistä ominaislaatua": renessanssipolyfonia on hänen korvissaan "keskiaikaisen uskonnollisuuden salaperäisyyteen verhoutuvaa tunnelmallisuutta", Bachin hengellinen musiikki puolestaan "evangelisen kristillisyyden yksilöllistä, persoonallista syventymistä". Beethovenin musiikissa puolestaan heijastuu "jotakin vallankumousajan jättiläiskamppailusta ja samalla myös jotakin senjälkeen hereille päässeestä ijäisen kirkkauden kaipuusta" ja uudemmassa musiikissa "realistisella nautinnonhimoilla on myös selvä ilmaisunsa oman aikakautemme musiikissa." (Mts. 81.)

Se, miten musiikki tämän yksityiskohtaisemmin tekee jää Krohnin jäljiltä avoimeksi. Samoin hieman ristiriitaista on se, että vaikka musiikki Krohnin mukaan pystyy siis ilmaisemaan vaikkapa Bachin musiikin evankelista kristillisyyttä, lopujen lopuksi musiikin ilmaisullinen potentiaali rajoittuu vain tunteiden alueelle. Tunteiden ja musiikin välillä on eräänlainen ontologinen analogia siinä, että ne molemmat ovat liikettä: sävelet kykenevät liikkeillään heijastaa tunteitten liikehtimistä. Sen sijaan tunteen yksityiskohtaisempi kuvaus ja siihen liittyvän tilanteen käsittely ei musiikille Krohnin mukaan ole tavoitettavissa. Tunteen dynamiikka, syvyys ja intensiteetti puolestaan saavat sävelin kuvattuna muihin taidemuotoihin verrattuna paljon yksityiskohtaisemman ja tarkemman muodon.

Krohnin musiikin teorian kristilliset juuret

Krohnin musiikkianalyttinen systeemi on suomalaisen musiikintutkimuksen historiassa ainutlaatuinen holistisuudessaan. Hänen muoto-oppinsa on vuosikymmenten mittaan saanut kovaa kritiikkiä osakseen (ks. esim. Murtomäki 1990), ja tekemättä vääryyttä hänen työnsä voi vähintäänkin todeta, että sen perusolemus monumentaalisen musiikin oppirakennelmana edustaa ennen kaikkea musiikintutkimuksen mennyttä aikaa, tieteenalan oppihistorian 1900-luvun alkuvuosikymmenien tilannetta, jolloin musiikin universaalit olivat vielä tutkimuksen validi kohde. Krohnin keskeinen asema 1900-luvun alkupuolen eurooppalaisen musiikintutkimuksen ytimessä on seikka, joka hänen työhönsä kohdistuneelta kritiikiltä usein on unohtunut.

Samoin Krohnin musiikinteorian peruslähtökohtia ei myöhempi tutkimus ole tarkastellut kuin pinnallisesti. Jo siteerattuja Krohnin Sibelius- ja Bruckner-tulkintoja on helppo pitää huvittavina ja yliampuvina kuriositeetteina – jos unohtaa täysin sen, että Krohnin musiikkikäsitys on itse asiassa kokonaisuutenakin varsin ohjelmallinen. Lukiessa jo hänen *Musiikinteorian oppijaksoaan* kiinnittäen huomiota teoksen alaviitteisiin, saa kuvaa siitä mitä Krohn luki kirjoittaessaan musiikin merkityksestä. Tätä kautta aukenee kiinnostavia perspektiivejä hä-

nen musiikilliseen ajatteluunsa. Esimerkiksi *Säveloppinsa* (Krohn 1916) sivulla 103 Krohn kirjoittaa alaspäisestä kvintti-intervallista ilmaisemassa ”siirtymistä levottomammasta tunnelmavivahteesta tyynempään”. Lopukkeissa tämä sama intervalli puolestaan ”muistuttaa elämän johdonmukaisuuden lahjomatonta välttämättömyyttä.” Lähteenä näihin tulkintoihinsa Krohn siteeraa kahta vuosisadan vaihteen nykyään unohdettua musiikin hermeneutikkaa, Kurt Meytä ja August Halmia. Erityisesti Mey on kiinnostava hahmo – wagneriaani, joka yritti soveltaa Schopenhauerin transendentiaalientologiaa musiikin alalle (ks. yksityiskohtaisemmin Abels 2002). Näin Krohnia hieman tarkemmalla silmällä lukien huomaa, että suomalainen musiikin hermeneutiikka ei ole yksinomaan kalevalaisten hahmojen ja järvimaisemien heijastumaa sekä honkien huminaa kansallisten merkkimiehien musiikissa, vaan 1800-luvun saksalainen musiikin hermeneutiikka on ollut tuttua suomalaiselle musiikin sivistyneistölle, vähintäänkin Krohnille.

Krohnin ajattelussa kiinnostavaa ja varsin poikkeuksellista on se, että hän itse asiassa sanoutuu irti koko musiikin absoluuttisuudesta ja Hanslickin muotokäsityksestä (1916, 59) hermeneuttisemmän lähestymistavan hyväksi. Tämän ajatuksensa hän ilmaisee eri kirjoituksissaan hieman eri tavoin. Vuoden 1942 Schubert-esseessään hän (1942, 70) kirjoittaa, Arnold Scheringiin tukeutuen, siitä, että ”useissa, ehkäpä enimmissäkin tapauksissa ei ohjelmaviitteiden puuttuminen merkitse sitä, ettei teos kuuluisi ohjelmamusiikin luokkaan, vaan ainoastaan sitä, ettei säveltäjä jostain syystä ole halunnut ilmaista sen siihen kuuluvan.” Kaikki musiikki on siis jo lähtökohtaisesti ohjelmallista, ja yksi musiikintutkimuksen tavoitteista on esittää tulkintoja sen suhteesta ulkopuoliseen maailmaan. Vain hieman anakronistisesti voidaan siis todeta, että myös Krohnia mietitytti musiikin merkitys, hieman samalla tavalla kuin aikalaishermeneutikoja. Paitsi wagnerismin mutta myös hermeneutiikan osalta Krohnin ajattelu onkin kiinnostava esimerkki saksalaisperäisen musiikkiajattelun reseptiosta maassamme.

Lopulta Krohnin ajatus musiikista taidemuotona, joka leikkaa arkimaailman ja metafyyssisen rajoja on harmoniassa hänen kristillisen maailmankuvansa kanssa. Musiikki Krohnille on Luojan luomakunnan suuri lahja, ja tälle myös musiikin soittamisen, kuuntelemisen ja tutkimisen kautta ideaalisti tehdään oikeutta. Tästä lähtökohdasta asiaa katsoen sekä hänen esteettiset kantansa että musiikinhermeneuttinen teoriansa asettuu harmoniseksi osaksi koko hänen maailmankuvansa kokonaisuutta.

Lopuksi

Krohnin musiikillista elämää⁹ – hänen toimintaansa säveltäjänä, urkurina, tutkijana, kolumnistina ja erilaisissa maamme järjestöjen ja toimikuntien luotta-

⁹ Lainaan tässä yhteydessä, muutettavat muuttaen, Krohnin sisaruksia tutkineen Maarit Leskelä-Kärjen termiä ”kirjallinen elämä”. Termillä hän viittaa sisarusten

mustehtävissä – voi tarkastella snellmannilaisen ”sivistyksen” idean kehyyksessä. Kuten Heli Rantala (2011, 94–100) kirjoittaa kansallisfilosofimme J.V. Snellmanin (1806–1881) sivistys-käsityksestä, siinä ei ollut kyse itseen kääntyvästä kontemplatiivisuudesta vaan ulospäin suuntautuneesta aktiivisuudesta. Sivistys Snellmanin ajattelussa liittyy kiinteästi germaanisen *Bildungin* ideaan, ajatuksen säätyläistön vastuusta ja velvollisuudesta opettamiseen ja kasvattamiseen. Samalla siihen myös kytkeytyy tietynlainen itsensä kehittämisen ideaali: kullakin on mahdollisuus ja samalla vastuu huolehtia omasta kasvuprosessistaan kohti inhimillisyyttä – ideaalia, joka erottaa ihmisen eläimestä ja joka viittaa ihmiseen Jumalan kuvana. Ajan poliittinen konteksti toimi tälle toiminnalle kehyyksenä.

Kuten Juha Siltala (1999, 279) on kuvannut, kansakunta nähtiin vuosisadan vaihteen vuosikymmeninä eräänlaisena ”eettisenä kypsytyslaitoksena, jossa konkreettisten siteiden kautta kurotettiin universaaleihin. Kansakunnan kautta yksilö työskenteli ihmiskunnan hyväksi.” Krohnin työ ja maailmankuva asettuvat luontevasti osaksi samaa vuosisadan vaihteen säätyläistön ”siveellisyysdiskursia”, mitä Siltala kuvailee.

Kokonaan toinen, psykodynaamista todellisuutta koskeva kysymysten kenttä aukeaa puolestaan Siltalan lukemisen jäljiltä siinä, miten Krohnin korkeat moraal- ja nuhteettomuuskäsitykset kytkeytyvät hänen omaan taustaansa tunnetun fennomaanisuvun jäsenenä ja toisaalta – erityisesti Siltalalle läheisen psykoanalyttisen historiantulkinnan kannalta – nuorena miehenä isänsä menettäneenä säätyläismiehenä. Siltala maalaa koko kansakunnan rakennusprojektista kuvan pohjimmitaan sosiaalipsykologisena massiivisena hankkeena, ja tämän hankkeen päähenkilöillä – joihin Krohnin suvusta kuului hänen itsensä lisäksi useita – psykodynaamiset suhteet sekä konkreettisesti vanhempiin että symbolisesti esim. valtion ja kirkon edustamiin ”vanhempiin” olivat tärkeässä roolissa. Tähän kysymykseen on syytä palata tulevaisuudessa yksityiskohtaisemmin.

Lähteet

Kirjeenvaihtoa ja julkaisemattomia käsikirjoituksia:

Ilmari Krohn Hilja Haahdelle 10.6. 1906. SKS, KIA.

Ilmari Krohn Ensio Kurki-Suoniolle 16.2. 1918. SKS, KIA.

Ilmari Krohn Ensio Kurki-Suoniolle 22.7. 1926. SKS, KIA.

Ilmari Krohnin onnittelupuhe Kaarle Krohnin 70-vuotispäivillä. SKS, KIA.

Ilmari Krohnin puhe sukuhaudalla 1934. SKS, KIA.

kirjailijuuden institutionaaliin, kulttuurisiin ja heidän intellektuaalista identiteettiään luoviin tekijöihin, siihen yhteiskunnallisen toimijuuden ja sitä säätelevien ehtojen kokonaisuuteen, joiden puitteissa he toteuttivat uriaan. (Ks. Leskelä-Kärki 2006, 30.) Samoin olen kiinnostunut Ilmari Krohnin kohdalla paitsi hänen henkilöhistoriastaan myös laajemmista kulttuurisista, institutionaalisista ja ideologisista kehyyksistä, joissa hän toimi musiikillisesti.

Kirjallisuus:

- Abels, Robert 2002. Die Grenzen des 'Zwei-Welten-Modells': Schopenhauers Musikästhetik und Kurt Meys Versuch ihrer Weiterentwicklung. *Musiktheorie*, 17(2) 117–134.
- Anttonen, Pertti 2012. ”Oral Traditions and the Making of the Finnish Nation”. *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Toimittanut Timothy Baycroft ja David Hopkin. Leiden & Boston: Koninklijke Brill NV, 325–350.
- Aro-Heinilä, Irja 2005. ”Sinä olet viisas tyttö, mutta Jumala on viisaampi.” *Naisen kuva, roolit ja rooli-ihanteet Hilja Haahden tuotannossa 1895–1966*. Suomen ja Skandinavian kirkkohistorian väitöskirja, Helsingin yliopisto. Verkkojulkaisu <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/teo/kirkk/vk/aro-heinila/sinaolet.pdf>.
- Charlton, David (toim.) 1989. *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*. USA: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music*. USA, California: University of California Press.
- Flegg, Columba Graham 1992. ”Gathered Under Apostles”. *A Study of the Catholic Apostolic Church*. Oxford: Clarendon Press.
- Heikkinen, Olli 2012. Jean Sibeliuksen *Kullervo* ja Larin Paraske: Tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta. *Musiikki* 1/2012, 6–26.
- Herlin, Ilkka 2000. Tiede ja kansallinen tiede 1800-luvun Suomessa. *Tieteessä tapahtuu* 18/2000.
- Herlin, Ilkka 2004. Kieli ja kansallinen tiede J.V. Snellmanin filosofisessa järjestelmässä. *Yhteistä kieltä tekemässä. Näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla*. Toimittaneet Katja Huumo, Lea Laitinen ja Outi Paloposki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 259–285.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Karkama, Pertti 2007. *Kadonnutta ihmisyyttä etsimässä. Johdatusta Johann Gottfried Herderin ajatteluun ja herderiläisyyteen Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Klinge, Matti 1982. *Suomen sinivalikoiset värit*. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 1998. *Idylli ja uhka. Topeliuksen aatteita ja politiikkaa*. Helsinki: WSOY.
- Koivisto, Hanne 2001. ”Intellektuellit diskurssien verkossa”. *Kulttuurihistoria: Johdatus tutkimukseen*. Toimittaneet Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: SKS, 258–280.
- Korstvedt, Benjamin 2000. *Bruckner: Symphony No. 8*. NY, USA: Cambridge University Press.
- Krohn, Ilmari 1891. Otsikoimaton musiikkiarvostelu 24.3. *Uusi Suometar*.
- Krohn, Ilmari 1897. ”Jumalallisista järjestyksistä ihmisten yhdyselämissä”. Julkaistu neljässä osassa julkaisussa *Väinämöinen* 5-8/1897.
- Krohn, Ilmari 1899. *Sävelten alalta: Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1901. ”Kansansävelmien alkuperästä”. *Virittäjä* 1901.
- Krohn, Ilmari 1905. ”Suomalaisten kansanlaulujen sävellellisestä arvosta ja kauneudesta”. *Nuorten airut*. Helsinki: Yrjö Weilin, 44–48.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.
- Krohn, Ilmari 1912. ”Missä määrin säveltaiteella voi olla eettillistä merkitystä”. *Kolmi-sointu*.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso II: Säveloppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.
- Krohn, Ilmari 1919a. ”Mitä on musiikkitiede?” *Uusi Suomi* 19.3. 1919.
- Krohn, Ilmari 1919b. ”Musiikkitieteen tehtävistä ja saavutuksista”. *Uusi Suomi* 30.7. ja 6.8. 1919.

- Krohn, Ilmari 1924. "Oopperaprobleemi". *Suomen Musiikkilehti* 1924, 162–167.
- Krohn, Ilmari 1931. "Onko jazzilla taiteellista arvoa?". *Suomen Musiikkilehti* (Helmikuu 1931), 24.
- Krohn, Ilmari 1934/2012. Ilmari Krohnin puhe Krohnieen haudalla toukokuussa 1934. Verkkolähde <http://www.krohnfamily.org/kirjoitus3.php?lang=0> [tark. 10.11.2012].
- Krohn, Ilmari 1937. "Vanhojen kansojen musiikista". *Musiikkitieto* (Joulukuu 1937). 146–161.
- Krohn, Ilmari 1942. "Schubertin 'Moments Musicaux': Prinsessa Ruusunen!". *Musiikkitieto*, Toukokuu 1942. Ss. 70–75.
- Krohn, Ilmari 1945. "Jean Sibeliuksen seitsemän sinfoniaa". *Musiikkitieto* 12/1945.
- Krohn, Ilmari 1950. Uskonnollisia aiheita Jean Sibeliuksen sinfoniaissa. *Kirkkomusiikkilehti* 11–12/1950.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Oy.
- Krohn, Ilmari 1958. Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa. *Kirkkomusiikkilehti* 3/1958.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.
- Lassila, Pertti 2003. *Ihanteiden isänmaa: Julius Krohnin romanttinen fennomania ja kirjallisuus*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2006. *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: SKS.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2008. "Repeämiä fennomaaniperheessä". *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*. Toimittaneet Pertti Haapala, Olli Löytty, Kukku Melkas ja Marko Tikka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 335–348.
- Lorenz, Chris 2008. "Scientific" History between Myth-making and Myth-breaking. *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*. Toimittaneet Stefan Berger, Linas Eriksonas & Andrew Mycock. USA: Berghahn Books, 35–55.
- McClatchie, Stephen 1998. *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. University of Rochester Press.
- Mikkola, Kati 2004. "Uskonto, isänmaa, isänmaausko". Uskonnollisen argumentaation ulottuvuudet Topeliuksen Maamme kirjassa". *Uskonnon paikka*. Toimittaneet Outi Fingerroos, Minna Opas ja Teemu Taira. Helsinki: SKS, 209–244.
- Mikkola, Kati 2006. Suomen kehkeytyminen omaksi itseksensä. Herder ja Topeliuksen Maamme kirja. Teoksessa: *Herder, Suomi ja Eurooppa*. Toim. Kari Immonen ja Sakari Ollitervo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 414–444.
- Murtomäki, Veijo 1990. *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos.
- Ollitervo, Sakari & Immonen, Kari 2006. *Herder, Suomi, Eurooppa*. Helsinki: SKS.
- Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki 2004. *Suomen musiikin historia*. *Kirkkomusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) 2005. *Nationalismit*. Helsinki: WSOY.
- Rantala, Heli 2011. "Sivistyksen käsitteen merkitysulottuvuuksista J.V. Snellmanin ajattelussa". *Menneen ja tulevan välillä. 1800-luvun kulttuurihistorian lukukirja*. Toimittanut Hannu Salmi. Turku: K & H, .
- Salmi, Hannu 2005. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces*. USA: University of Rochester Press.
- Siltala, Juha 1999. *Valkoisen äidin pojat. Siveellisyys ja sen varjat kansallisessa projektissa*. Otava: Helsinki.
- Topelius, Zacharias 1981. *Maamme kirja*. Paavo Cajanderin suomennoksen pohjalta toimittanut Vesa Mäkinen. Helsinki: WSOY.

- Uino, Ari 1989. "Kielitaistelu ja 'Uusi suomalaisuusliike' 1918–1939". *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Toimittanut Päiviö Tommila & Maritta Pohls. Kuopio: Kustannuskiila Oy, 177–249.
- Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti – elämäntyö ja henkilökuv*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virtanen, Matti 2001. *Fennomanian perilliset*. Helsinki: SKS.
- Wagner, Richard 1880/2013. *Religion and Art*. Kääntänyt William Ashton Ellis. Verkkojulkaisu <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wlpr0126.htm> [tark. 18.3. 2013].

The Christian World-View as Hermeneutic Background to Ilmari Krohn's Musical Thought

In this article, I discuss the significance of Christian religion for Ilmari Krohn's musical thought and work. Krohn was, all through his long life, a devout Christian and active in the Catholic-Apostolic congregation in Helsinki. He was also a member in various boards of expertise, related to church music, within the larger Evangelic-Lutheran church in Finland. As composer, Krohn had a huge *oeuvre* of religious music: oratorios, liturgical music, religious songs, et cetera.

In addition to this concrete role that religion played in Krohn's everyday duties, I scrutinize religion as a basis for Krohn's aesthetic judgment and his total aversion to whole genres of music (certain type of opera and jazz for instance). On an even broader scale, I look at the whole project of folk enlightenment in the turn-of-the-century Finland as an embodiment of essentially Christian ideals. Religion is an important hermeneutic context in which to look at Krohn's and other intellectuals' life and work during that time period.

FT Markus Mantere (markus.mantere@siba.fi) toimii tutkijatohtorina Sibelius-Akatemiassa.

Postkolonialistinen analyysi markkinakohtauksen juutalais- representaatiosta

Liisamajja Hautsalo

»Akka, joka vaihtaa, huijaa,
tyhjä ostaa, hyvää myy;
juoksee, kiusaa, puhuu, puijaa,
räpättää kuin turkinpyy.
Kujein kulkee, liehuu, leijaa
tunkee kyökkiin, totta mar;
petkuttaa ja peijaa, veijaa [...]»¹

Pudonnut kenkä
Sakari Topelius (1949, 525)

»Isoisä kuvaili heidän vakoilevia, kauhistuttavan epärehellisiä silmään, lipeviä hymyjään, hampaiden yläpuolelle kohoavia hyeenanhuuliaan, raskaita, saastuneita, eläimellisiä katseitaan, vihan kaivamia levottomia juonteita nenän ja huulten välissä, nenää, joka on kuin jonkin eksoottisen linnun nokka.»

Prahan kalmisto
Umberto Eco (2012, 14)

Tämä artikkeli lähtee liikkeelle neljän sanan yksityiskohdasta ”tvänne tyska marktschrier, judar” Fredrik Paciuksen (1809–1891) romanttisen² esikoisopperan, *Kung Karls jaktin*³ (Kaarle-kuninkaan metsästys) markkinakohtauksessa. Yksityiskohta sisältyy *parenteesiin* eli näyttämöohjeeseen, joka ilmoittaa, että ”kahden saksanjuutalaisen helppoheikin⁴” on aika astua näyttämölle. Sakari

¹ Kiitän äitiäni, kasvatustieteen maisteri Marja-Liisa Hautsaloa tämän Topelius-sitaatin löytämisestä.

² Kansalliskirjastossa säilytettävän Paciuksen käsin kirjoittaman partituurin kansilehdellä vuodelta 1879 teos määritellään sanoilla ”Romantisk opera i tre Akter”. Kuten Fabian Dahlström ja Erkki Salmenhaara (1995, 369) toteavat, *Kaarle-kuninkaan metsästys*ksen tyyliesikuvana on pidetty sen sävellysajankohtaa ajatellen ”vanhahtavaa” Weberin *Taika-ampujaa* (1821) tai *Oberonia* (1826), jotka luetaan kuuluviksi romanttiseen oopperaan.

³ Huolimatta siitä, että ruotsinkielinen nimi on oopperan alkuperäinen nimi, käytän siitä tästä lähtien suomenkielistä nimeä, koska se on vakiintunut suomenkieliseen kirjallisuuteen.

Topeliuksen (1818–1898) ruotsinkieliseen librettoon sävelletyn ja vuonna 1852 kantaesitetyn oopperan kokonaisuudessa kahden juutalaisen kohtaaminen on ohi-kiitävä hetki, johon katsoja tuskin kiinnittää huomiota. Ennemmin katsojaa kiinnostaa oopperan varsinaisen sisältö, 1600-luvun Ahvenanmaalla hoveineen metsästävänä Ruotsin kuningas Kaarle XI ja häntä vastaan suunnattu salaliitto tai oopperaan sisältyvä rakkaustarina.

Viihdyttävät elementit, kuten värikkäät metsästys-, tori-, kapakka- tai markkinakohtaukset kuuluvat 1800-luvun romanttiseen oopperaan – ajatellaanpa esimerkiksi *Taika-ampujan* metsästyskohtausta, *Carmenin* sevillalaista toria, *Marthan* markkinoita tai *Boris Godunovin* maalaiskapakkaa – mutta suomalaisen oopperan kontekstissa *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* kaltainen markkinarepresentaatio juutalaishahmoineen on ainutlaatuinen.⁵ Oopperan juutalaishahmoista nouseekin esiin kysymyksiä. Mitä ovat nämä juutalaishahmot ja mistä hahmot ovat peräisin? Miten juutalaiset ovat joutuneet ensimmäiseen Suomessa kirjoitettuun, suomalaisen musiikin kontekstissa kanonisoituun oopperaan, joka kertoessaan ruotsalaisesta hallitsijasta edustaa myös laajaa, ruotsalaista kuningasoopperaperinnettä⁶? Valottaakseni näitä kysymyksiä tarkastelen tässä artikkelissa *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmoja kahdelta suunnalta: eurooppalaisen ja suomalaisen historian kontekstissa sekä eurooppalaisen näyttämötaiteen kontekstissa postkolonialistisessa ja sosiolingvivistisessä viitekehksessä.

Kaarle-kuninkaan metsästyksestä ei ole käytettävissä kriittistä editiota. Paicuksen kirjeenvaihdon perusteella tiedetään, että säveltäjä muokkasi oopperaansa useaan otteeseen lähes kolmenkymmenen vuoden aikajänteellä (Koivisto 2007; Mäkelä 2009; Vainio 2009). Muokkaukset säveltäjä teki yhteistyössä libretistinsä Topeliuksen kanssa, ja ne kohdistuivat usein juuri markkinakohtaukseen. Tämän artikkelin tutkimuskohde tarkentuu Topeliuksen *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* kirjoittaman libreton kolmannen näytöksen markkinakohtauksessa olevaan juutalaisrepresentaatioon.

Kaarle-kuninkaan metsästystä on tutkittu suhteellisen paljon johtuen sen asemasta ensimmäisenä suomalaisena oopperateoksena. Keskeinen näkökulma siihen on ollut kansallisuustematiikka siksi, että se monin tavoin – huolimatta tapahtuma-ajastaan ja -paikastaan – käsittelee teoksen syntyaikoina 1840–50-luvuilla päivänpolttavia, kansallisuuteen ja suomalaisuuteen liittyviä kysymyksiä

⁴ Ruotsinkielisessä libretossa juutalaisia nimitetään saksankielisellä termillä ”Marktschreier”, joka kääntyy suomeksi sananmukaisesti ”markkinahuutajaksi”. Juhani Koivisto käyttää tarkastamassaan vuoden 2007 librettosuomennuksessa termiä ”markkinaviihdyttäjä” (Topelius 2007, 49). Suomen kieleen on kuitenkin juurtunut termi ”helppoheikki”, joten käytän sitä tässä artikkelissa.

⁵ *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmojen jälkeen juutalaisia ei suomalaisen oopperan henkilögallerioissa enää esiinny. Sen sijaan 1900-luvun alun kevyissä laulunäytelmissä, kuten Sam Sihvon *Jääkäarin morsiamessa* (1921), esiintyy antisemitistisesti kuvattu juutalaishahmo, Isak (ks. Forsgård 2002, 110).

⁶ *Kaarle-kuninkaan metsästyksestä* ja ruotsalaisesta kuningasoopperasta, ks. Koivisto 2007, 14; ks. myös Vainio 2009, 238.

(Dahlström & Salmenhaara 1995; Klinge 1998; Koivisto 2007; Tarasti 2009; Vainio 2009). Kansallista tematiikkaa on analysoitu myös suomalaisuuden symboleja sisältävässä markkinakohtauksessa, vaikkakin kokonaisuutena sitä on pidetty lähinnä viihdykkeenä. Matti Klinge (1998, 245) on todennut, että ”markkina-kohtaus siansaksaa puhuvine juutalaisineen ja ajankohtaisviittauksineen onkin välttämätön kevennys sentimentaalisten, isänmaallisten ja jännityselementtien rinnalla”. Kohtauksessa esiintyvät juutalaishahmot ovat tutkimuksessa saaneet vain vähän huomiota, tai ne on jätetty täysin huomiotta. Esimerkiksi varhaisin Pacius-tutkija Otto Andersson (1938) ei mainitse hahmoja kirjassaan.

Juutalaishahmoja on tutkimuksessa kuvattu esimerkiksi sanomalla, että ne ovat ”parodisia” (Koivisto 2007, 59) ja ”banaalisti ylikorosteisia” (Vainio 2009, 248) ja että hahmot sisältävä jakso vaikuttaa kokonaisuudesta ”täysin irralliselta” (ibid.). Fabian Dahlströmille ja Erkki Salmenhaaralle (1995, 370) juutalaiset, kuten markkinakohtaus kokonaisuudessaan, ilmentävät *coloeur localea* eli paikallisväriä ja Eero Tarasti (2009, 137) näkee juutalaisissa enempää erittelemättä ”1800-luvun konventioiden mukaiset groteskit juutalaishahmot”. Kansallisuustematiikkakin on tutkimuksessa kytketty juutalasiin, koska juuri heidän dialogissaan kansallisuuden kysymyksiä käsitellään konkreettisesti. Juhani Koivisto (2007, 53) on tulkinnut juutalaishahmot suomalaisuuden peilaajina ja rinnastaa ne Runebergin *Hirvenhiitäjien* ”laukkuryssiin”, kierteleviin venäläisiin kauppiasiin, joiden avulla kirjailija loi vastakkaisasetelman suomalaiset–venäläiset (ks. myös Vainio 2009, 248).

Kaarle-kuninkaan metsästystä Pacius-elämäkerrassaan analysoinut Tomi Mäkelä (2009, 180) luonnehtii oopperaa kokonaisuudessaan todeten, että se on ironinen, mutta vivahteikas analyysi ajankohtansa modernista yhteiskunnasta ja siinä ilmenevästä taipumuksesta liioitella ideologisia näkökantoja. Juutalaiskohtaus Mäkelän (2009, 181) mukaan puolestaan sisältää ennen kaikkea julkilausumatonta kritiikkiä aikansa suomalaista yhteiskuntaa kohtaan. Vastoin kuin muut kirjoittajat, Mäkelä ei pidä juutalaiskohtausta koomisena, vaikka näkeekin siinä joitakin yhteyksiä ranskalaiseen *opéra comiqueen* tai saksalaiseen *Singspiele*en (Mäkelä 2009, 183).⁷ Mäkelä kytkee kohtauksen, kuten koko oopperan, oman aikansa yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Samoin tehdään myös tässä artikkelissa.

Kaarle-kuninkaan metsästyksen juutalaishahmot sisältävät kiistämättä koomisia piirteitä. Niihin ilmiselvästi liittyy runsaasti liioittelua ja parodiointia, vaikka ooppera itsessään ei olekaan koominen. Juutalaishahmojen ymmärtäminen vain ja ainoastaan koomisina on kuitenkin kestävä tulkinta. Tämänkaltainen tulkinta edustaa ohutta pintatasoa, joka jättää huomiotta representaation mahdollisesti sisältämät piilomerkitykset. Erityisen huolestuttavaa tämänkaltainen lähestymistapa on, kun tiedetään, että juuri juutalaisten historia edustaa monituhattavuotista vainon kohteena olemisen historiaa, joka kauhistuttavana kulminoitui Saksassa 1930–40-luvuilla.

⁷ Myös Ilkka Oramo (2000, 140–142) on löytänyt oopperalle esikuvan ranskalaisesta puhenäytelmäperinteestä ja siihen nojaavasta varhaisesta *opéra comiquesta*.

Oopperateos historiallisen, kulttuurisen ja sosiaalisen leikkauspisteessä

Hampurissa syntynyt, Ruotsin kautta Suomeen emigroitunut ja Suomen musiikin isän entiteettiä kantava Pacius on keskeinen henkilö maamme musiikin historiassa. Merkittävä asema suomalaisen kulttuurin rakentajana on myös Topeliuksella. Oopperan molemmat tekijät ovat henkilöitä, jotka on sijoitettu korkealle suomalaisten merkkimiesten hierarkiassa. Elämäkertatietoa sekä Paciuksesta (ks. esim. Anderson 1938; Rosas 1949; Lappalainen 2009; Mäkelä 2009; Vainio 2009) että Topeliuksesta (ks. esim. Vest 1906; Lagerlöf 1920; Nyberg 1949; Klinge 1998) on olemassa runsaasti ja myös heidän suomalaisen kulttuurikaanoniin sijoitetut teoksensa on tutkittu varsin perusteellisesti. Tässä artikkelissa pyrin kuitenkin katsomaan *Kaarle-kuninkaan metsästystä* ”toisin” eli monien edellä mainittujen tutkimusten säveltäjä- ja teoskeskeisestä tarkastelusta poikkeavan linssin läpi. En tarkastele tekijöitä ympäröivästä yhteiskunnasta eristyksissä olevina, luovina yksilöinä tai oopperateosta autonomisena taide-teoksena, vaan molemmat nähdään historiallisen, kulttuurisen ja sosiaalisen kompleksisena risteyskohtana (ks. Kramer 1990; ks. myös Richardson 1999; Välimäki 2005, Mantere 2006; Torvinen 2007, Hautsalo 2008). En siis tarkastele sitä, mitä Topelius ja Pacius halusivat oopperallaan ja siihen sisältyvillä juutalaishahmoilla viestiä tai mitä oli heidän henkilökohtainen suhteensa juutalaiskysymykseen.⁸ Sen sijaan katson oopperaa ja sen juutalaishahmoja taiteellisenä representaationa tietynä aikana tietyssä paikassa ottaen huomioon representaation historiallisen, sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin. Tällaisessa uushermeneuttisessa kulttuurisen musiikintutkimuksen lähestymistavassa musiikkiteosta – tässä tapauksessa oopperaa ja sen librettoa – tarkastellaan osana syntyajankohtansa historiallis-kulttuurista ja sosiaalista käytäntöä.⁹

Vaikka analyysini kohdistuu oopperan kokonaisuuden pieneen osaan, siitä avautuva horisontti tuo mukanaan uuden näkökulman suomalaiseen Pacius-tutkimukseen sekä vahvistaa oopperan aiemmin osoitettuja yhteyksiä eurooppalaiseen oopperaperinteeseen (ks. esim. Dahlström ja Salmenhaara 1995; Koivisto 2007; Mäkelä 2009; Tarasti 2009; Vainio 2009). Postkolonialistinen viitekehys myös sitoo artikkelin yhtäältä kansainvälisessä oopperatutkimuksessa

⁸ En myöskään tarkastele oopperaa *verisimilituden* eli todentunnun näkökulmasta (ks. esim. Neale ja Krutnik 1990; Rosand 1991; Heller 2007). Toisin sanoen en pyri analysoimaan teoksen ja siihen sisältyvien representaatioiden suhdetta todellisuuteen vaan niihin oman aikansa kulttuuris-historiallisiin käytäntöihin, joihin ne viittaavat (ks. esim. Kramer 1990).

⁹ Vaikka tulkintaa käsittelevää teoriaa nimitetään yleisesti hermeneutiikaksi, on siinä kyse monista erilaisista, toisistaan poikkeavista teorioista (Mikkonen 2003, 67). Musiikin hermeneutiikka puolestaan keskittyy musiikin merkitysten ja sisältojen tulkintaan, ja sen mukaista teosanalyysia kutsutaan hermeneuttiseksi musiikkianalyysiksi. Uushermeneutiikaksi sanotaan musiikintutkimuksen suuntausta, joka haluaa erottaa perinteisestä hermeneutiikasta ja joka näkee musiikin käytäntönä, ympäristöönä tiiviisti kytkeytyneenä ja sen kanssa vuorovaikutuksessa olevana entiteettinä (ks. esim. Kramer 1990).

käytävään keskusteluun sekä toisaalta antisemitismiä koskevaan kansainväliseen keskusteluun.

Osoitan artikkelissani, että *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* suomalaisessa kontekstissa vieraille juutalaishahmoille löytyy vastine eurooppalaisen ja erityisesti saksalaisen näyttämötaiteen perinteestä, jossa nk. näyttämöjuutalaisella on pitkä historia. Lisäksi osoitan, että tämänkaltainen juutalaisrepresentaatio on mahdollista tulkita nk. eurooppalaisen ”sisäisen Toisen” representaationa ja juutalaisvastaisesti. Artikkelissani tarkastelen siis sitä, millaisia etniseen alkuperään liittyviä eurooppalaiseen ja suomalaiseen kontekstiin kytkeytyviä historiallisia, sosiaalisia ja kulttuurisia käytäntöjä oopperan juutalaisrepresentaatiot toisintavat. Tutkimusmateriaalina käytän teoksen vuonna 1902 painetun ja Richard Falinin sovittaman pianopartituurin mukaista, alkukielistä librettotekstiä sekä Jalmary Finnen siitä tekemää käännöstä, itse pianopartituuria, oopperan Kansalliskirjastossa säilytettävää käsikirjoituspartituuria vuodelta 1879 sekä oopperasta tehtyä CD-tallennetta.

Postkolonialismi ja sosiolingvistiikka

Teoreettisesti hedelmällisiä näkökulmia artikkelissani ovat postkolonialismi (ks. Kuortti, Lehtonen & Löytty 2007; ks. myös McClary 1992; Locke 1991, 2009; Taylor 2007) ja sosiolingvistinen kielitiede (ks. Clyne, Eisikovits ja Tollfree 2002; Clyne 2003; Muir 2004, 2006, 2009; Verschik 2007). Jälkikolonialismi tai postkolonialismi¹⁰ on 1960-luvulla syntynyt sosiologinen yleistermi, joka on perinteisesti liittynyt siirtomaajärjestelmän purkautumiseen ja sen jälkeiseen aikaan, mutta laajemmin käsitettynä sen kohteena on yhteiskunnassa esiintyvien vähemmistöihin, etnisyyteen, sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan tai uskontoon liittyvien valtasuhteiden tarkastelu ja avaaminen. Poliittisesti orientoituneena postkolonialismi pyrkii paljastamaan erilaisia vallankäytön muotoja ja on siten poliittisen, yhteiskunnallisen ja kulttuurisen ylivallan vastaista. Taiteeseen liittyen postkolonialismi pyrkii purkamaan kuvitteellisia puhetapoja esimerkiksi Orientista eli kuvitteellisesta idästä ja tätä kautta tuomaan julki vääristävien representaatioiden mekanismeja. (Kuortti, Lehtonen & Löytty 2007, 13–15.)

Myös oopperatutkimuksessa postkolonialismi yhtäältä nostaa esiin etniseen alkuperään liittyviä toiseuttamisen mekanismeja ja niiden representaatioita sekä toisaalta pyrkii näiden representaatioiden avoimeen purkamiseen (ks. Locke 1991, 2009; Taylor 2007; ks. myös McClary 1992). Tähän paradigmaan ovat perinteisesti kuuluneet esimerkiksi ne oopperaa käsittelevät tutkimukset, joissa oopperateoksia on tarkasteltu ”orientaalin Toisen¹¹”, näkökulmasta ja joissa ”Toinen” on nähty Orientin kuvitteellisena representaationa (ks. esim. Locke

¹⁰ Suomessa postkolonialismista käytetään myös nimityksiä jälkikoloniaalinen tai jälkikolonialistinen. Käsitteiden jälkikoloniaalinen ja jälkikolonialistinen välisen eron voi nähdä niin, että edellinen viittaa ilmiön ja jälkimmäinen aatteeseen ja siihen perustuvaan käytäntöön. (Kuortti, Lehtonen & Löytty 2007, 12.)

1991, 2009; Scott 2003; Said 2011). ”Sisäisellä Toisella” on musiikkietieteellisessä keskustelussa puolestaan viitattu esimerkiksi kansakunnan sisällä olevaan etniseen vähemmistöön, kuten romaaneihin ja juutalaisiin (ks. esim. McClary 1992; Clark 2009). Oopperatutkimuksessa ”sisäisen Toisen” käsitettä on käytetty, jotta on voitu osoittaa lähellä olevan Toisen, kuten romaani- tai juutalaisrepresentaatioiden kuvitteellinen luonne (ks. esim. McClary 1992; Born & Hesmondhalgh 2000; Brown 2000; Hallman 2002; Clark 2009). Viime vuosina erityisesti juutalaishahmot ovatkin oopperarepresentaatioina alkaneet kiinnostaa tutkijoita. Merkittävä avaus tässä suhteessa on ollut Hans-Peter Bayerdörferin ja Jens Malte Fischerin (2008) toimittama antologia, jossa tarkastellaan laajasti eurooppalaisessa näyttämötaiteessa esiintyviä juutalaisrooleja. Samoin tärkeä on Caryl Clarkin (2009) monografia Joseph Haydnin oopperoiden juutalaisrepresentaatioista.

Toinen artikkelissa hyödyntämäni näkökulma on sosiolingvistinen kielitie-de (Clyne, Eisikovits ja Tollfree 2002; Clyne 2003; Muir 2004, 2006, 2009; Verschik 2007), jonka avulla tarkastelen juutalaishahmojen kielellistä diskurssia. Tällöin keskeinen käsitteeni on etnolekti, jonka tehtävänä on merkitä puhe-diskurssin puhujat kuuluvaksi alun perin toista kieltä käyttäneeseen etniseen ryhmään (Clyne, Eisikovits ja Tollfree 2002, 133; ks. myös Muir 2009, 533). Sen avulla ryhmään kuulumattomat toisaalta myös pystyvät identifioimaan tietyn lingvistisen tai etnisen ryhmän (Verschik 2007, 222). Sosiolingvistiikan alueelle sijoittuu myös nk. kielenvaihto, joka puolestaan tarkoittaa tietyn etnisen ryhmän kielenkäytössä tapahtuvaa siirtymistä kielestä toiseen (ks. esim. Clyne, Eisikovits ja Tollfree 2002). Tarkastelen kielenvaihdon eri asteita Michael Clynen (2003) koodinvaihtoteorian (code-switching) näkökulmasta. Suomessa kielenvaihto on viime aikoina noussut keskusteluun maahanmuuttajien kielenkäyttöön liittyvän tutkimuksen myötä (ks. esim. Lehtonen 2008, 2009), mutta myös muita suomalaisia kieliyhteisöjä on tutkittu kielenvaihdon näkökulmasta (Suomen juutalaisyhteisön kielenvaihdosta sekä juutalaisrepresentaatioista ks. Muir 2004, 2006 ja 2009).

Koodinvaihtoteoriaa (code-switching) soveltaessaan Simo Muir¹² on tukeutunut kolmeen Clynen (2003) esittelemään koodinvaihdon alaryhmään: transferenssiin, konvergenssiin ja transversioon. Transferenssissa puhuja siirtää toisesta kielestä jonkin saneen, piirteen tai konstruktion. Konvergenssissä kaksi kieltä muuttuu toistensa kaltaisiksi ja yhdistyy jollakin tasolla. Transversio tarkoittaa kokonaan toiseen kieleen siirtymistä (Clyne 2003, 76, 79, 80.) Transferenssi jakautuu edelleen alaryhmiin, jolloin sanastollinen transferenssi tarkoittaa, että

¹¹ Toiseuden käsitteen toi ranskalaiseen filosofiaan Emmanuel Levinas 1900-luvun alussa, ja pian sen otti osaksi feminististä filosofiaansa Simone de Beauvoir teoksessaan *Le Deuxième Sexe* (1949). Tämä arkikielenkäyttöönkin juurtunut käsite viittaa muukalaisuuteen, vierauteen, ”toiseen kuin itse”. Edellä mainitusta on johdettu termi ”Toinen”, jossa iso t-kirjain viittaa termin teoreettiseen käyttöön (ks. esim. Hautsalo 2008, 177–178).

¹² Kiitän Simo Muiria siitä, että hän auttoi löytämään tätä artikkelia varten oikeat sosiolingvistiikkaan liittyvät välineet.

kieleen lainataan vieraan kielen sanoja tai morfeemejä (Clyne 2003, 111–115; ks. myös Muir 2006, 138–139; Muir 2009, 544). Foonisella transferenssilla taas tarkoitetaan äänneiden siirtymistä kielestä toiseen (Clyne 2003, 115–116).

Edellä mainittujen näkökulmien lisäksi sovellan artikkelissani teatteri- ja kirjallisuustiedettä (Fokkema 1991; Bayerdörfer & Fischer 2008). Tähän viitekehykseen kuuluvat käyttämäni käsitteet henkilöahmo ja stereotyyppi. Henkilöahmolla viitataan yksinkertaisesti sanataideteoksen henkilöön, jonka ulkomuotoa, ajatuksia ja toimintaa kuvataan (Hosiaisuusluoma 2003, 303). Stereotyypin määrittelen kaavamaiseksi ja aina samanlaisena toistuvaksi henkilöahmoksi, jolla viitataan usein etniseen ryhmään, ammattiin, ikäryhmään tai sukupuoleen (Hosiaisuusluoma 2003, 876). Representaation käsitteellä viitataan taiteelliseen esittämiseen, jossa jokin, esimerkiksi juutalaishahmot, edustaa jotain sellaista, mitä se ei itse ole ja joka representoidaan kielen avulla (Hosiaisuusluoma 2003, 776). Rajaan artikkelini siten, että tarkastelen ainoastaan oopperan librettoa.

Postkolonialistisen, sosiolingvistisen sekä teatteri- ja kirjallisuustiedettä sivuavan analyysin lisäksi tarkastelen *Kaarle-kuninkaan metsästystä* oopperahistoriallisessa kontekstissa. Esittelen ensin lyhyesti aiempia juutalaisrepresentaatioita eurooppalaisessa näyttämötaiteessa 1600-luvulta lähtien (Bayerdörfer & Fischer 2008; Boelow 1978; Clark 2009; Swack 2000). Tämän jälkeen tarkastelen erityisesti saksalaista oopperaa ja sen suhdetta juutalaisvastaisuuteen. Lisäksi käsittelen *Kaarle-kuninkaan metsästystä* ja sen juutalaisrepresentaatiota suhteessa yhteen esimerkkiteokseen, Reinhard Keiserin vuonna 1710 säveltämään oopperaan *Le Bon Vivant, oder Die Leipziger Messe*¹³ (suom. Hyvää elämää, tai leipzigiläiset markkinat). Hakiessaan työkaluja erilaisilta oppialoilta artikkelini kokonaisuudessaan sijoittuu nk. uuden oopperatutkimuksen¹⁴ (new opera studies) viitekehykseen (ks. Levin 2007, 2–3).

Kaarle-kuninkaan metsästyksen markkinakohtauksen ja juutalaishahmojen genealogia

Ennen *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* genealogian käsittelyä on syytä esitellä lyhyesti oopperan tapahtumat. Ooppera alkaa tilanteesta, jossa nuori Kaarle XI on hoveineen saapunut Ahvenanmaalle metsästämään. Lain mukaan vain kuninkaalla on oikeus ampua hirviä, mutta Jonathan, nuori kalastaja ja Leonoran kihlattu, on kaatanut eläimen. Hovimiesten keskuudessa kytentyt tyytymättö-

¹³ Oopperan libretististä C.F. Weidemannista (k. 1715) on olemassa hyvin vähän tietoa. Keiser-tutkija Klaus Zelm (1975, 236) arvelee, että käsikirjoituksessa mainitun kirjoittajan etunimet olisivat Christian Heinrich. Hänen syntymäaikaansa ei tiedetä. Koska oopperan libretistiin liittyy monia epäselvyyksiä, käytän tähän teokseen viitatessani ilmausta ”Keiserin ooppera” tai ”Keiserin libretto”, vaikka *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* libreton yhteydessä viittaankin Topeliukseen.

¹⁴ Uuden oopperatutkimuksen juuret ovat 1990-luvun alussa Yhdysvalloissa syntyneessä ”uudessa musiikkiteieteessä” (ks. Levin 2007).

myys muuttuu vallankaappausuunnitelmaksi, josta Leonora vahingossa kuulee. Hovimiehet kaappaavat kuninkaan markkinoilla, mutta Leonora pelastaa tilanteen kansanjoukon avulla. Palkaksi urotyöstään Leonora haluaa aateluuden sijaan pelastaa Jonathanin, jota uhkaa kuolemantuomio. Kuningas suostuu ja kansa ylistää kuningasta sekä Suomen kaunista luontoa.

Kaarle-kuninkaan metsästykseen liittyvän muokkausprosessin ovat Koivisto (2007) ja Matti Vainio (2009) artikuloineet huolellisesti Paciuksen ja Topeliuksen välisestä kirjeenvaihdosta. Pacius muokkasi teostaan neljään otteeseen vuosien 1850–1879 välillä, joten oopperasta on olemassa useita partituuriversioita erilaisin merkinnöin. Oopperan idea, Kaarle XI:n vierailu Ahvenanmaalle, tuli Topeliukselta, jonka tiedetään kirjoittaneen oopperan librettoa kesällä 1850. Saman vuoden elokuussa Pacius sai sävellettäväkseen ensimmäisen näytöksen. (Koivisto 2007, 17–18.) Syksyn 1850 kuluessa valmistuivat ne osat, jotka esitettiin Paciuksen sävellyskonsertissa maaliskuussa 1851 (Vainio 2009, 244). Tekstin kolmanteen näytökseen Topelius kirjoitti keväällä 1851 ja Pacius sävelsi sitä saman vuoden kesäkuussa (Koivisto 2007, 20–21; Vainio 2009, 244.) Tämän versioon Topelius teki vielä viime hetken lisäyksiä – kuten juutalaishahmot markkinakohtaukseen (Koivisto 2007, 21; Vainio 2009, 247). Ooppera lisäyksi-neen oli valmis lokakuussa 1851, ja se siis kantaesitettiin 24. maaliskuuta 1852 C. L. Engelin suunnittelemassa teatterissa Helsingin Esplanadilla (Vainio 2009, 249, 254–255).

Kaarle-kuninkaan metsästyksen juutalaiskohtauksen muotoutumisesta on olemassa sirpaleista tietoa, mutta Paciuksen ja Topeliuksen välisestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, että erityisesti markkinakohtaus oli muokkauksen kohteena. Selviteltyään oopperan libreton syntyhistoriaa Koivisto (2007, 21) muistuttaa, että kahden juutalaisen kohtaaminen markkinoilla ei kuulunut oopperan alkuperäiseen luonnokseen, vaan että Topelius Paciukselta kysymättä lisäsi sen librettoon varsin myöhäisessä vaiheessa kesällä 1851 (ks. myös Vainio 2009, 247–248). Ilmeisesti Topelius oli kuitenkin huolestunut Paciuksen suhtautumisesta juutalaishahmoihin, sillä säveltäjälle 1. kesäkuuta 1851 kirjoittamassaan kirjeessä libretisti katsoo asiakseen selitellä lisäyksiään ja erityisesti juutalaishahmoja.¹⁵ Kirjeen mukaan Topelius halusi oopperaan ”jotain omaperäistä ja päätynyt pitkän miettimisen jälkeen kahteen juutalaiseen” (Koivisto 2007, 21).

Oopperan kantaesitys oli menestyksenkäs, ja Vainion (2009, 260–261) mukaan markkinakohtauksen ”sekavat ainekset purivat kuulijoihin, koska katso-mossa esiintyi kaikelle tälle kohellukselle paljon hyväksyvää naurua”. Pacius ei kuitenkaan ollut oopperaan tyytyväinen ensiesityksissä kuulemansa perusteella. Vuonna 1854 hän muokkasi teosta edelleen, jotta se sopisi paremmin ammattinäyttämöille – olihan se kirjoitettu helsinkiläisiä amatöörejä varten. Pacius muun muassa täydensi teosta kuoro- ja soolokohtauksella sekä kahdella soolonumerolla, joista merkittävin oli Leonoran aaria toisessa näytöksessä. (Koivisto 2007, 34.)

¹⁵ Topelius kirjoittaa sijoittavansa oopperaan ”kaksi juutalaista yhden sijasta; molemmat joutuvat riitaan kansallisuudesta [...] ja parodioivat sillä tavalla kansallisia eroavuuksia, jotka tulevat esiin finaalissa, mikä antaa heille merkitystä teoksessa” (suom. Koivisto 2007, 21).

Myös markkinakohtausta kansanomaistettiin, kuten Vainio (2009, 271) toteaa, johtuen kritiikistä, joka koski oopperan liian vähäisiä suomalaisementtejä. Ilmeisesti nämä muutokset eivät koskeneet juutalaishahmoja. Uudistettu versio esitettiin Tukholmassa vuonna 1856. Esitysten yhteydessä nousivat esiin myös juutalaishahmot, joita olivat nyt muokanneet ruotsalaiset. *Ny Tidning* -lehti ihmetteli arviossaan ”epäonnistunutta” juutalaiskohtausta vaikka piti esitystä muuten onnistuneena (sit. Koivisto 2007, 36). Kirjeessään veljelleen Pacius esittää epäonnistumisen syyksi ruotsalaisten ottamia vapauksia kohtauksen uudelleenmuokkaamisessa: ”Todellinen skandaali se juutalaiskohtaus. Sen sijaan että sitä olisi lievennetty, se esitettiin vastenmielisellä tavalla. [...] Olen vastustanut sitä [juutalaiskohtauksen muokkaamista], mutta turhaan”. Samassa yhteydessä Pacius kritisoi myös Tukholman kuninkaallisen oopperan johtoa, joka ei hänen mukaansa ottanut huomioon, että suurin osa yleisöstä koostui juutalaisista ja jotka olivat ”hyvin ärsyyntyneitä tästä kohtalokkaasta kohtauksesta” (Pacius sit. Koivisto 2007, 36). Tarkempaa tietoa siitä, millaisia muutoksia oopperaan oli tehty, ei toistaiseksi ole löytynyt.

Seuraavan kerran oopperaa tiedetään muokatun vuonna 1867, sillä Helsinkiin suunniteltiin uutta esitystä vuodeksi 1869, mikä ei kuitenkaan toteutunut. Topeliuksen kirjeestä Karl Collanille vuonna 1867 ilmenee, että tuolloin uudistettavana oli muun muassa markkinakohtaus, johon Topelius lisäsi uusia repliikkejä. Tässä vaiheessa partituuriin lisättiin myös suomalaisuussymbolit, toisin sanoen suomenkielinen kansanlaulu ja *Porilaisten marssi*. (Koivisto 2007, 37–38.) Tässäkään ei kuitenkaan tiedetä juutalaiskohtausta muutetun. Pacius muokkasi oopperaa vielä Hampurissa Saksan-matkansa aikana talvella 1869–70. Maininta tästä muokausprosessista löytyy Paciuksen Olga-tyttären päiväkirjasta. Mäkelän (2009, 179) mukaan päiväkirjamerkintä, jossa tytär kuvaa isänsä työskentelevän oopperan parissa ”så flitigt” (niin ahkerasti) on päivätty 7. toukokuuta 1870 (ks. myös Koivisto 2007; Vainio 2009). Vielä vuonna 1873 oleskellessaan jälleen Saksassa Paciuksen tiedetään työstäneen oopperaansa (Koivisto 2007, 38–39). Tämä versio myös esitettiin Helsingissä huhtikuussa 1875 (Vainio 2009, 271). Viimeisen kerran Pacius muokkasi oopperaansa niin, että sen uudistettu ja tiivistetty partituuri valmistui säveltäjän syntymäpäiväksi 16. maaliskuuta 1879¹⁶ ja esitettiin huhtikuussa vuonna 1880. (Vainio 2009, 271–272, 287.) Kansalliskirjastossa säilytettävä vuoden 1879 partituuriversio on siis järjestyksessä neljäs, ja siihen perustuvat jo aiemmin mainittu ja tässä tutkimuksessa keskeinen Faltinin sovittama pianopartituuri vuodelta 1902. Myös oopperan viimeaikaiset uudet tuotannot perustuvat tähän versioon (Koivisto, 2007, 39).¹⁷

¹⁶ Tämän jälkeenkin Pacius teki lisäyksen eli sävelsi vielä yhden aarian ensimmäiseen näytökseen (Koivisto 2007, 39).

¹⁷ Kaarle-kuninkaan metsästyksen libretosta on olemassa useita kieliversioita, sillä Pacius käänsi libreton saksaksi mahdollisia Saksan-esityksiä varten. Tässä artikkelissa ei kuitenkaan käsitellä oopperan libreton saksannosta. Ruotsinkielinen libretto löytyy partituurien lisäksi painettuna Topeliuksen runokokoelmasta *Dramatiska dikter* (Första bandet) vuodelta 1903. Samoin se löytyy kahden levytyksen, jo mainitun Finlandia-yhtiön, sekä tuoreemman Naxos-levy-yhtiön

Kuten markkinakohtaus kokonaisuudessaan, myös juutalaisten repliikit muuttuivat eri käsikirjoitusversioissa huomattavasti ja lopullisessa libretossa heidän dialoginsa on lyhentynyt. Koivisto (2007, 61) arvelee näin tapahtuneen siksi, että oopperan pitkän muokkausprosessin kuluessa hahmoille kirjoitetut ajankohtaiskommentaarit menettivät tehonsa kun yleisö ei niitä enää ymmärtänyt. Voidaan tietysti kysyä, vaikuttiko esimerkiksi Suomessa vallitseva poliittinen tilanne eri versioiden muokkaukseen ja oopperan tapaan representoida juutalaishahmoja. Kiinnostavaa on ainakin se, että esimerkiksi Suomessa 1800-luvun puolivälistä alkaen velloneut kieliriita, joka oli kyllä jo saanut ensimmäiset manifestaationsa vuonna 1847 fennomaanisen *Suometar*-lehden aloitettua keskustelun suomen kielen asemasta, ei vielä *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* kantaesitysversiota kirjoitettaessa roihunnut kuumimmillaan, vaan vasta 1860-luvulta alkaen (ks. Vainio 2009, 248). Juutalaiskysymyksen näkökulmasta saattaa kuitenkin olla huomionarvoista, että Paciuksen viimeisessä, edellä jo mainitussa vuoden 1879 partituuriversiossa ruotsinkielinen määritelmä ”*två judar*” (kaksi juutalaista) on vedetty yli ja korvattu lyijykynällä kirjoitetulla saksankielisellä termillä ”*Marktschreier*” (ks. myös Koivisto 2007, 61). Käsialan perusteella voi päätellä, että yliviivauksen on tehnyt Pacius. Koivisto (2007, 61) arvelee, että Pacius alkoi vierastaa juutalaishahmoja ikävien Tukholman-kokemusten jälkeen. Vuonna 1903 painettuun Topeliuksen jo mainittuun runokokoelmaan *Dramatiska dikter* sisältyvä *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* libretossa puhutaan kuitenkin kahdesta juutalaisista, ”*två judar*” (Topelius 1903, 174).

Kaarle-kuninkaan metsästyksen markkinakohtauksen ja siihen sisältyvän juutalaiskohtauksen esittely

Numero-oopperan tapaan rakentuvan *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* kolmannen näytöksen aloittaa markkinakohtaus, johon myös artikkelissa analysoitava juutalaisrepresentaatio sijoittuu. Markkinakohtaus on kuorolle kirjoitettu joukko-kohtaus, jossa etualalle nostetaan kansallisaatteen mukaisesti idealistisesti kuvattu kansa (Koivisto 2007, 52–53; ks. myös Karkama 2001, 12–32). Koko kolmas näytös tapahtuu itse asiassa markkinoilla, mutta näytöksen toisesta kohtauksesta alkaen markkinahumu siirtyy taka-alalle tapahtumien keskittyessä perusuoneen, kuninkaan kaappaukseen. Näytöksen alun parenteesissa esitellään panoraamaisesti maisema, jossa markkinat pidetään: ”Avoin kauppapaikka meren rannalla, jota rajoittaa kalliot ja metsikkö. [...] Pitkin sivuja on markkinakojuja. [...] Täydellinen markkinatouhu. Maalaiskansaa, kauppiat ja kalastajat tarjoilevat tavaroitaan, myyvät ja ostavat” (Topelius 1902, 238; suom. Finne).¹⁸ Taustalla nä-

(8.225317–18) vuonna 2007 tekemän tallenteen esittelyteksteistä. Suomennoksia libretosta ovat tehneet Finne vuonna 1902 ja Koivisto Finnen pohjalta vuonna 2007. Suomen- ja englanninkieliset versiot löytyvät myös edellä mainittujen levytysten esittelyteksteistä.

kyä lisäksi ankkuroitu fregatti, joka on koristeltu juhhalipuun sekä kuninkaallisin tunnuksin. Markkinakohtauksessa on läsnä runsaasti henkilöitä, kuten saalistaan myyviä kalastajia ja tavallisia maalaisia (ks. Topelius, 1902, 238).

Markkinakohtauksen henkilöt (vuoden 1879 versio) ovat Leonoraa lukuun ottamatta sivuhenkilöitä. Heillä kaikilla, kuten turkulaisella rihkamoitsijalla (Krämaren från Åbo), kalastaja-akalla (En Fiskargumma), krouvarilla (En Grogare), vaimolla kanteleineen (En Finska med Kantele) sekä kahdella juutalaisella (1:a Juden ja 2:a Juden) on omat lyhyet puheenvuoronsa. Partituurissa kohtaus on jaettu seuraaviin musiikillis-dramaturgisiin jaksoihin: lyhyeen orkesterijohdantoon ja markkinakuoroon (sivut 238–243), turkulaisen kaupustelijan jaksoon ja dialogiin kuoron kanssa (249–251), kalastaja-akan ja kuoron dialogiin (252–257) sekä kahden juutalaisen dialogiin, jonka kuluessa myös oopperan naispäähenkilö Leonora, suomalaisnainen kanteleineen ja kuoro ovat osittain äänessä simultaanisesti (257–273). (Pacius 1902, 238–273.)

Juutalaiset tulevat näyttämölle kapakoitsijan myyntipuheen jälkeisen orkesterijohdannon myötä. Heidän dialogiinsa johdattavan parenteesin mukaan ”kaksi saksalaista silmäkääntäjää (juutalaisia) kohtaa toisensa tullen eri tahoilta, toisella on kuvakaappi, toisella karhu”¹⁹ (Topelius 1902, 257; suom. Finne). Dialogin aloittaa ja päättää ensimmäisen juutalaisen (Moses) myyntipuheen aloitusrepliikki: ”Kaappiin tänne katschokaat, tääl on schomat taulut [...]”²⁰ (Topelius 1902, 258; suom. Finne). Musiikillisesti juutalaishahmot erottuvat toisistaan rytmikarakterien kautta (Rosas 1949, 169). Ensimmäisen juutalaisen eli Moseksen (tenori) musiikki rakentuu tasajakoiselle polkkaa muistuttavalle rytmille (Allegretto) ja toisen juutalaisen eli Benjaminin (basso) musiikkia määrittää 3-jakoinen valssia muistuttava rytmiaihe (Allegretto), jonka Koivisto (2007, 67) tulkitsee posetiivimusiikiksi. Osa juutalaisten tekstuurista etenee puhuttuna dialogina ja osa melodraamana, toisin sanoen resitointina, jonka taustalla kuullaan orkesteri. Myös juutalaisten musiikillis-dramaturginen aseointi kertoo, että heidän roolinsa ovat sivurooleja: ensimmäisen juutalaisen osuus muodostaa musiikillisen taustan naispäähenkilö Leonoran puheenvuorolle (Pacius 1902, 259–263), jota myös kuoro kommentoi. Toisen juutalaisen kanssa simultaanisesti laulaa kanteletta soittava suomalaisnainen (Pacius 1902, 266–267). Osuuden päättää juutalaisten yhteinen kupletti (Pacius 1902, 269–273), joka vaimeenee ja lakkaa vähitellen kuulumasta hahmojen poistuessa näyttämöltä (Pacius 1902, 273). Näytöksen toinen kohtaus jatkuu kahden maalaistytön dialogilla ja kolmannessa kohtauksessa näyttämölle saapuu myös kuningas Kaarle XI hovimiehensä seurassa. Juutalaisille ei ole kirjoitettu pitkiä, yksilöllisiä musiikillisiä passuksia.

¹⁸ ”Öppen saluplats vid hafsstranden, som begränsas af klippor och buskar. [...] Längst åt sidorna rader af marknadsstånd. [...] Marknden är i full gång. Landtfolk, köpman och fiskare bjuda ut sina varor, köpa och sälja”. (Topelius 1902, 238.)

¹⁹ ”Tvänne, tyska marktschrier (judar) mötäs från både sidor, den ena med ett gyckelskåp, den andra med en björn” (Topelius 1902, 257).

²⁰ ”Hvem vill se min schture schkåp [...]?” (Topelius 1902, 258).

Juutalaisvastaisuus Euroopassa

Markkinakohtaukseen sisältyvä juutalaisrepresentaatio on siis nähty luonteeltaan parodisena (ks. esim. Koivisto 2007; Vainio 2009). Mihin tämänkaltaisen henkilöhahmojen parodia ja stereotyyppinen esittäminen sitten liittyy ja miksi siihen tulisi kiinnittää huomiota? Eurooppalaisen taiteen kontekstissa tämänkaltaisella representaatiolla on pitkä historia ja se on yhteydessä laajempaan kulttuuriseen virtaukseen, juutalaisvastaisuuteen eli antisemitismiin.²¹ Juutalaisvastaisuus, joka ilmiönä tunnettiin jo Antiikissa, kulminoitui kansallissosialistien juutalaisiin kohdistamaan joukkotuhontaan Euroopassa ja jätti lähtemättömät jälkensä eurooppalaiseen mielenmaisemaan. Antisemitismin taustalla on nähtävissä laaja historiallisten, uskonnollisten ja poliittisten tekijöiden kompleksinen yhteenkietoutuma.

Karl-Johan Illman (2003, 143) määrittelee antisemitismin yleisluontoisesti juutalaisten halveksunnaksi heidän juutalaisuutensa takia. Halveksunta perustuu sellaisiin ominaisuuksiin, joita juutalaisvastainen henkilö eli antisemiitti kuvittelee juutalaisilla olevan ja joita hän vahvasti liioittelee. Juutalaisvastaisuutta on yritetty selittää monien teorioiden ja näkökulmien avulla (Kuparinen 1999, 9–12), joista yksi on tarkastella sitä sosiaalipsykologian kautta muukalaisvihan muunnoksena. Leo Eitingerin (1985, 136–146; sit Illman 1987, 158) mukaan vierasta vähemmistöä kohtaan tunnettu epäluulo ja pelko saattavat esimerkiksi kriisiaikoina kääntyä hyökkäävyydeksi, sillä vieraasta on helppo tehdä syntipukki. Teologiasta puolestaan on erityisesti keskiajalla haettu perusteita juutalaisvihalle. Esimerkiksi jumalanmurhaajamytyillä, joka perustuu juutalaisten historialliseen oikeudenkäyntiin Jeesusta vastaan, oikeutettiin kaikkien juutalaisten pitäminen jumalanmurhaajina kaikkina aikoina. Jeesuksen murhalla oikeutettiin lisäksi, kuten Paavi Urbanus II julisti, ”juutalaisia, harhaoppisia ja saraseenejä [eli islaminuskoisia] vastaan” suunnatut ristiretket, joiden tavoitteena oli Pyhän maan ja Jerusalemin vapauttamisen lisäksi kostaa ristinkuolema Euroopassa asuville juutalaisille (ks. esim. Myllykoski & Lundgren 2005, 219–221). Juutalaiset on Uuden Testamentin esimerkkiä seuraten myös demonisoitu, ja heidän on nähty olevan liitossa paholaisen kanssa. Keskiajalta alkaen juutalaisia syytettiin myös rituaalimurhista ja ehtoollisleivän häpäisemisestä sekä kaivojen myrkyttämisestä. (Ks. esim. Kuparinen 1999, 67–77.)

Yhteiskuntaelämän tasolla juutalaisiin kohdistuneet epäluulot ja niistä aiheutuneet rajoitukset ja pakotteet vaikuttivat muun muassa heidän ammatilliseen suuntautumiseensa. Keskiajan ensimmäisten vuosisatojen aikana Euroopan juutalaiset tuskin erosivat tässä suhteessa paljoakaan asuinalueittensa valtaväestöistä. He toimivat muiden eurooppalaisten tapaan maanviljelijöinä, käsityöläisinä sekä ylemmässä yhteiskuntahierarkiassa lääkäreinä ja kauppiain-

²¹ Käytän tässä artikkelissa analogisesti termejä antisemitismi ja juutalaisvastaisuus juutalaisiin kohdistetusta vihamielisyydestä. Monet tutkijat ovat kuitenkin sitä mieltä, että termit antisemitismi ja juutalaisvastaisuus eivät ole rinnasteisia. Terminologisista eroista, ks. esim. Muir 2004.

na. Vähitellen tilanne muuttui maanomistusolojen säätelyn seurauksena, jolloin juutalaiset suuntautuivat yhä enenevässä määrin kaupan piiriin. Kuvaavaa onkin, että keskiajalla sana juutalainen jopa rinnastettiin kauppias-sanansa kanssa. 900-luvulta lähtien juutalaiset alkoivat kuitenkin menettää markkinoita eurooppalaisille kristityille kauppaa koskevien rajoitusten vuoksi. (Kuparinen 1999, 55–57.) Kuten Kuparinen (1999, 57) toteaa, ”varhaiskeskiajan kaukokauppaa hallinnut juutalainen tukkukauppias oli muuttunut sydänkeskiaikaan mennessä kristillisen yhteiskunnan halveksimaksi rahanlainaajaksi”. Asenteet juutalaisia kohtaan kuitenkin vaihtelivat eri maissa, ja esimerkiksi islamilaisessa Espanjassa juutalaisten oli 600-luvulta alkaen mahdollisuus kouluttautua ja vaurastua (ks. esim. Torvinen 1989, 10). Lisäksi pieni joukko eurooppalaisia juutalaisia toimi eri hallitsijoiden palveluksessa nk. hovijuutalaisina, mikä tarkoitti, että heillä oli taloudellisia, hovia hyödyttäviä resursseja, mistä seurasi etuoikeuksia (ks. esim. Kuparinen 1999, 108).

Uskonnonvapautta, demokratiaa ja ihmisoikeuksia korostavan valistusateen myötä suhtautuminen juutalaisiin muuttui suvaitsevaisemmaksi. Tämä ilmiö tunnetaan nimellä juutalaisten emansipaatio, ja joissakin osissa Eurooppaa se mahdollisti juutalaisten osallistumisen tavallisina kansalaisina yhteiskuntaelämään. Ranska oli edelläkävijä antaessaan juutalaisille täydet kansalaisoikeudet vallankumousta seuraavina vuosina 1790–91. (Myllykoski & Lundgren, 2005, 287; ks. myös Kuparinen 1999.) Fischerin (2000, 35) mukaan kuitenkin erityisesti Saksassa syntyi juutalaisten emansipaation seurauksena uskonnollisesti perusteltuja tai juutalaisten taloudellista valtaa vastustavia antisemitistisiä liikkeitä (antijüdischer Vorstellungen). Hänen mukaansa emansipaatio johti näin ollen myös nk. rasistiseen antisemitismiin, joka ilmeni ensimmäistä kertaa juutalaisväestöön vuonna 1819 kohdistuneissa puhdistuksissa²² Saksassa ja muualla Pohjois-Euroopassa, kuten Baltiassa. Lisäksi Fischer korostaa, että koko Eurooppaa koskettaneessa vuoden 1848 vallankumouksessa juutalaisvastaiset virtaukset olivat esillä vahvemmin, kuin mitä aiemmin on ajateltu (Fischer 2000, 35–37). Reaktiona emansipaatiolle syntyi siis 1800-luvun loppua kohti edettäessä uudenlainen, poliittisesti orientoitunut juutalaisvastaisuuden tyyppi, rasistinen antisemitismi. Henkisen, poliittisen ja taloudellisen epävarmuuden vallitessa Euroopassa juutalaisten katsottiin saaneen liikaa vaikutusvaltaa yhteiskunnassa, ja heidän jopa väitettiin suunnittelevan koko maailman laajuista vallankaappausta. (Ks. esim. Kuparinen 1999, 12, 150–151.)²³

²² Vuonna 1819 Würtzburgista alkanutta väkivalta-aaltoa Pohjois-Euroopassa sanottiin HepHep-mellakoiksi. Nimi tulee mellakoitsijoiden käyttämästä iskulauseesta Hepp-Hepp, Jude verreck! [suom. Kuolema juutalaisille tai Lahdatkaa juutalaiset] (ks. Kuparinen 1999, 139).

²³ Antisemitistinen ajattelu tuotti uskomuksen, jonka mukaan on olemassa juutalaiseen maailmanvalloitusta ohjaava *Siionin viisaiden pöytäkirjat* -teos. Uskomus nousi pintaan eri puolilla Eurooppaa ja sai ensimmäisen kirjallisen muotonsa venäläisessä antisemitistisessä lehdessä 1903. (Kuparinen 1999, 199.) Yksityiskohdista mainittakoon, että Umberto Eco uusi romaani, *Prahan kalmisto* (2012) esittää tulkinnan *Siionin viisaiden pöytäkirjojen* synnystä huhuista yleisesti hyväksytyksi totuudeksi.

Erityisesti Saksassa juutalaiskysymyksestä (Judenfrage) tuli 1830–40-luvuilla keskeinen politiikan väline. Juutalaiskysymyksellä viitattiin siihen, pitäisikö juutalaiset nähdä voimavarana ja sulauttaa valtakulttuuriin, käännättää kristityiksi vai eristää ympäröivästä yhteiskunnasta (Myllykoski & Lundgren 2005, 313–315; ks. myös Torvinen 1989; Kuparinen 1999). Juutalaiskysymyksestä keskusteltiin laajasti saksalaisessa yhteiskunnassa, ja kuvaavaa on, että vuosisadan puolivälistä alkaen siihen otti kantaa jopa säveltäjä Richard Wagner juutalaisvastaisilla kirjoituksillaan. Wagnerin kirjoituksilla, kuten ensimmäisen kerran vuonna 1850 julkaistulla ja sen jälkeen useina painoksina ja kieliversioina ilmestyneellä *Das Judentum in der Musik* -pamfletilla oli keskeinen vaikutus eurooppalaiseen luke-neistoon ja sitä kautta yleisempään kulttuuri-ilmastoon (Fischer 2000, 14–32). Wagnerin näkemyksiä ei siis voi vähätellä, vaikka toisaalta hänen henkilökohtainen suhteensa juutalaisiin yksilöinä saattoi poiketa huomattavasti hänen ”julkisesta linjastaan” (ks. esim. Fischer 2000). Vaikka oppineet olivat ”uskonpuhdistaja” Martin Lutherista kapitalistisen yhteiskunnan kriitikoon Karl Maxiin suhtautuneet juutalaisiin vihamielisesti, Wagner teki juutalaisvastaisuudesta ”salonkikelpoista” (ks. Fischer 2000), ja juutalaisvihaa saatettiin pitää jopa muodikkaana (Humbolt, sit. Kuparinen 1999, 137). Juutalaisvastaisuus sai edelleen uusia muotoja 1800-lopulta alkaen, jolloin darwinismi ja toisaalta eugeniikka eli rotuoppi kytkettiin juutalaiskysymykseen. Viimeksi mainittu perustui ranskalaisen Joseph Arthur de Gobineun (1816–1882) 1800-luvun puolivälissä esittämälle ajatukselle siitä, että ihmiset ovat fyysisten ja henkisten ominaisuuksiensa vuoksi eriarvoisia (ks. esim. Kuparinen 1999, 154). Tästä katsotaan alkaneen nk. moderni antisemitismi (Myllykoski & Lundgren 2005, 313–315; ks. myös Torvinen 1989; Kuparinen 1999).

Suomessa tapa suhtautua juutalaisiin noudatti ensin ruotsalaisen ja sen jälkeen venäläisen hallinnon virallista juutalaispolitiikkaa. Ruotsin lakien mukaan kaikkien maan kansalaisten tuli olla luterilaisia, joten juutalaisen oli mahdollista asettua Ruotsiin vain käännynnäisenä. Autonomian alussa venäläinen hallinto jätti voimaan Ruotsin-vallan aikaiset juutalaislait, mutta vähitellen juutalaispolitiikka alkoi noudattaa venäläistä juutalaispolitiikkaa. (Kuparinen 1999, 187.) Yksittäisiä käännynnäisiä oli Suomessa asunut 1600-luvulta alkaen, mutta tsaari Nikolai I:n vuonna 1827 antaman asetuksen myötä Suomi sai ensimmäiset vakituisesti maassa asuvat juutalaisensa. Myöhemmin myös entiset Venäjän armeijan sotilaat, mukaan lukien juutalaisotilaat, saivat asettua Suomeen. (Ks. esim. Harviainen 1987, 155; Muir 2004, 1.) Venäjällä suhtautuminen juutalaisiin oli muuta Eurooppaa vanhoillisempaa ja kulki vuosikymmeniä jäljessä läntisestä kehityksestä. Kun Länsi- ja Keski-Euroopassa pohdittiin juutalaisten kansalaisoikeuksia, Venäjällä mietittiin juutalaisten mahdollista integrointia yhteiskuntaan. (Kuparinen 1999, 191.) Pogromeja eli vainoja sekä maastakarkotuksia tapahtui maassa säännöllisin väliajoin, ja tämän pelon vallassa elivät myös Suomen harvat juutalaiset (ks. esim. Torvinen 1989, 24–31; Kuparinen 1999, 191–198).

Luonnollisesti Suomi osana Venäjää oli juutalaisemansipaation näkökulmasta myöhässä muuhun Eurooppaan ja Skandinaviaan verrattuna, joten Suomen juutalaiset saivat täydet kansalaisoikeudet vasta vuonna 1918, vuosi maan it-

senäistymisen jälkeen (ks. esim. Kuparinen 1999, 189).²⁴ Muun muassa asumiin ja ammatinharjoittamiseen liittyneiden rajoitusten vuoksi Suomessa asuneet juutalaiset olivat köyhiä ja heidän liiketoimintansa käsitti ennen kaikkea vaatimatonta käytettyjen vaatteiden myyntiä (ks. esim. Heinonen 1984, 121; Muir 2004, 3). Suomen juutalaiset saattoivat toimia myös käsityöläisinä, peltiseppinä, rihkamakauppiaina, majatalonpitäjinä tai päiväpalkkalaisina (Torvinen 1989, 26) ja myös täällä heille oli osoitettu omat asuinpaikkansa. Helsingissä juutalaiset saivat asua ensin Hakaniemessä ja sen jälkeen Simonkadulla, nykyisessä Kampissa. Markkinapaikaksi vakiintui nykyinen Narinkka-tori (ks. esim. Torvinen 1989, 29–31; Muir 2009, 536). Suomen juutalaisyhteisö, joka koostui pääasiassa Saksan itäosista tai Baltiasta maahan muuttaneista aškenasi-juutalaisista (ks. esim. Muir 2009, 535), ansaitsi elantonsa pienkaupan turvin. Näin ollen esimerkiksi Helsingin juutalaiset olivat pieni, mutta näkyvä vähemmistö, joka ”erottui valtaväestöstä ulkonäkönsä, pukeutumisensa, kielenkäyttönsä ja tapojensa vuoksi” (Heinonen 1984, 121). Juutalaisten tilanteesta Suomessa esitti aikalaisanalyysin Helsingissä opettanut italialainen pianovirtuoosi Ferruccio Busoni kirjoittaessaan ystävilleen vielä syyskuussa 1888 (sit. Couling 2005, 104): ”Juutalaisien määrä [Suomessa] on rajoitettu lailla erittäin alhaiseksi, ja he saavat asua ainoastaan heille varatuilla alueilla, ja heti kun laissa määrätty juutalaismäärä ylittyy uuden lapsen syntyessä yhteisöön, perhe saatetaan rajalle. Surullisia, keskiaikaisia huomioita!”²⁵

Paciuksen ja Topeliuksen suhde juutalaisuuteen

Kuten Kuparinen (1999, 190) huomauttaa, Suomessa pieneen juutalaisyhteisöön ei reagoitu vielä 1800-luvulla varsinaisella antisemitistisellä järjestötoiminnalla, lehdistöllä tai kirjallisuudella (ks. myös Forsgård, 1998, 48). Maassa kuitenkin seurattiin tarkasti eurooppalaisen aateilmapiirin kehittymistä. Paciuksen ei tiedetä ainakaan julkisesti ottaneen kantaa juutalaiskysymykseen, mutta eurooppalainen näyttämöjuutalainen oli todennäköisesti hänelle tuttu sekä hänen nuoruudenaikaisesta teatteri- ja oopperaharrastuksestaan että hänen myöhemmiltä Saksan-matkoiltaan (ks. esim. Vainio 2009). Topeliuksen suhteesta juutalaisuuteen sen sijaan tiedetään enemmän: se oli varsin kompleksinen ja, kuten Topelius-tutkija Nils Erik Forsgård (1998) on osoittanut, sisältää monia paradokseja. Topeliuksella oli Suomen oloissa erittäin poikkeukselliset sukujuuret, sillä hänen esi-isänsä äidin puolelta oli Ouluun vuonna 1672 muuttanut, kristinus-

²⁴ Ruotsissa juutalaiset saivat kansalaisyhteisönsä vuonna 1870. Suomen valtiopäivillä käsiteltiin juutalaisia koskevien rajoitusten poistamista vuonna 1872. Kysessä oli ensimmäinen juutalaiskysymyksen esilletuonti valtiopäivillä. Tämä ei kuitenkaan tuonut muutosta lainsäädäntöön. (Torvinen 1989, 26–32.)

²⁵ Kirje kokonaisuudessaan löytyy Martina Weindelin (1999) toimittamassa kirjekoelmassa *Ferruccio Busoni: Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*. Wilhelmshaven: F. Noetzel Verlag.

koon kääntynyt juutalaisporvari Izak Sebulon (ks. esim. Forsgård 1998, 54f; Kuparinen 1999, 190f). Topelius toimi kirjailijantyönsä lisäksi näkyvästi suomalaisessa yhteiskunnassa ja oli aktiivinen ja vaikutusvaltainen toimittaja, joka myös seurasi aktiivisesti kansainvälistä lehdistöä ja kansainvälisiä aatevirtauksia. (Ks. esim. Forsgård, 1998; Klinge 1998; Koivisto 2007; Jaakkola 2011.)²⁶ Topelius käsitteli juutalaiskysymystä ensimmäisen kerran vuonna 1845 julkaisemassaan *Helsingfors Tidning* -lehdessä (Forsgård 1998, 189), ja yksi viimeisimpiä aiheita käsitteleviä teoksia on hänen taiteellisen työnsä synteessä pidetty, jatkokertomuksena julkaistu *Tähtien turvatit* (Planeternas skyddslingar, viimeinen osa julkaistu vuonna 1889). Forsgård (1998, 191) toteaa, että ”juutalaiset seurasivat tai ahdistivat Topeliusta läpi hänen koko aikuisen elämänsä ajan”.

Erityisesti vanhemmalla iällä Topelius yhdisti ajattelussaan kiliasmin eli tuomiopäivän odotuksen ja antisemitismin, joka puolestaan liittyi kirjailijan näemyksiin nationalismista (Forsgård, 1998, 57, 125–126). Tähän liittyen keskustelua on herättänyt muun muassa Topeliuksen *Maamme kirjassaan* (Boken om vårt land) esittämä näkemys vähemmistöistä. Topeliuksen (1981, 177) mukaan juutalaiset ja romanit maattomina vaeltajina edustivat väestön alinta kerrostumaa, toisin sanoen he olivat ”köyhiä ja halpa-arvoisia”, mutta silti ”Jumalan kansaa, kunnes Jumalan rangaistus kohtasi heitä”. Tästä syystä ”meidän tulee sääliä heitä [romaneja ja juutalaisia]; sillä juutalaisista ja mustalaisista me näemme kuinka suuri onnettomuus on olla vailla isänmaata” (ibid.).

Kuten Forsgård (1998, 9) huomauttaa, antisemitistinen ajattelutapa oli tyyppillinen monille Topeliuksen aikalaisille. Sen lisäksi Forsgård esittää, että Topeliuksen antipatia juutalaisia kohtaan perustui ennen kaikkea uskonnonfilosofialle, eikä esimerkiksi rotukysymyksille. Tässä kehyksessä voi lukea myös edellä siteeratun katkelman *Maamme kirjasta*. Näin ollen Topeliuksen antisemitismiä voi kuvata Forsgårdin (1998, 54) tapaan Franz von Holzendorffin käsitteellä latentti antisemitismi. Samoilla linjoilla on myös Topeliuksen uskontokäsitystä tutkinut Pasi Jaakkola (2011, 134), joka toteaa, että vaikka Topeliuksen näemykset ovat oman aikamme näkökulmasta piilorasistisia, 1800-luvun kontekstissa tilanne on toinen. Jaakkola (2011, 134) pitää Topeliuksen juutalaiskuvausta kielteisenä, mutta hän ei näe siihen sisältyvän varsinaista rotuvihaa tai sen lietsomista. Toisin sanoen Topelius toimi oman aikansa älymystölle ominaisessa historiallis-kulttuurisessa kontekstissa ja noudatti sen mukaisia käytäntöjä myös taiteellisessa työssään. Kiinnostavaa postkolonialistisesta näkökulmasta tarkasteltuna kuitenkin on, että Topelius käsitteli kirjassaan juuri romaneja ja juutalaisia, eurooppalaisia ”sisäisiä Toisia”. ”Köyhien ja halpa-arvoisten” ilmestyminen

²⁶ Kiinnostavaa on, että Matti Klinge (1998), eritellessään laajasti Topeliuksen kirjallista toimintaa sekä sen aatehistoriallisia sisältöjä, sivuuttaa Topeliuksen suhteen juutalaisiin kahdella maininnalla. Klinge (1998, 34) toteaa, että ”Topelius uskoi myöhemmällä iällä suomalaisten olevan juutalaisten rinnalla toinen Jumalan valittu kansa” ja myöhemmin (ibid., 395) hän sanoo, että romaanissa *Tähtien turvatit* myyttisiä elementtejä ovat ”planeetat ja juutalaisuus”. Klinge toteaa edellä mainittujen aiheiden olevan tärkeitä, mutta sivuuttaa ne silti ajan-kohtaisempien teemojen tieltä.

oopperalibrettoon ei siis liene sattumaa, vaikka *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* libretto syntyiikin vuosia *Maamme kirja*a aiemmin.²⁷

Juutalaisuus muissa taiteissa ja oopperassa

Juutalaiset ovat olleet yksi etnisesti erottuva ihmisryhmä, jota monien muiden ryhmien tavoin on kuvattu eurooppalaisessa taiteessa. Kuvaustapa on ollut milloin positiivinen, milloin negatiivinen kuvauspaikasta ja -ajankohdasta riippuen. Jo myöhäiskeskiajalla syntyi nk. kuvallinen juutalaisvastaisuuden muoto (*Judensau*), jossa juutalaiset representoitiin halventavasti. Heihin esimerkiksi yhdistettiin saastaisuuteen viittaavaa sikasymboliikkaa sekä ylikorostunutta seksuaalisuutta. Juutalaisiin liitettiin myös legenda Vaeltavasta juutalaisesta, jonka avulla osoitettiin juutalaisten kuulumattomuus kristilliseen maailmaan. (Kuparinen 1999, 111–112, 121–122.)²⁸ Myös tietyt juutalaisia kuvaavat negatiiviset entiteetit, kuten lyhytkasvuisuus, koko- tai pujoparta tai huomiota herättävimpänä koukkunenä, alkoivat levitä laajempaan tietoisuuteen 1600-luvun lopulta lähtien. Muita juutalaisiin liitettyjä negatiivisia ominaisuuksia olivat esimerkiksi luonteen yleinen epämiellyttävyyys, ahneus, kosmopoliittisuus ja kielellinen lahjattomuus. Kuvallinen juutalaisvastaisuus oli edelleen elinvoimaista 1800-luvulle tultaessa, ja se sai näkyvyyttä muun muassa poliittisessa pilahdistössä Ranskassa ja Saksassa. (Kuparinen 1999, 144–145.)

Juutalaishahmot ilmestyvät teatteriin samaan aikaan kuin teatteri-instituutiot alkavat vakiintua. Kuulussa ”*Elisabethin teatterissa*” Englannissa 1500–1600-lukujen vaihteessa juutalainen oli kotoisin joko Maltalta tai Venetsiasta (Bayerdörfer & Fischer 2008, 4). Tätä perinnettä edusti muun muassa William Shakespearen luoma koukkunenäinen ja ahne Shylock-kauppias näytelmässä

²⁷ Forsgård (1998, 56) vertaa Topeliuksen antisemitismia venäläisen Feodor Dostojevskin antisemitismiin sikäli, ettei kumpikaan, Topelius eikä Dostojevski, esittänyt juurikaan juutalaisvastaisia kommentaareja kaunokirjallisessa tuotannossaan, vaikka sitäkin näkyvämmiin lehtikirjoituksissa.

²⁸ Vaeltavan juutalaisen legendasta on olemassa monia variaatioita, ja Suomessa se on tunnettu paremmin nimellä Jerusalemin juutalainen. Tämä Eurooppaan 1200-luvulla eurooppalaiseen kulttuuriin juurtunut legenda on yleisimmässä muodossaan seuraava: jerusalemilainen suutari Ahasverus kielsi Jeesusta lepäämään talonsa edustalla tämän kantaessa ristiään Golgatalle. Jeesus jatkoi matkaansa todeten juutalaiselle, että tämä tulisi odottamaan häntä, kunnes hän tulisi uudelleen (Kuparinen 1999, 94). Laajimman kuvauksen vaeltavasta juutalaisesta esitti ranskalainen kirjailija Eugène Sue samannimisessä romaanissaan *Le Juif errant* (1844–1845). Se tunnettiin myös Suomessa, sillä Snellman selosti sen juonta *Saima*-lehdessä vuonna 1845 (Klinge 1998, 87). Klingen (1998, 87–88) mukaan Topeliuksen versio Vaeltavan juutalaisen teemasta on romaani nimeltä *Den evige studenten*, ja se on kirjoitettu vuonna 1845. Pacius kirjoitti samaan teemaan liittyvän *Juif-errant* -polkan niin ikään vuonna 1845. Sävellys on kuitenkin kadonnut (Klinge 1998, 87; ks. myös Rosas 1949, teosluettelo).

Venetsian kauppias (1598), ja tästä hahmosta muotoutui näyttämöjuutalaisen stereotyyppi ja negatiivinen esikuva seuraaville näytelmäkirjailijasukupolville (ks. esim. Kuparinen 1999; Hallman 2002, Clark 2009). Myös Saksassa juutalaisroolien juuret ovat teatterissa, jossa keskeisiä aiheita ovat olleet Vanhaan testamenttiin perustuvat patriarkkateemat. Näillä Exodusta edeltävään aikaan sijoittuvien teosten juutalaisuudella ei kuitenkaan ole mitään tekemistä oman aikamme juutalaisuuden kanssa. (Bayerdörfer & Fischer 2008, 4.) Voi ajatella, että niihin sisältyvä käsitys juutalaisuudesta kristillisyyden ”esiuskontona” aiheutti sen, että myös juutalaisia henkilöitä kuvattiin arvostavasti. Erityisesti Raamattuun perustuvia näyttämöteoksia esitettiin runsaasti Hampurissa (Clark, 2009, 23). Samoin kuin Antiikin mytologisten sankaritarinoiden myös juutalaishahmoja sisältävien Raamattu-kertomusten merkitys näyttämötaiteessa kuitenkin laimeni 1800-luvun puolivälissä tapahtuneen yhteiskunnan sekularisaation myötä. (Bayerdörfer & Fischer 2008, 4.)

Yhtä lailla saksalaisen kielialueen kansanteatterissa esiintyi juutalaishahmoja alkaen 1700-luvun alusta, ja niihin saattoi liittyä koomisia, mutta myös negatiivisia piirteitä. Bayerdörferin ja Fischerin (2008, 39) mukaan koomisten juutalaishahmojen, kuten kaiken muunkin koomisen näyttämöviihteen alkupeurä on italialaisessa commedia dell’artessa (ks. myös Clark 2009, 31–32). Myös 1700-luvulla suosittu wieniläisen Hanswurst-teatterin²⁹ (Alt-Wiener Volkskomödie) henkilögalleria oli peräisin commedia dell’artesta erona vain se, että siinä hahmot oli mukautettu paikallisiin oloihin. Saksalaisella alueella henkilögalleriaa täydensi usein juutalainen, joka saattoi olla liikkeenharjoittaja, kaupustelija, perhettään hallitseva matroona tai rabbi³⁰ (Bayerdörfer & Fischer 2008, 5). Osa näyttelijöistä jopa erikoistui juutalaisrooleihin, joihin kuului esimerkiksi tiettyä liioittelevaa äänenkäyttöä ja eleistöä (Judenmimus). (Clark 2009, 31–32; ks. myös Warrack 2001, 125–126, 168.)³¹ Tämentyyppinen komedia oli commedia dell’arten tapaan alatyylisiä, ja sen satiirinen huumori maustettiin usein vulgaareilla ideoilla ja kielellä (Buelow 1978, 27).

Hampurissa ja muualla luterilaisen Pohjois-Saksan alueilla sävellettiin näytelmien lisäksi jo 1600–1700-lukujen vaihteessa oopperoita ja kantaatteja raamatullisiin aiheisiin (Clark 2009, 23). Buelowin (1978, 27) mukaan hampurilaisyleisö oli kuitenkin erityisen innostunut kansanomaisista ja koomisista henkilöistä.³² Burleski juutalainen ilmestyikin hampurilaisiin oopperoihin ja

²⁹ Kansankomedia sai nimensä draamatyyppin keskushahmosta, maalaistomppeli *Hanswurstista* [suom. esim. ”Makkara-Hans” tai ”Vursti-Matti”] (ks. esim. Clark 2009).

³⁰ Wieniläinen juutalaisrooleihin keskittynyt näyttelijä Bernardon (Johann Joseph Felix Kurz) esitti näytelmää *Die Judenhochzeit oder Bernardon der betrogene Rabbinen*, jossa hän esiintyi rabbin roolissa (Bayerdörfer & Fischer 2008, 5; Clark 2009).

³¹ Hanswurst on komedian klovnimainen, murretta puhuva ja kansanlauluja laulava maalaistomppeli, jonka edesottamukset ovat huvittavia ja joka laukoo alatyylisiä vitsejä paikallisista asukkaista ja tapahtumista. Itävaltalaisesta Hanswurst-komediasta, ks. Warrack, 2001, 124–126, 168.

laulunäytelmiin 1700-luvun alussa.³² Tämän hahmon sisällytti oopperoihinsa muun muassa jo mainittu Keiser, joka työskenteli Hampurin oopperassa vuosina 1694–1728 kirjoittaen sinne yli 60 teosta (Buelow 1978, 28). Keiserin yli sadan teoksen kokonaistuotannossa burleskeja juutalaishahmoja esiintyy viidessä, *Die Leipziger Messen* lisäksi esimerkiksi oopperassa *Der Hamburger Jahr-Marckt* (1725) (Swack 2000, 390–391). Keiserin lisäksi myös Georg Bendan parikymmentä vuotta myöhemmin säveltämä laulunäytelmä *Der Jahrmarkt* (1775) sisältää markkinakohtauksen, jossa esiintyi burleskeja juutalaishahmoja (Swack 2000, 391). Hanswurst-perinne oli saksalaisella kielialueella laajemminkin tunnettu, ja se oli tuttu myös Esterházyn hovissa työskennelleelle Joseph Haydnille, joka kuten Clark (2009, 7) on osoittanut, hyödynsi ”hanswurstilaisia juutalaisstereotyyppisiä juutalaisvastaisesti” kahdessa 1750–60-luvun oopperassaan, *Der Krumme Teufelissa* (1752) ja *Lo spezalessa* (1768). Voikin sanoa, että 1700-luvulla juutalaisesta tuli tunnettu ja helposti havaittava henkilöhahmo näyttämöllä (Clark 2009, 10, 23). Postkolonialistisesti tulkiten juutalaishahmosta tuli myös yksi ”sisäisen Toisen” näyttämörepresentaatioista, ja vähitellen se juurtui syvälle eurooppalaiseen kulttuuris-historialliseen tietoisuuteen.

Vaikka valtaosa varhaisista näyttämöjuutalaisista oli luonteeltaan negatiivisia, myös positiivisia juutalaishahmoja esiintyi. Juutalaisten emansipaatio synnytti 1700-luvun puolivälissä edellä mainitun burleskin juutalaishahmon vastatyypin (Bayerdörfer & Fischer 2008, 5), joihin Clark (2009, 24) lukee esimerkiksi G.E. Lessingin *Die Juden* -näytelmässä (1749) esiintyvän ”Jalon juutalaisen” (Noble Jew). Nämä vastatyypit saattoivat olla matkustavia, kuten edellä mainitussa teoksessa, tai kauppiaita, kuten Richard Cumberlandin *Nathan der Weisessa*, ja niissä yhdistyi sekä koomisen että vakavan piirteitä (Bayerdörfer & Fischer 2008, 5). Tultaessa 1800-luvulle burleskit juutalaishahmot siirrettiin sivurooleihin, kuten viestinviejiksi tai muihin pikkurooleihin. Niissä kuitenkin säilyi koominen elementti. Lisäksi näytelmiin alkoi ilmaantua ylempiä juutalaisia elinkeinonharjoittajia, kuten liikemiehiä ja pörssimeklareita. Sivuhenkilönä näyttämöjuutalainen jatkoi olemassaoloaan myös vakavassa perinteessä, kuten Büchnerin *Woyzeck*-näytelmän (1879) juutalaiskohtaus osoittaa. (Bayerdörfer & Fischer 2008, 6.) Näytelmän 15. kohtauksessa Woyzeck hankkii veitsen juutalaisen pitämästä puodista.

Ranskassa suhtauduttiin juutalaisiin muuta Eurooppaa suvaitsevaisemmin. Valistuksen tasa-arvo- ja uskonnonvapausajattelun myötä myös oopperassa juutalaisuutta oli mahdollista käsitellä suhteellisen neutraalisti, ilman karrikointia tai parodiaa (ks. esim. Hallman 2002). Näin tapahtuu Ranskan-juutalaisen Frommental Halévy'n oopperassa *La Juive* (1835, Juutalaisnainen), jonka juutalaispäähenkilöt, Eléazar ja hänen tyttärensä Rachel, on Diana R. Hallmanin

³² Hanswurstia, joka maalaistollon roolinsa lisäksi saattoi esiintyä myös veitsenteroittajana, nuohojana tai jonkin muuna paikallisena hahmona, täydensi esimerkiksi toinen pellehahmo, Pickelhering [sananmuk. suom. ”Pikkelssisilli”] (Buelow 1978, 28).

³³ Hampurin juutalaisvastaisesta ilmapiiristä, ks. Ringel 1961, 19–20.

(2002, 11) mukaan nähty sorron kohteina ja symboleina eikä niinkään karika-tyyreinä.

Kiinnostavaa on, että Paciuksen esikuvina pidettyjen säveltäjien, kuten esimerkiksi Beethovenin tai Louis Spohrin oopperoiden henkilögallerioissa ei esiinny juutalaishahmoja yhtä poikkeusta, Carl Maria von Weberin *Taika-ampujaa*, lukuun ottamatta. Tässä oopperassa nähdään yksi juutalaishahmo, Susiluolakohtauksen Samiel. Tällä hahmolla ei kuitenkaan ole yhteisiä piirteitä Paciuksen representaatioissaan käyttämien stereotyyppisten juutalaishahmojen kanssa. Sen sijaan Samielin voi ajatella edustavan myöhempää, kauhuromanttista arkkityyppien ja mytologian kompleksista yhdistelmää, joka konvention näkökulmasta viittaa siihen, mitä Dahlström ja Salmenhaara (1995, 369) kutsuvat romanttisen oopperan ”yliluonnolliseksi elementiksi”. Juutalaisvastaisuuteen liittyen Samielissa kuitenkin toteutuu jo keskiajalla tunnettu ajatus, jossa juutalainen ja paholainen samastuvat (ks. esim. Kuparinen 1999, 43–44; Myllykoski & Lundgren 2005, 233).

Saksassa 1800-luvun alussa vallinneen juutalais käsityksen toi Kuparisen (1999, 142) mukaan tiivistetysti esiin saksalaisella kielialueella suosittu Karl B. Sessan *Unser Verkehr* -näytelmä (ke. 1815): sen mukaan juutalainen oli ahne, moukkamainen, naurettava ja ennen kaikkea vieras saksalaisessa ympäristössä. Ja kuten aiemmin mainittu, 1800-luvun saksalaisessa oopperassa³⁴ juutalaisvastaista perinnettä jatkoi Wagner, joka kirjoittamiensa juutalaisvastaisten tekstien lisäksi myös sijoitti oopperoihinsa juutalaiskarikatyyrejä. Barry Millingtonin (1991, 249) mukaan esimerkiksi Beckmesserin hahmo *Nürnbergin Mestari-laulajissa* on haettu 1800-luvulla yleisestä juutalaisvastaisten stereotyyppien varastosta.³⁵ Hieman kärjistäen Millington (2000, 46) luonnehtiikin saksalaisen kirjallisuuden historiaa valistuksesta Kolmanteen valtakuntaan ”halventavaksi luetteloksi antisemitistisestä tunteenilmaisusta”. Derek Scott (2003, 177) puolestaan toteaa, että ”juutalainen Toisena on ilmiselvä 1800-luvulla”, mutta näkee saman ilmiön jatkuvan myös 1900-luvulla. Voidaankin todeta, että kuten monet muutkin oopperan stereotyypit, myös negatiivinen näyttämöjuutalainen siirtyi eteenpäin tekijäsukupolvelta toiselle.

³⁴ Huolimatta esimerkiksi juutalaisten säveltäjien Meyerbeerin ja Halévyyn keskeisestä asemasta ranskalaisessa oopperakulttuurissa juutalaisia pidettiin silti myös Ranskassa ulkomaisina parasiitteina (McClary 1992, 34–35). Toisaalta myös Venäjällä, ei siis ainoastaan Euroopassa, säveltäjät olivat omaksuneet juutalaisvastaisen ajattelutavan. Kuten Richard Taruskin (2009, 21) huomauttaa, kuuluisista venäläisistä säveltäjistä ainoataan kaksi (Rimski-Korsakov ja Šostakovitš) ei näytä olevan juutalaisvastaisia.

³⁵ Myös myytti Vaeltavasta juutalaisesta elää Wagnerin oopperoissa. *Parsifalin* monitulkinnaista Kundrya voidaan pitää vaeltavan juutalaisen feminiinisenä vastineena (ks. esim. Hautsalo 1998).

Kaarle-kuninkaan metsästyksen juutalaishahmot voidaan määritellä McClary ja Clarkea seuraten postkolonialistisesti eurooppalaisen ”sisäisen Toisen” representaatioksi oopperassa, sillä suhteessa teoksessa kuvattuun valkoiseen, kristittyyn, eurooppalaiseen ja vielä tarkentaen ruotsalaiseen enemmistöön ne edustavat vierasta etnistä alkuperää ja uskontoa eurooppalaisuuden sisällä. Clark (2009, 5) on todennut juutalaisten historiaan Euroopassa viitaten, että uskonnon, kulttuurin, kielen sekä etnisen taustan vuoksi valtaväestöstä erilleen pakotetut juutalaiset määriteltiin eron (difference) eli ulkomuodon, kasvopiirteiden, käyttäytymisen, uskomusten, puheen, mielipiteiden ja mielenlaadun kautta. Kuten on jo aiemmin todettu, tämän erottelun perusteella syntyi myös joukko naurrettavaksi tarkoitettuja ja halventavia juutalaiskarikatyyrejä ja -stereotyyppisiä, joita esiintyi lukemattomissa kirjallisissa ja näyttämöllisissä teoksissa. Esimerkiksi Umberto Econ romaanissa *Prahan kalmisto* (2012) esiintyy runsaasti halventavia juutalaiskuvauksia. Tämänkaltaista representaatiota edustaa esimerkiksi artikkelin alussa siteeraamani katkelma.

Seuraavassa artikkelini analyysiosuudessa tarkastelen yhtäältä *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaisrepresentaatiota historiallis-kulttuurisesti eurooppalaisten ja suomalaisten käytäntöjen, kuten markkinaperinteen leikkauspisteessä. Toisaalta tarkastelen myös oopperan juutalaisrepresentaatioissa esiintyviä, juutalaishahmoja toiseuttavia luonteenpiirteitä ja stereotyyppisiä: hahmojen nimeämistä, rahvaanomaisuutta, epärehellisyyttä, kielellistä toiseutta ja kosmopoliittisuutta. Tarkastelen juutalaisrepresentaatiota ennen kaikkea suhteessa aiemmin mainitun Keiserin *Die Leipziger Messe* -oopperan juutalaishahmoihin, koska näiden kahden teoksen välillä on runsaasti yhteneväisyyksiä juutalaishahmoihin liittyen.

Hahmojen dramaturginen sijoittuminen oopperassa ja niiden nimeäminen

Keiserin *Die Leipziger Messen* juoni keskittyy markkinoiden ja markkinavieraiden kuvailuun sekä arkipäiväisiin ostamiseen ja myymiseen liittyviin tapahtumiin. Juutalaishahmot ovat osa oopperan laajahkoa henkilögalleriaa, ja heidät nähdään oopperassa usein, toisin sanoen yhdessätoista oopperan 27:stä kohtauksesta (ks. myös Swack 2000, 395). Juutalaisille on libretton mukaan kirjoitettu kaksi duettoa, jotka sijoittuvat ensimmäiseen (5. kohtaus) ja toiseen (3. kohtaus) näytökseen ja oopperan ensimmäinen näytös (2. kohtaus) lisäksi päättyy juutalaisten balettiin (*Ballet der Juden*) (ks. Keiser 1710, 13–15). Kuten aiemmin on todettu, *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaiset sen sijaan ovat pienissä sivurooleissa ja näin ollen viipyvät näyttämöllä vain lyhyen aikaa. Oopperoita yhdistää kuitenkin jo se, että molemmissa juutalaisia on kaksi ja että he liikkuvat pareittain.

Henkilöhahmojen analyysiä aloittaessani tarkastelen ensin hahmojen nimeämistä. Henkilöhahmo muodostuu Aleid Fokkeman (1991, 74–76) mukaan koodeista, jotka voidaan luokitella denotatiivisiksi ja konnotatiivisiksi. Jos henkilöhahmo – kuten esimerkiksi koomiset hahmot tai sivuroolit – on esitetty kirjallisuudentutkimuksen henkilöhahmoanalyysissä perinteisesti käytetyn määritelmän mukaisesti ”litteinä” (flat) eli hahmosta ei anneta juuri mitään tietoa ennakkoon, on se rakennettu denotatiivisista koodeista. Tärkeimmät denotatiivisen koodin rakentajat ovat erisnimi ja persoonapronomini, jolla henkilöhahmoon viitataan. (Fokkema 1991, 74–76; ks. myös Käkelä-Puumala 2003, 257–258.) Sekä *Die Leipziger Messen* että *Kaarle-kuninkaan metsästys*ksen juutalaishahmojen yhteydessä on käytetty siis Fokkeman denotatiivista koodia, sillä hahmoja ei oopperoissa erityisemmin esitellä. *Kaarle-kuninkaan metsästys*ksen juutalaiskohtauksen parenteesista käy ilmi ainoastaan se, että juutalaiset ovat saksalaisia. Myöskään *Die Leipziger Messen* juutalaisista ei varsinaisesti anneta muuta tietoa kuin nimet ja se, että he ovat kotoisin Prahasta.

Koska ennakkotietoja hahmoista ei siis ole, hahmojen nimeämisellä ohjataan molemmissa oopperoissa katsoja kohti haluttua tulkintaa. Molemmissa teoksissa toinen juutalaisista on nimeltään Moses. Kuten hyvin tiedetään, Moses on suosittu juutalaismiehen nimi. Samoin suosittuja nimiä ovat Keiserin käyttämä Isaac ja Paciuksen käyttämä Benjamin. Moses-nimi viittaa Vanhan Testamentin profeetta Moosekseen, juutalaisten johtajaan ja kymmenen käskyn laatijaan.³⁶ Myös nimi Benjamin viittaa Vanhaan Testamenttiin, jossa Benjamin oli nuorin Jaakobin, heprealaisten patriarkan 12:sta pojasta (ks. esim. 1 Moos. 35:18, 42:4). Samoin Keiserin käyttämä Isaac-nimi on peräisin Vanhasta Testamentista.³⁷ Voidaan ajatella, että myös stereotyyppisen nimeämisen kautta tekijät ovat halunneet varmistaa, että hahmot erottuvat muista henkilöhahmoista ja että ne varmasti ymmärretään juutalaisiksi.

Hahmojen esittämispaikka

Keiserin ”juutalaisoopperoissa” juutalaishahmot tavataan markkinoilla, mikä on usein myös näiden oopperoiden pääasiallinen tapahtumapaikka, mutta varsinaista tapahtuma-aikaa ei *Die Leipziger Messen* libretosta ole löydettävissä (Swack 2000, 391; Clark 2009, 24). Voi kuitenkin ajatella, että 1700-luvun alussa sävellettyjen Keiserin oopperoiden markkinakohtaukset viittaavat 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun saksalaisiin markkinakäytäntöihin (ks. Swack

³⁶ Suomenkielinen, juutalaiseen viittaava sana ”mooseksenuskoinen” (ks. esim. Torvinen, 1989, 10) vahvistaa nimeämiseen liittyvää stereotyyppistä käytäntöä.

³⁷ Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa esiintyvä Isaac eli suomeksi lisä oli ensimmäisen patriarkan, Abrahamin ja tämän vaimon, Saaran poika, ja hänen nimensä (suom. ”hän nauraa”) viittaa hänen iäkkäiden vanhempiensa nauruun heidän saadessaan tietää, että heille syntyy vielä poika. (Ks. esim. Woodrow 1987, 27–29.)

2000). Kaupunki, johon oopperan tapahtumat sijoittuvat, on kuitenkin Leipzig. *Die Leipziger Messen* markkinaväki on kirjavaa ja kansainvälistä. Päähenkilöt mainitaan nimeltä henkilöiden esittelylistassa oopperan alussa: Louise, Amalia ja Henriette ovat nuoria naisia ja käymässä Leipzigissä markkinoilla (Keiser 1710, 2). Naisten seuralaisia puolestaan ovat Leipzigissä opiskelevat nuoret miehet Cleander ja Rinaldo (ibid.). Lisäksi oopperan henkilögalleriaan kuuluu muun muassa lähikaupunkien käsityöläisiä ja kauppiaita, kuten "ein Wurzel-Mann" (makkaranmyyjä), "Glas-Männer" (lasinvalmistajia), "Bilder-Männer" (kuvantekijöitä), "Tabletten-Krähmers" (pillerinmyyjä), "die Bierschröder" (oluenmyyjä) sekä runsaasti ulkomaalaisia, kuten "Janitscharen" ([turkkilaisia] janitsaareja), "Läuffer (henkilö Lauffenista)", "Polacken" (puolalaisia), "Schweitzer" (sveitsiläisiä), "Mohren" (afrikkalaisia) [ja] "Moscowiter" (moskovalaisia) (Keiser 1710, 28). Lisäksi markkinoilla kuljeskelee tavaroita katsellen paikallisia herrasmiehiä daameineen sekä muista kaupungeista tulleita markkinavieraita.

Kaarle-kuninkaan metsästyksessä juutalaiset on niin ikään sijoitettu markkinakohtaukseen, mutta saksalaisina he ovat oopperan ainoita ulkomaalaisia toisin kuten Keiserin teoksessa, jossa henkilögalleria ulottuu aina Afrikkaan ja Venäjälle asti. Kuten jo todettu, *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* tapahtumajaksi on määritelty Ahvenanmaa 1600-luvulla. Kuten Vainio (2009, 246) on osoittanut tarkasteltuaan markkinakohtausta aatehistorian näkökulmasta, ooppera viittaa ennen kaikkea syntyajankohtansa "1850-luvun Suomen ankarasti kontrolloituun poliittiseen ilmastoon". Vainio tuo esiin muun muassa esiin isänmaallisuuden, joka ei hänen mukaansa kuulunut 1600-luvun suomalaisen ajatusmaailmaan vaan juuri 1800-luvulle (ibid.).

Kun juutalaisahmojen esittämispaikkaa tarkastellaan historiallis-kulttuurisessa kontekstissa, muitakin yhtymäkohtia 1800-luvun käytäntöihin on löydettävissä. Kuten aiemmin totesin, juutalaisten rajoitetut oikeudet eurooppalaisissa yhteiskunnissa rajoittivat myös heidän elinkeinonharjoittamistaan. Monissa Euroopan kaupungeissa, kuten Wienissä ja Varsovassa, juutalaiset oli eristetty omille alueilleen, gettoihin. Juutalaisten ja valtaväestön välinen kanssakäyminen tapahtui pääasiassa markkinoilla, jotka olivat sallittuja kauppapaikkoja myös juutalaisille huolimatta siitä, että ne sijaitsivat gettojen ulkopuolella. Markkinat olivat välittömän ja pienimuotoisen kaupankäynnin foorumeita kaikkialla Euroopassa (ks. esim. Swack 2000, 391; Clark 2009, 56). Myös Suomessa on järjestetty markkinoita keskiajalta alkaen. Kuten Heinonen (1984, 23) on osoittanut, suurin osa maan kaupasta tehtiin vielä 1700-luvulla markkinoilla, ja sen johdosta markkinoiden määrä oli suuri. Esimerkiksi vuosien 1881–1930 aikana järjestetyt Rovaniemen markkinat vakiinnuttivat asemansa Suomen tunnetuimpana markkinatapahtumana. Markkinoita saatettiin järjestää useaan kertaan saman vuoden aikana, ja ne kestivät jopa useita päiviä. Juutalaisillakin oli oma paikkansa suomalaisessa markkinamaisemassa. Esimerkiksi Helsingin juutalaisyhdyshyksen yhteydessä olevalla Narinkka-torilla käytiin kauppaa juutalaisten ja ei-juutalaisten kesken (ks. esim. Torvinen, 1989, 10; Muir 2009, 536).

Edellä esitettyä markkinakäytäntöä alettiin kuvata, kuten aiemmin on osoitettu, myös näyttämötaiteessa, jolloin esimerkiksi oopperamarkkinoista tuli

yhtäältä juutalaisten stereotyyppinen esityspaikka ja toisaalta juutalaisen ja ei-juutalaisten kohtaamista kuvaava representaatio (ks. Clark 2009). Markkina-kohtauksen käyttö oopperan tapahtumapaikkana *Kaarle-kuninkaan metsästys*-ssä heijastaa siis historiallista markkinakäytäntöä, jota noudatettiin kaikkialla Euroopassa ja myös Suomessa. Yhdistäessään eurooppalaista ja suomalaista käytäntöä Topelius loi omanlaisensa markkinat sekä omanlaisensa, suomalaiseseen kontekstiin istutetut juutalaishahmonsia.

Hahmojen ammatti

Keiserin *Die Leipziger Messen* juutalaiset ovat siis Leipzigiin, oopperan tapahtumapaikalle, tulleita kauppiaita (ks. myös Swack, 2000, 391). Heidän pääasiallinen myyntiartikkelinsa ovat vanhan vaatteet ja kengät. Oopperan kolmannen näytöksen loppuun on sijoitettu episodi, jossa nuori mies tulee juutalaisten puheille ja tarjoaa heille myyntiin käytettyjä kenkiä. Juutalaiset arvioivat kenkiä ja Isaac kysyy vaivihkaa Mosekselta: ”Mitä luulet, mihin hintaan kehtaamme ostaa?”³⁸ (Keiser 1710, 43; suom. kirjoittaja). Myös *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaiset ovat kaupiamiehiä, mutta he eivät myy vaatteita, vaan heillä on kaupan muuta. Moses tarjoaa markkinaväen katsottavaksi kuvakaapistaan värikästä kuvakavalkadia, jossa sekoittuvat Raamatun henkilöt, eurooppalainen mytologia sekä suomalaiset myytit, kuten Kullervon taru (Topelius 1902, 258–259). Benjaminin myyntiartikkeli taas on tanssiva karhu, jota hän esittelee maksua vastaan.

Kun juutalaishahmojen ammattia tarkastellaan kulttuuris-historiallisessa kontekstissa, löytyy useita yhtymäkohtia juutalaisten ammatinharjoittamisen historiaan Euroopassa. Se, että molempien oopperoiden juutalaiset ovat kauppiaita, heijastaa ensinnäkin vanhaa historiallista käytäntöä, jonka mukaan kristillisestä näkökulmasta halveksittavat ammatit, kuten rahaan ja kaupankäyntiin liittyvät, kuuluivat juutalaisille. Tämä käytäntö heijastui myös Suomeen, sillä kuten aiemmin mainittu, Suomessa vakituisesti asuvien juutalaisten pääasiallinen tulonlähde oli pienimuotoinen kaupankäynti. Marko Niemelä (2008, 21) onkin todennut, että Rovaniemen markkinoilla yrittäjien näkyvin vähemmistö olivat saamelaisten ja tataarien lisäksi juutalaiset. Rovaniemellä juutalaiset kauppiat olivat jokavuotisia markkinavieraita, ja heitä oli yleensä paikalla kymmenkunta (Heinonen 1984, 121). Heinosen (1984, 121) mukaan juutalaiset myivät markkinoilla kankaita sekä uusia että käytettyjä valmisvaatteita. Toisaalta, kuten aiemmin todettu, joissakin Euroopan maissa juutalaisilla oli mahdollisuus myös vaurastua (ks. esim. Torvinen 1989, 10–12), mistä johtuen eurooppalaisen näyttämötaiteen juutalaiset on toisinaan esitetty myös varakkaina, mutta useimmiten saitoina ja ahneina kauppiaina (ks. esim. Bayerdörfer & Fischer 2008, 7). *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* halpahintaista viihdykettä myyvät Moses ja

³⁸ ”Was deucht dich, wie viel können wir dran wagen?” (Keiser 1710, 43).

Benjamin eivät ole suurkauppiaita, kuten eivät ole myöskään *Die Leipziger Messen* Moses ja Isaac, vaan heidän liiketoimintansa on vaatimatonta. Näin ollen näiden *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmojen voidaan ajatella representoivan mieluumminkin 1840–50-lukujen varattomien helsinkiläisten kuin eurooppalaisten mahtijuutalaisten todellisuutta.

Kaarle-kuninkaan metsästyksen juutalaiset voi kuitenkin tulkita myös toisessa markkinoihin liittyvässä kontekstissa, sillä heidät voidaan rinnastaa markkinoiden ”helppoheikkiin”, joka Niemelän (2008, 22) määrittelyn mukaan on ”eräänlaista tehdasvalmisteista pientavaraa verbaaliakrobaattisin keinoin kauppaava henkilö”. Niemelän (2007, 102) mukaan markkinat eivät olleet pelkästään kaupantekoa, vaan myös karnevalistista huvittelua, ennen kaikkea viinanjuontia ja tanssia (ks. myös Heinonen 1884, 213–214). Muita markkinahuveja olivat muun muassa karuselli, elokuvaesitykset, sirkus erilaisine huvitteltoineen, teatteri, voimisteluesitykset, arpajaiset, onnenpyörät, ruletit, kortinpeluu, elännäyttelyt ja ampuma- ja peliteltat sekä valokuvassa käynti (Niemelä 2007, 102).

Moses ja Benjamin siis lukeutuvat myös markkinaviihdyttäjien kirjajaan joukkoon. Moses tarjoaa nähtäväksi kurkistuskaappia, joka on Sven Hirnin (1981, 33) mukaan ”kuvallisten esitysten eräs perusmuoto”, jossa ”tarjolla olleet nähtävyydet esittäytyivät perspektiivisesti kuvatulla pienoisnäyttämöllä”. Kiertelevät esittelijät toivat kaappinsa markkinoille 1600-luvulta lähtien. Kurkistuskaappeja pidettiin alkukantaisena markkinaviihdykkeenä, ja siksi niihin liitettiin myös komiikkaa. Komiikkaa saattoi perustua myös viihdyttäjien kielenkäyttöön, joka saattoi olla murteellista johtuen siitä, että Hirnin (1981, 33–34) mukaan ”laatikkomiehet” olivat ”lipeviä ulkomaalaisia”.³⁹ Benjamin puolestaan tuo *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* markkinoille tanssivan karhun. Hirnin (1986, 138) mukaan myös elännäyttelyt ja -esitykset kuuluivat historiallisten markkinoiden tarjontaan, ja ”villejä eläimiä on tuotu markkinoille näytteille siinä missä kummia ihmisiäkin”. Tanssiva karhu oli markkinanähtävyyksistä perinteisin, ja kuonokopalla varustettuna ja ketjuun kiinnitettynä karhut ovat vaeltaneet ympäri Eurooppaa. Esimerkiksi helsinkiläisessä lehdessä vuonna 1835 mainitaan nähdyin ”vaeltavia karhunkesyttäjiä”. (Hirn 1984, 138.)

Hahmojen luonteenpiirteet I: Yleinen epämiellyttävyys

Keiserin juutalaishahmot häärivät oopperan kaikissa näytöksissä ”jokapaikanhöylinä”, tyrkyttävät tuotteitaan, juonittelevat ja puuttuvat siekailematta toisten asioihin. Myös *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmoihin on liitetty luonteenpiirteitä, jotka eivät ole kohteilleen erityisen edullisia. Dialogin alussa Benjamin toteaa itsekseen, että ”Luojan tähden, tuolla on taas se *vanha, tyhmä*

³⁹ Postkolonialistisesta näkökulmasta tämäkin määritelmä vaikuttaa kuitenkin arveluttavalta, sillä kirjoittaja selvästi toisintaa koloniaalista valta-asemahierarkiaa niputtamalla kaikki ulkomaalaiset kauppiat ja käyttämällä heistä loukkaavaa määritelmää siirtäen siten eteenpäin kolonialistista käytäntöä.

Moses *kirotun* karhunsa kanssa⁴⁰ (Topelius 1902, 264; suom. Koivisto 2007, 139f) ja Moses vastaavasti mutisee, että ”Pahus, tuolla on taas se *kirottu* Benjamin *surkean* kurkistuskaappinsa kanssa⁴¹ (Topelius 1902, 269; suom. Koivisto 2007, 139f). Benjamin ja Moses nimittelevät toisiaan eli heidän tapansa puhua toisilleen ja toisistaan on epäystävällinen ja rahvaanomainen. Kysymyksessä on myös toisen tekeminen naurunalaiseksi. Toisaalta he puhuvat häiritsevän kovaäänisesti, jotta saisivat tuotteitaan myydyksi. Moses ei häpeile kertoa tuotteensa hintaa, vaan ilmoittaa suorasukaisesti, että kuvienkatselu ”makschaa aika plootut⁴² (Topelius 1902, 258; suom. Finne). Moses myös sadattelee aloittaessaan repliikkinsä ilmauksella ”Potz Donnerwetter”, jonka voi vapaasti kääntää esimerkiksi ”Voi pyhä jysähdys!” tai ”Tuhat tulimmaista!” Moses ja Benjamin siis nimittelevät toisiaan, puhuvat kovaäänisesti tai huutavat, tyrkyttävät tuotteitaan ja sadattelevat. Tässäkin suhteessa *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaiskohtaus noudattaa sitä eurooppalaiselle näyttämötaiteelle ominaista, stereotyyppistä kuvaamisen tapaa, jonka mukaan juutalaiset ovat rahvaanomaisia, julkeita ja huonokäyttöisiä.

Hahmojen luonteenpiirteet II: Epärehellisyys

Vaikka juutalaiset on eurooppalaisessa näyttämötaiteessa usein kuvattu ulkonäköön perustuen, ylivoimaisesti leimaavin heihin yhdistetty luonteenpiirre on epärehellisyys ja siihen liittyvä moraaliton ansaintalogiikka. Eco (2012, 245) luettelee jo aiemmin mainitussa *Prahan kalmisto* -romaanissaan juutalaisiin yhdistettyjä rikoksia, kuten kavallusta, väärennöstä, koronkiskontaa, konkurssipeitosta, salakuljetusta, rahan väärentämistä, kiristämistä ja kauppapetosta, jotka kaikki liittyvät jollakin tavalla rahaan. Epärehellisiksi on kuvattu myös Keiserin *Die Leipziger Messen* juutalaiskauppiat. Oopperan ensimmäiseen näytökseen sijoittuvassa aariassaan Moses toteaa suorasukaisesti ammatinharjoittamisensa epärehellisestä luonteesta, että ”kaupanteosta ei tule mitään, ellemme varasta aatelisilta, porvareilta ja talonpojilta⁴³ (Keiser 1710, 20; suom. kirjoittaja).

⁴⁰ Tämä suomennos sisältyy Koiviston Pacius-kirjassaan esittämään oopperan librettoon, jonka alaviitteissä hän on kääntänyt myös juutalaisten saksankieliset repliikit. Finne ei ole kääntänyt lainkaan juutalaisten saksankielisiä repliikkejä. Alkuperäinen Topeliuksen kirjoittama repliikki kuuluu seuraavasti: ”Gott verdamm’ mich, da ist ja wieder der *alte dumme* Moses mit seinem *verfluchten Beer*” (Topelius 1902, 264). Sitaatin kursivoinnit kirjoittajan.

⁴¹ ”Potz *Donnerwetter*, da ist ja wieder der *verrückte* Benjamin mit seinem *elenden Guckkasten*”. (Topelius 1902, 269. Kursivoinnit kirjoittajan.)

⁴² ”Kostar tausend thaler” (Topelius 1902, 258). Finne on käännöksessään halunnut tuoda saksan kielen sävyn juutalaisten puheeseen käyttämällä tässä esimerkiksi s-äänneen sijaan sch-äännettä.

⁴³ ”Dass wenn wir vom Adel, vom Bürger, vom Bauer nicht stehlen, so kan unser Handel nicht bleiben” (Keiser 1710, 20).

Oopperan toisen näytöksen alkuun on puolestaan kirjoitettu episodi, joka representoi muun yhteisön puolelta juutalaisiin kohdistuneita, epärehellisyysteen viittaavia ennakkoluuloja. Kohtauksessa ranskalaisittain saksaa puhuva markkinavieras, La Bretta, haluaa ostaa nuuskaa: ”Kuulkaa juutalaiset, onko teillä oikeaa ja hyvää nuuskaa?” (Keiser, 1710, 32; suom. kirjoittaja).⁴⁴ Esiteltyään laveasti nuuskansa ominaisuuksia Moses ilmoittaa, että nuuska on tuotu Brasiliasta, eikä mistään löydy parempaa. Samalla parafrasissa sanotaan, että juutalaisten tullessa lähemmäksi La Bretta alkaa miettiä, haluavatko juutalaiset varastaa häneltä jotakin (ibid.). Joka tapauksessa juutalaisten myymä nuuska on laadultaan heikkoa, minkä La Bretta ilmaisee ja vahvistaa vielä sanomaansa solvauksella ”Kirottu houkka”⁴⁵ (Keiser 1710, 32; suom. kirjoittaja).

Heinonen (1984, 121) on tuonut esiin, että myös rovaniemeläisen markkina- väen keskuudessa yleinen käsitys juutalaisista oli, että he harjoittivat kaupassa petosta eli esimerkiksi myivät käytetyn uutena tai panivat pakettiin toisen puvun kuin mitä oli sovittu. Oopperassa *Kaarle-kuninkaan metsästys* juutalaiset eivät varsinaisesti petkuta, mutta esimerkiksi suurentelevat myyntipuheissaan kyseenalaisilta vaikuttavien myyntiartikkelien ominaisuuksia ja luovat näin itsestään epäilyttävän vaikutelman. Moses esittelee kuvissaan maailmanhistoriaa mielivaltaisesti muunneltuna. Benjamin taas esittelee opetettua, nenärenkaalla kytkettyä karhua, jonka tanssitaidot ovat melkoiset, karhu nimittäin ”galopit se valssailee, polkat, etkö hyppy tee!”⁴⁶ (Topelius 1902, 265; suom. Finne). Karhulla on myös muita ominaisuuksia, joihin liittyy runsaasti liioittelua. Benjaminin mukaan kyseinen karhu esimerkiksi raateli kenttämarsalkka Pappenheimin Waterlooon taistelussa. Lapsille Benjamin sanoo, että karhu ei syö lapsia, vaan kerraaleita ja viekkaita ihmisiä (ks. Topelius 1902, 269). Molempien oopperoiden juutalaiskauppiat edustavat näin ollen sellaista näyttämöjuutalaisen tyyppiä, jossa näyttäytyy ikivanha stereotyyppinen ajatus juutalaisen ahneudesta ja liiketoiminnan epärehellisydestä.

Hahmojen luonteenpiirteet III: Kosmopoliittisuus

Die Leipziger Messen henkilögalleria koostuu varsin kirjavasta joukosta eri kansallisuuksia ja rotuja, mutta sääty ja yhteiskunnallinen asema ovat sen henkilöitä keskeisesti määrittävä tekijä. Vaikka myös *Kaarle-kuninkaan metsästyksessä* sääty-yhteiskunta piiryy selvänä esiin, keskeinen teema siinä on kansallisuus. Kuten hyvin tiedetään, Paciuksen oopperan synty sijoittuu historialliseen ajanjaksoon, jolloin suomalaisuutta alettiin rakentaa (ks. Koivisto ks. 52–53; ks. myös Liika-

⁴⁴ Keiserin libretto on kirjoitettu frakturalla, joten sen lukeminen on paikoin haastavaa eikä kaikista sanoista saa kunnolla selvää. Tässä kohtaa voi kuitenkin päätellä, että La Bretta haluaa tietää, onko juutalaisilla nuuskaa myytävänä.

⁴⁵ ”Der maudite bête” (Keiser 1710, 32).

⁴⁶ ”Kan valse i galopp, polka och mazurka, hopp!” (Topelius 1902, 265).

nen 1995, 22–24; Meinander 2006, 108–114). *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* kansallisuuskeskustelu kulminoituukin oopperan juutalaisrepresentaatiossa, jonka päätteeksi juutalaiset väittelevät kansallisuudesta.

Myyntipuheensa vauhdittamiseksi Moses ja Benjamin käyttävät kansallisuuskeskusteluun liittyvää terminologiaa. Juutalaisten välinen dialogi huipentuu kiistaan siitä, kumpi juutalaisista on enemmän suomalainen, ruotsalaiseksi julistautuva Moses vai suomalaiseksi julistautuva Benjamin. Historiallisesti katsoen juutalaiset ovat vuosituhansien ajan asuneet kosmopoliitteina eri puolilla maailmaa (ks. esim. Torvinen 1989, 9–10). Toisaalta jatkuvassa karkotuksen pelossa eläminen ei sallinut heidän myöskään asettua aloilleen pysyvästi (ks. juutalaisten karkotukset keskiajalla Euroopassa, Kuparinen 1999, 82–88; Saksassa, ks. Kuparinen 1999, 97; Venäjällä Kuparinen 1999, 191–198). Saattoi siis ajatella, että juutalaisilla ei varsinaisesti ollut ”isänmaata”. Näin ajatteli myös Topelius, joka kuitenkin ilmaisi ajatuksen vasta mainitussa *Maamme kirjassaan* vuonna 1875. Nykykuulijasta huonosti ruotsia puhuvien juutalaisten kiista isänmaasta vaikuttanee joka tapauksessa järjettömältä, mutta aikalaisia kohtaus ilmeisesti nauratti. Koivisto (2007, 62) arvelee, että juutalaiskohtaus antoi Topeliukselle hyvän tilaisuuden huvittaa yleisöä kansalliskysymykseen liittyvillä ajankohtaisilla piikeillä. Vainio (2009, 248) on samoilla linjoilla mutta huomauttaa, että kielikysymys ”roimahti liekkeihin” vasta 1860-luvulla, kymmenen vuotta libretton kirjoittamista myöhemmin.

On selvää, että tutkittaessa kansallista tematiikkaa käsittelevää, kanonisoitua teosta siihen sisältyvät kansallisuuteen liittyvät kysymykset ovat nousseet etualalle, ja niille on haettu myös poliittisesti korrekteja tulkintoja. Luonnollisesti Venäjä-suhteet ovat aina olleet keskeinen poliittista ilmapiiiriä määrittävä tekijä Suomessa, ja näin oli myös *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* syntyaikoina. Venäjä-suhteiden artikulaatiossakin oli oltava varovainen. Siksi Koivisto (2007, 59–60) arveleekin ”juutalaisten olleen sopiva väestöryhmä, jota vasten suomalaisuutta saattoi määritellä. Ruotsalaisia tai venäläisiä ei olisi sopinut pilkata.”

Kiinnostavaa on, että *Kaarle-kuninkaan metsästyksessä* kansallisuuskysymys yhdistetään negatiivisen juutalaisstereotyypin jo aiemmin mainittuihin luonteenpiirteisiin, kuten ahneuteen ja moraalittomaan ansaintalogiikkaan. Koska juutalaiskohtaukseen sisältyvää kansallisuustematiikkaa on aiemmassa tutkimuksessa jo analysoitu, keskityn siis tuomaan keskusteluun vielä yhden näkökulman. Vähän ennen dialogin loppua Moses toteaa: ”Kuinka rakastankaan kansallisuutta, kun sen avulla vain voi ansaita rahaa!”⁴⁷ (Topelius 1902, 269; suom. kirjoittaja). Ajatuksen kansallisuuden olemisesta kaupan voi juutalaisvastaisen perinteen mukaisesti tulkita siten, että juutalainen on niin ahne, että hän on valmis myymään mitä tahansa, jopa kansallisuuden, jos sen avulla voi tehdä voittoa. Mäkeläkin (2009, 182) näkee edellä mainitussa repliikissä ”juutalaisvastaisen kliseen”, jonka perustella hän kuitenkin varoittaa kytkemästä Paciukseen ja Topeliukseen juutalaisvastaisia tunteita. Edellä esitettyä tulkintaa, jossa kansallisuutta käytetään oman hyödyn saavuttamiseen, tukee myös se,

⁴⁷ ”Vie sehr ich liebe die Nationalität, wenn man nur damit Geld verdienen kann!” (Topelius 1902, 269).

että kansallisuuteen viittaava retoriikka on käytössä juutalaisten välisessä kilpailutilanteessa. Kohtauksen edetessä Moses miettii keinoja kilpailijansa kukistamiseksi ja toteaa, että ”minun tarvitsee vain puhaltaa muutama paksu pilvi aitoa patrioottista patrioottisuutta...”⁴⁸ (Topelius 1902, 269; suom. kirjoittaja). Lause jää kesken, mutta sitä voisi täydentää, ”jotta kilpailijani häviää sen alle kokonaan pois näkyvistä”. Karkottaakseen Benjaminin myyntipaikalta Moses haluaisi käyttää aseenaan isänmaallisuutta. Voi ajatella, että samankaltaisessa käytössä on myös termi skandinavismi Moseksen uhotessa, että ”työnnän hänen kurkkuunsa ison palan skandinavismia”⁴⁹ (Topelius 1902, 264; suom. kirjoittaja). Tätäkin ajatusta voisi jatkaa seuraavasti: ”jotta kilpailija tukehtuisi ja voisिन kerätä myyntivoitot”.

Voisi ajatella, että juutalaiset viittaavat sekä yleiseen kansallisuuskeskusteluun että ironisesti myös itseensä kuvaillessaan miten kansallisuutta ja sen ilmenemismuotoja voi käyttää sekä ansaitsemiseen että toisten mustamaalamiseen. Historiallisesti ajateltuna juutalaisten aseinaan käyttämät patriotismi ja skandinavismi olivat *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* syntyäikaan ajankohtaisia aatteita, jotka edustivat kahta erilaista poliittista suuntausta suomalaisessa esipuoluepolitiikassa. Patriotismin, isänmaan rakkauden, katsottiin kuuluvan ennen kaikkea vanhasuomalaisten fennomaanien ideologiaan, kun taas skandinavismi edusti ruotsinkielisten ja -mielisten ideologiaa, jonka mukaan Suomen olisi oltava osa Ruotsia niin kulttuurisesti kuin valtiollisesti (Sihvo 2003, 127).

Juutalaisten dialogi huipentuu jo aiemmin mainittuun keskusteluun juutalaisten omasta kansallisuudesta siten, että Moses väittää olevansa ruotsalainen ja Benjamin suomalainen (Topelius 1902, 270–272).⁵⁰ Kiistaan ei löydetä ratkaisua, mutta juutalaiset toteavat sovinnollisesti yhdestä suusta, että ”kuinka hienoa onkaan asua kalliissa isänmaassamme”⁵¹ (Topelius 1902, 270–271; suom. kirjoittaja), minkä voi suomalaisessa kontekstissa ajatella viittaavan topeliaaniseen isänmaallisuuteen. Joka tapauksessa juutalaishahmojen halventavasti käsittelemässä kansallisuusteemassa ja sen liittämässä rahaan ja myymiseen voi nähdä myös vanhan negatiivisiin juutalaisrepresentaatioihin liittyvän kliseen: maattomille juutalaisille kansallisuus itsessään on merkityksetön asia. Tämän tulkinnan mukaisesti myös kansallisuustematiikka tuo oopperassa esiin juutalaishahmojen negatiivista Toiseutta.⁵²

⁴⁸ ”Ich brauch nur einige dicke Wolken ächt patriotischen Patriotismus auszublassen...” (Topelius 1902, 269).

⁴⁹ ”Ich will ihm einen schweren Bissen Scandinavismus in den Hals stopfen...” (Topelius 1902, 264).

⁵⁰ Moses: ”Jach är Schwede!” Benjamin: ”Jach är Finne!” (Topelius 1902, 271–272).

⁵¹ ”Ach, wie scheen zu leben theiren Vaterlande” (Topelius 1902, 270–271).

⁵² On hyvä huomata, että Keiserin *Die Leipziger Messessä* henkilögalleria koostuu mitä kansainvälisimmästä joukosta ihmisiä, eikä kansallisuustematiikka muutenkaan ollut Saksassa ajankohtainen oopperan syntyäikoihin.

Hahmojen luonteenpiirteet IV: Kielellinen toiseus

Kaikkien henkilöiden käyttämä kieli Keiserin *Die Leipziger Messe* -oopperassa on yksiselitteisesti saksa, ja sitä puhuvat myös oopperan juutalaishahmot (Swack 2000, 395).⁵³ *Kaarle-kuninkaan metsästyksessä* päähenkilöt Leonora ja Jonathan sekä ruotsalainen aatelisto käyttävät Topeliuksen aikaista, omassa ajassamme vanhahtavalta kuulostavaa ruotsia, kun taas juutalaishahmoille on kirjoitettu sekä ruotsia että saksaa. Juutalaisdiskurssin tarkempi analyysi kuitenkin osoittaa, että juutalaisten sinänsä vuolas ruotsi on kangertelevaa, ja myös saksankielinen puhe vaikuttaa kummalliselta. Vaikka juutalaisten kielellinen diskurssi sisältää runsaasti huomiota herättäviä anomalioita, niitä ei tutkimuksessa ole juurikaan analysoitu. Esimerkiksi Tarasti (2009, 137) pitää saksan kielen käyttöä oopperassa pelkäs-tään humoristisena efektinä. Muut tutkijat ovat joko sivuuttaneet sen täysin, tai viitanneet siihen ilmauksella ”siansaksa” (Dahlström & Salmenhaara 1995, 370; Klinge 1998, 245; Vainio 2009, 248). Tähän Tarastin määritelmän mukaiseen ”viattomaan efektiin” kuitenkin sisältyy ulottuvuuksia, jotka postkolonialistisessa viitekehyksessä tarkasteltuina näyttäytyvät uudessa valossa. Käsittelen näin ollen analyysini päätteeksi Topeliuksen juutalaishahmoille kirjoittamaa kieltä sosioling-vistiikan näkökulmasta eli tarkastelen eroa, joka *Kaarle-kuninkaan metsästyksessä* rakentuu ympäröivän yhteisön ja juutalaisten välille kielen kautta.

Mihin juutalaisrepresentaatioissa käytetty kieli sitten viittaa? Kuten jo aiem-min mainittu, Moses ja Benjamin kauppaavat tuotteitaan kovaäänisesti, ja hei-dän kielenkäyttönsä on muutenkin värikästä. Yleisesti ajatellen kovaäänisesti puhuminen, huutaminen, tuotteiden tyrkyttäminen ja sadattelu voidaan tulkita kuuluvan nk. markkinapuheeseen, johon kuuluu myymiseen tarkoitettun retoriikan ja kielenkäytön sisältyä liioittelua, vitsejä, äänen voimakkuuden vaihtelua, murteellista tai vierasperäisesti korostavaa ilmaisua sekä vierasperäisten sanojen käyttöä. Markkinapuhe on sukua tivoileissa käytetylle puheen tavalle, sillä kuten Hirn (1986, 7) toteaa, markkinoitten huviohjelma vastaa luonteeltaan tivolia. Hirn (1986, 7) siteeraa kuvausta Turun kesämarkkinoilta vuonna 1861, jolloin paikkakunnalla oli nähtävissä ”paitsi paljon ja joka haaralla noita ulkomaalaisia, varsinkin saksalaisia, soitto-koneen kiertäjiä ja muuta komeliantteja, rahaa houkuttelemassa soitollansa ja ilveilyksillänsä[.]” Niemelä (2008, 21) kuvailee Rovaniemen markkinoiden äänimaisemaa ja toteaa, että sen ”äänimaisemaa hallitsivat erityisesti äänekkäät kauppiat, helppoheikit ja kaikenlaiset kiertele-vien huvilaitosten sisäänheittäjät” ja että ”markkinoilla kajahteli mitä mielikuvituksellisempia kutsu- ja tarjoushuutoja”. ”Helppoheikki” on Niemelän (2008, 22) mukaan myös kaikkein tunnetuin ”ääntä pitävä” markkinahahmo. Koska markkinoille lisäksi tultiin myös Suomen rajojen ulkopuolelta, myös puhuttujen kielten lukumäärä oli suuri (Niemelä 2008, 21). Näin ollen esimerkiksi *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaisten myyntipuheen voidaan ajatella edustavan

⁵³ Kuten Swack (2000, 395–396) on tuonut esiin, Keiserin *Die Leipziger Messe* -oopperan libretisti Weidemann ei hallinnut jiddiä, mutta kahdessa Praetoriuksen Keiserille kirjoittamassa libretossa jiddiä käytetään runsaasti.

”helppoheikin” markkinapuhetta, joka Niemelän (2008, 21) mukaan kuului markkinoiden äänimaisemaan samoin kuin esimerkiksi positiivimusiikki.

Juutalaishahmojen kielelliseen diskurssiin sisältyy myös kiinnostava semanttinen taso. Kuten monissa muissakin Pohjois-Euroopan juutalaisyhteisöissä, Helsingin yhteisössä puhuttiin keskiaikaiseen saksaan perustuvaa, aiemmin ”juutalaissaksana” tunnettua jiddiisiä (ks. esim. Muir 2009). Vaikka Helsingin juutalainen yhteisö 1900-luvun alussa ensin ruotsinkielistyi ja muuttui myöhemmin lähes kokonaan suomenkieliseksi, jiddiä oli ensimmäisten Suomeen 1830-luvulla tulleiden juutalaisten kieli (ks. Muir 2009, 535–536).⁵⁴ Jiddiä käytettiin arjen vuorovaikutuksessa, toisin sanoen jokapäiväiseen kommunikointiin kotona ja naapurustossa sekä muuhun epävirallisen ja läheiseen ryhmänsäiseen kanssakäymiseen. Jiddiä ja heprean lisäksi juutalaisilla oli yleensä jonkintasoinen paikallisten kielten taito, mikä oli välttämätöntä muun muassa elinkeinon harjoittamisessa. (Muir 2009, 536–537.) Helsingin juutalaisten tapauksessa kaupankäynnin kieli oli ensin ruotsi, sittemmin suomi. Nykylukijalle anomaliaina näyttäytyvät kielelliset erikoisuudet *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaispuheessa paljastuvatkin jiddiksi – tai sen jäljittelyksi.

Juutalaisvastaisissa piireissä jiddiä sai negatiivisen leiman, ja sitä pidettiin sivistymättömänä, rappeutuneena, kieliopittomana ja kaikin puolin huvittavana kielenä (Muir 2004, 199). Huvittavan ulkopuolisten korvissa jiddiästä teki ennen kaikkea sitä äidinkielenään puhuvien tapa ääntää vieraita kieliä: kieltenväliset foneemiset erot saivat aikaan vahvan aksentin.⁵⁵ Jiddiä värittävä vahva aksentti onkin ollut lähtökohta monille juutalaisiin liittyville kieliparodioille. Kuten Clark (2009, 115) toteaa, juutalainen identiteetti merkittiin henkilöahmojen kieleen ja ääneen, jolloin sen avulla voitiin esittää etnistä eroa ja kyseenalaistaa hahmon uskottavuutta. ”Mongertava” jiddiä alkoi edustaa varastelevan ja petollisen juutalaisen toiseutta (Swack 2000, 394). Myös Wagner kiinnitti huomiota juutalaisten kielenkäyttöön. Hänen mukaansa ”erityisen vastenmielinen on meille juutalaisten puhetapa. Kerrassaan vieraita ja epämiellyttäviltä kuulostavat korvaamme tuon ilmaisen sihisevät, kimeät, vihlovat äänet.” (Wagner 1850, 150–151; ks. myös Eco 2012, 406.)

Sosiolingvistiikan näkökulmasta Topeliuksen juutalaishahmoille kirjoittama kieli voidaan määritellä vanhan juutalaisruotsin etnolektiksi (ks. Muir 2006), sillä sen perusteella voidaan havaita puhujien etninen ryhmä tai lingvistinen tausta. Juutalaishahmojen kielestä voidaan päätellä, että hahmot viittaavat joko saksanjuutalaisiin maahanmuuttajiin Ruotsi-Suomessa tai vain lyhyemmällä myyntimatalla oleviin saksanjuutalaisiin. Heidän osamaansa ruotsin perusteella taas voidaan ajatella, että he ovat viettäneet aikaa ruotsinkielisellä alueella ja ehtineet oppia kieltä ainakin välttävästi.⁵⁶

⁵⁴ Muir (2009, 534) kuvaa tätä aikakautta jiddiä ja ruotsin kaksikielisyyden ajaksi.

⁵⁵ Esimerkiksi hepreassa ei ole /ä/ö/y/-äänteitä, ks. Muir 2006.

⁵⁶ Tästä eteenpäin libretosta siteeratut esimerkit on esitetty ensin alkukielisinä ja sen jälkeen käännöksinä, sillä kielen variaatiot tulevat esiin ainoastaan alkupe-
räisessä kieliasussaan.

Tarkasteltaessa juutalaishahmojen kielenkäyttöä koodinvaihtoteorian näkökulmasta käy ilmi, että *Kaarle-kuninkaan metsästys*’n juutalaishahmojen kielellä ovat edustettuina kaikki Clynen (2003) koodinvaihdon tyypit, toisin sanoen sanastollinen ja fooninen transferenssi, konvergenssi sekä transversio. Sanastollinen transferenssi eli sanojen siirtyminen kielestä toiseen näkyy *Kaarle-kuninkaan metsästys*’n juutalaiskielessä yksittäisinä saksankielinä sanoina ruotsinkielisessä tekstissä.⁵⁷ Esimerkiksi ruotsinkielisessä repliikissä ”Kostar tusend thaler” (Topelius 1902, 258) (nykyruots. ”Kostar tusen thaler”; nyky-suom. ”Maksaa tuhat taaleria”) tuhatta merkitsevä *tausend*-sana on lainattu saksasta. Fooninen transferenssi taas näyttäytyy sanoissa, joissa ruotsinkielessä esiintyvä s-ääne muuttuu saksankielen mukaiseksi sch-äänteeksi. Näin tapahtuu esimerkiksi repliikissä ”di shtakers barnen schriker!” (Topelius 1902, 262–263) (nykyruots. ”de stackars barnen skriker”; nyky-suom. ”lapsiparat huu-tavat”). A-ääne ja o-ääne voivat myös muuttua e-äänteeksi kuten ilmaisussa ”mine schmucke tafler” (Topelius, 1902, 258, 264) (nykyruots. ”mina vackra taylor”; nyky-suom. ”kauniit tauluni”). Konvergenssista eli kielen vähittäisestä muuttumisesta toiseksi käy puolestaan esimerkiksi Moseksen repliikki ”Jach är Schwede!” (Topelius 1902, 271) (nykyruots. ”Jag är svensk”; nyky-suom. ”Olen ruotsalainen”), jossa sana ”jach” on yhdistelmä saksan *ich*- ja ruotsin *jag*-sanoista, jotka tarkoittavat minää. Toisin sanoen saksankielinen sana alkaa muistuttaa ruotsinkielistä vastinettaan.⁵⁸

Kuten Muir (2006, 137) on tuonut esiin, Jac Weinsteinin (1883–1976) *A bild fun Henriksgas* -revyyksessään (suom. Kuvaelma Heikinkadulta, 1929) juutalaiset kauppiaat keskustelevat keskenään omalla kielellään jiddišiksi ja asiakkaidensa kanssa ruotsiksi. Tämä monikulttuurisessa ympäristössä asuvalle tyypillinen kielenkäytön tapa, koodinvaihdon kolmas kategoria, transversio esiintyy myös *Kaarle-kuninkaan metsästys*’ssä. Transversiossa kieltä vaihdetaan kesken lauseen tai siirryttäessä lauseesta toiseen. Topeliuksella Moses ja Benjamin käyttävät ruotsia markkinoidessaan tuotteitaan ruotsinkieliselle markkinaväelle, mutta puhuessaan toisilleen tai toisistaan he vaihtavat saksaan. Aloittaessaan myyntipuheensa Moses huutaa markkinaväelle ruotsiksi (vaikkakin murtaen): ”Hvem vill se min shture schkåp? Mine schmucke tafler?” (Topelius 1902, 258). Nähtyään kilpailijansa Benjaminin hän vaihtaa saksaan: ”Gott verdamm mich, da ist ja wieder der allte dumme Moses mit seinem verfluchten Beer...” (Topelius 1902, 264). *Kaarle-kuninkaan metsästys*’ssä transversio siis tapahtuu

⁵⁷ Tässä yhteydessä esittelen transferenssin muodoista vain ne, joita esiintyy *Kaarle-kuninkaan metsästys*’ssä.

⁵⁸ Tämänkaltaisen kielenkäytön tapa löytyy myös Keiserin oopperoista. *Die Leipziger Messe* -oopperan juutalaishahmot käyttävät kieliopillisesti korrektia saksa, ja heille on kirjoitettu yksi jiddišinkielinen sana ”eppes”, jonka juuret ovat saksan sanassa *etwas* (suom. jotain) (ks. Swack 2000, 395). Keiserin toinen libretisti, Johann Philipp Praetorius (1696–1766) sen sijaan tunsii jiddišin sanastoa laajasti. Keiserin ja Praetoriuksen ensimmäisessä yhteisoopperassa, *Der Hamburger Jahr-Marckt* (1725) juutalaisen Schmuelin keskeisin tunnusmerkki on hänen kielensä, jiddiš. (Swack 2000, 395–396.)

samaa kieltä puhuvan maanmiehen ilmestyessä mukaan kuvaan. Transversiota edustaa myös se tilanne, jossa juutalaiset aloittavat saksalla ja päätyvät ruotsiin, kuten repliikeissä ”Seht mal[saksa]/på den ludna kropp[ruotsi]!” tai ”Kommt mal her und[saksa]/se den björn[ruotsi]” (Topelius 1902, 264). Muitakin kieleen liittyviä anomalioita on havaittavissa *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalais-dialogissa. Moses taivuttaa ett-sukuisen skåp-sanan virheellisesti en-sukuseksi ja esimerkiksi repliikissä ”Hör hur *di* schriker, *di* shtakers barnen schriker!” (Topelius 1902, 262–263) *di*-sanaa käytetään ruotsin *de*-sana sijaan kahdessa eri merkityksessä, *de*-pronomininä (*di* schriker) ja monikon määräisenä artikkelina *de* (*di* shtakers barnen).

Juutalaisten kielenkäyttöön liittyy kuitenkin vielä yksi ulottuvuus, jolloin etnolekti muuttuu entistä kompleksisemmaksi. Kuten olen aiemmin todennut, juutalaisten diskurssi sisältää myös saksaa, jossa niin ikään on havaittavissa anomalioita. Kuten Muir (2009, 537) on osoittanut, saksan kielellä on ollut oma roolinsa Helsingin juutalaisten parissa.⁵⁹ Saksalla höystetty jiddiś oli muotia 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa, ja kielen varieteetti saattoi vaihdella yksittäisten saksankielisten lainasanojen käytöstä lähes täysin (syntaktisesti) saksalaistettuun jiddiśiin (Muir 2009, 537–538). Näin ollen voidaan ajatella, että *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmoille on kirjoitettu saksalaistettua jiddiśiä, jossa jiddiśin vaikutus rajoittuu kuitenkin vain yksittäisiin sanoihin ja niissä esiintyviin äänne muutoksiin.⁶⁰ Juutalaishahmojen kielessä skandinaaviset merkit⁶¹ puuttuvat säännönmukaisesti, ja saksan ö-äänne on muuttunut e-äänteeksi. Näin tapahtuu sanoissa *scheen* (saks. *schön*; suom. *kaunis*) ja *wunderscheene* (saks. *wunderschön*; suom. *ihana*). Lisäksi ä-äänne on muuttunut e-äänteeksi, kuten

⁵⁹ Suomessa kielipoliittinen tilanne oli muuta Eurooppaa mutkikkaampi, sillä suomi haluttiin nostaa ruotsin kielen rinnalle. Tämä vaikutti myös juutalaisyhteisön puhumaan kieleen. Kuten Muir (2004, 29) toteaa, suurin osa Helsinkiin tulleista juutalaisista oli Baltiasta, Valko-Venäjältä ja Puolasta kotoisin olevia aškenasi-juutalaisia, joista suurin osa puhui jiddiśiä (ks. myös Torvinen 1989, 31, 110). 1900-luvun alussa Helsingin juutalaisten kieli oli Muirin (2004, 5–6) mukaan vaihtunut pääasiassa ruotsiksi, jotkut käyttivät jiddiśiä ja hepreaa, kun taas Turussa puhuttiin enemmän jiddiśiä. Sen sijaan Viipurin juutalais-yhteisö omaksui suomen (Muir 2004, 7). Torvisen mukaan suurin osa Euroopan juutalaisista nykyisinkin on aškenaseja (1989, 10). Helsingin jiddiśin-kielinen yhteisö omaksui kuitenkin suomenruotsalaisen aksentin jo 1830-luvulla (Muir 2004, 177). Vähitellen Helsingin juutalaisväestö kuitenkin suomenkielistyi (ks. Muir 2004). Tutkimuksessaan Helsingissä asuneen juutalaisyhteisön monikielisyttä ja yhteisössä tapahtuneita kielenvaihtoja Muir (2009, 537) toteaa, että ”saksalla höystetty jiddiś” oli muotia 1800-luvun ja 1900-luvun alun Helsingissä. Toisin sanoen äidinkielenään jiddiśiä puhuneen juutalaisyhteisön kielessä käytettiin saksankielisiä sanoja ja ilmaisuja. Muirin (2007, 197, 207–210) mukaan Helsingin jiddiśissä on vielä nykyisin runsaasti saksan lainoja ja jälkiä balttiskans foneettisesta vaikutuksesta.

⁶⁰ Kiitän Elke Albrechtia, joka on auttanut minua saksankielisen juutalaispuheen analyysissa.

⁶¹ ”Skandit” ja ”ääkköset”, ks. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, <http://www.kotus.fi/haku?searchterms=skandit&haku.x=0&haku.y=0&haku=Hae%21>.

sanassa Beer (saksa. Bär; suom. karhu) ja eu-äänne vääntyy ei-äänteeksi, kuten sanassa theiren (saks. teuren, suom. kallis). Saksan kielen "echt" (suom. aito) taas kääntyy muotoon ächt lauseessa "Ist ein ächt Finländer" (Topelius 1902, 273), mikä on saksan kielessä virheellinen tapa.

On kuitenkin tärkeää muistaa, että *Kaarle-kuninkaan metsästys* on taiteellinen representaatio ja esimerkiksi sen välittämä kieleen liittyvä todellisuuskäsitys on määrittynyt monien tekijöiden summana. Kuten Muir (2009, 544) on tutkimuksessaan osoittanut, myöskään *Fyrenin* juutalaishahmoille kirjoitettu kieli ei edusta varsinaista etnolektiä, vaan hahmot "pyrkivät antamaan illuusion etnolektistä". Muirin (2009, 544) mukaan hahmot saattavat silti kuvata tarkasti yksittäisiä etnolektisiä piirteitä. Samanlaisen päätelmän voi tehdä myös *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmoista, joiden molemmat kielet, sekä ruotsi että saksa on merkitty "juutalaismarkkerilla". Kumpikaan ei edusta "aitoa" juutalaista kielenkäytön tapaa, vaan libretton juutalaiskieli on tyyliä ja yksinkertaistettua.⁶² Voikin sanoa, että *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* libretto myös juutalaisrepresentaation kielellisessä diskurssissaan toisintaa kielellisen parodian tapaa, jonka avulla voitiin esittää ero juutalaisen ja ei-juutalaisen diskurssin välillä. Tästä näkökulmasta katsottuna edellä analysoitu kielenkäytön tapa ei näin ollen ole sattumanvarainen efekti, vaan tarkoin harkittu ja tietoisesti tuotettu juutalaispuheen parodia.

Johtopäätökset

Olen tässä artikkelissa tarkastellut Fredrik Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaiskohtausta postkolonialistisessa viitekehelyksessä eurooppalaisen sisäisen Toisen representaationa. Olen pyrkinyt osoittamaan, että vaikka juutalaisrepresentaatio on vieras suomalaisen oopperan kontekstissa, eurooppalaisessa näyttämötaiteessa se on paljon käytetty, pääosin negatiivinen stereotyyppi. Juutalainen kulttuuri ei näy millään tavalla oman aikamme suomalaiskaupunkien katukuvassa, ja myös antisemitismi on ilmiö, jonka ei ole joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta katsottu kuuluvan suomalaiseen aateilmastoon. Ensimmäiseen Suomessa sävellettyyn oopperateokseen on kuitenkin sijoitettu kaksi juutalaishahmoa ja edellä esitetyn perusteella voi ajatella, että 1840–50-luvuilla, oopperan syntyäikaan, juutalaiset olivat nykyistä näkyvämmiin läsnä suomalaisessa ja ennen kaikkea helsinkiläisessä todellisuudessa. Toinen asia on, mitä *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmot sitten taiteellisenä representaationa edustavat? Ovatko juutalaiset markkinoilla viatonta viihdettä vai antisemitististä oopperaa? Kuten aiemmin todettu, juutalaisia on esitetty näyttämötaiteessa usean sadan vuoden ajan. Osa juutalaisrepresentaatioista on

⁶² Samankaltaista juutalaiskieltä eli Mauschelnia, epäselvää heprean, saksan ja jiddišin murteellista sekoitusta puhuu myös Haydnin *Lo spezialen* juutalaishahmo, Sempronio (Clark 2009, 127).

ollut luonteeltaan positiivisia, mutta jo varhain, kuten aiemmin todettu, ilmestyvät taiteeseen myös juutalaisvastaiset henkilöahmot. Postkolonialistisen tutkimuksen valossa *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmoja voidaan pitää monilta osiltaan juutalaisvastaisina, sillä sen lisäksi, että niiden avulla voidaan katsoa rakennetun suomalaisuutta ja suomalaisia, ne on myös representoitu Toisina, sellaisina, jotka eivät kuulu meihin.

Mäkelä (2009, 180) on todennut, että *Kaarle-kuninkaan metsästys* on teos, joka hyvän taideteoksen tapaan mahdollistaa erilaisia tulkintoja. Myös kulttuurinen musiikintutkimus, jota artikkelini edustaa, lähtee tästä oletuksesta. Tässä artikkelissa olen esittänyt yhden tulkinnan *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* librettoon sisältyvästä juutalaisrepresentaatiosta. Esimerkiksi Locke (2009, 79) on luonnehtinut oopperalibrettoa ylipäätään tekstityypiltään sähkösanomaksi ja ”sen tuloksena [libretto] yksinkertaistaa ja tehostaa käsitteitä ja kontrasteja – lähes lapsellisen naivisti, jos ei [sitten] rehellisen poleemisesti (esim. patrioottisesti), ennakkoluuloisesti tai halventavasti”⁶³. On selvää, että myös Topeliuksen kirjoittama libretto *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* sekä yksinkertaistaa että on poleeminen. Mutta onko se ennakkoluuloinen tai halventava? Yhtäältä Topelius käyttää eurooppalaisessa näyttämötaiteessa vakiintunutta juutalaisrepresentaatiota muuntaen sen vastaamaan suomalaisia oloja 1800-luvun puolivälin molemmin puolin. Tämä juutalaisrepresentaatio on luonteeltaan negatiivinen. Toisaalta tietty kulttuurinen antisemitismi, jonka sivistyneistö omaksui eri puolilla Eurooppaa 1800-luvun kuluessa, kuului myös monen sivistyneen suomalaisen, kuten Topeliuksen aatemaailmaan, eikä siinä tuolloin nähty mitään sopimatonta.

Artikkelissa käytettyä postkolonialistista teoriaa on kuvattu monitieteiseksi- ja metodiseksi prosessiksi, jossa pyritään analysoimaan ajankohtaisia, kiistanalaisia ja traumaattisia ilmiöitä (Kuortti, Lehtonen & Löytty 2007, 23). Luonnollisesti tässä artikkelissa esittämäni tulkinta *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaisrepresentaatiosta saattaa johtaa siihen, että yhdistyessään antisemitismin eurooppalaisuudelle aiheuttamaan syvään traumaan se luo samalla tarvetta kiistää tai torjua esitetty tulkinta. Toisaalta esimerkiksi paradigmojen välinen vuoropuheettomuus voi johtaa tämänkaltaisten tulkintojen kiistämiseen. Tämä artikkeli voidaan siis ennemminkin nähdä uusien kysymysten esiin nostajana kuin syytöksenä tai lopullisena totuutena tästä kiinnostavasta ilmiöstä.

Vaikka negatiivinen juutalaisstereotyyppi ei suomalaisen oopperan kotiutunut, voinee pohtia, edustavatko *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* juutalaishahmot ensimmäistä, vaikkakin häviävän pientä kulttuurisen antisemitismin aaltoa suomalaisessa taiteessa. Seuraavan kerran antisemitistisiä elementtejä siihen joka tapauksessa ilmaantuu 1900-luvun alussa, jolloin negatiivisia juutalaisrepresentaatioita nähtiin kevyemmissä taidemuodoissa, kuten karikatyyreissä, revyyissä sekä 1920-luvulla elokuvassa.

Kuten aiemmin on todettu, Suomessa ei huolimatta edellä mainituista yksittäistapauksista voida varsinaisesti puhua antisemitistisestä kirjallisuudesta tai taiteesta. Silti *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* oopperahahmojen voi ajatella

⁶³ “...if not polemical (e.g. patriotic) prejudicial, or defamatory”.

edustavan omalla detaljitasollaan ideologian alkuitua, joka kehittyessään täyteen voimaansa 1800–1900-luvun vaihteessa rodullisena antisemitisminä sai aikaan ihmiskunnan historiassa ennen näkemättömän katastrofin, holokaustin. Nähdäkseni onkin tärkeää, että myös musiikin- ja oopperantutkimuksessa tarkastellaan vaatimattomia ja sivuseikoiksi leimattuja tai ohitettuja yksityiskohtia. Niiden kautta voidaan purkaa ja paljastaa piilotettuja aatteita ja ajattelutapoja, jotka saattavat hautautua itsestäänselvyyksinä pidettyjen ja usein toistettujen, legitimoitujen tulkintojen alle. Nämä yksityiskohdat auttavat meitä näkemään maailmaan toisin, Toisen näkökulmasta.

Lähteet:

- Andersson, O. 1938. *Den unga Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Bayerdörfer H-P. & Fischer, J. M. 2008. *Judenrollen: Darstellungformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- de Beauvoir, S. [1949] 2000. *Toinen sukupuoli*. Suom. Annikki Suni. 4. painos. Jyväskylä: Tammi.
- Born, G & Hesmondhalgh, D. 2000. *Western music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Brown J. 2000. Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music. Teoksessa *Western music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Toim. G. Born & D. Hesmondhalgh. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press. 119–142.
- Buelow, G. J. 1978. Opera in Hamburg 300 Years Ago. *Musical Times*, Vol. 119, No. 1619, January: 26–28.
- Clark, C. 2009. *Haydn's Jew. Representation and Reception on the Operatic Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clyne, M., Eisikovits E., & Tollfree, L. 2002. Ethnolects as in-group varieties. Teoksessa *Us and Others. Social Identities Across Languages, Discourses and Cultures*. Toim. A. Duszak. Amsterdam: Benjamin.
- Clyne, M. 2003. *Dynamics of Language Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Couling, D. 2004. *Ferruccio Busoni. A Musical Ishmael*. Lanham (Maryland): Scarecrow Press.
- Dahlström, F. & Salmenhaara E. 1995. *Suomen musiikin historia I. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Helsinki: WSOY.
- Eco, U. 2012. *Prahan kalmisto*. Suom. Helinä Kangas. Helsinki: WSOY.
- Fokkema, A. 1991. *Postmodern Characters. A Study in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam & Atlanta: Editions Rodopi.
- Fischer J. M. 2000. *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt am Mein & Leipzig: Insel Verlag.
- Forsgård, N. E. 1998. *I det femte inseglets tecken. En studie i den åldrande Zacharias Topelius livs- och historiefilosofi*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Forsgård, N. E. 2002. *Alias Finkelstein. Studier i antisemitisk retorik*. Vanda: Schildts.

- Hallman, D. R. 2002. *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteen-century France. Politics of Halévy's La juive*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hautsalo, L. 1998. Toiseus – Hysteria – Kuolema. *Kundryn levoton matka hiljaisuuteen. Synteesi* 1: 66–79.
- Hautsalo, L. 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Heinonen, J. 1984. *Rovaniemen markkinat*. Lapin maakuntamuseon julkaisuja 1. Hämeenlinna: Karisto.
- Heller, W. 2007. Venice's mythic empires: Truth and verisimilitude in Venetian opera. Teoksessa *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Toim. V. Johnson, J.F. Fulcher & T. Ertman. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirn, S. 1981. *Kuvat kulkevat. Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Hyvinkää: Suomen Elokuvasäätiö.
- Hirn, S. 1986. *Kaiken kansan huvia. Tivolitointaamme 1800-luvulla*. Helsinki: SKS.
- Hosiasluoma, Y. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Illman, K.-J. & Harviainen, T. 1987. *Juutalaisten historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jaakkola, P. 2011. *Topeliaaninen usko. Kirjailija Sakari Topelius uskontokasvattajana*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Osoitteessa <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24499/topeliaa.pdf?sequence=1>. Tarkistettu 5.3.2013.
- Karkama, P. 2001. *Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatteet*. Helsinki: SKS.
- Keiser, R. 1710. *Le Bon Vivant, oder Die Leipziger Messe*. Libretto. Digitaalisena Berliinin kaupunginkirjastossa osoitteessa: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN684821443&PHYSID=PHYS_0001. Tarkistettu 18.12.2012.
- Koivisto, J. 2007. *Kansa, ooppera ja Kaarle-kuningas: Kun Suomi loi oopperaa ja ooppera Suomea*. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Klinge, M. 1998. *Idylli ja uhka. Topeliuksen aatteita ja politiikkaa*. Helsinki: WSOY.
- Kramer L. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Kuortti, J., Lehtonen M. & Löytty O. 2007. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuparinen, E. 1999. *Aleksandriasta Auschwitziin. Antisemitismin pitkä historia*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Lagerlöf, S. 1920. *Sakari Topelius*. Suom. Helmi Krohn. Porvoo: WSOY.
- Lappalainen, S. 2009. Fredrik Pacius – Suomen musiikkielämän rakentaja. Teoksessa *Musiken som hemland/Kotimaana musiikki*. Toim. S. Lappalainen Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland. 28–95.
- Lehtonen, H. 2008. Maahanmuuttajataustaisten koululaisten monet kielet. Teoksessa *Nuoret kielikuvassa. Kouluikäisten kieli 2000-luvulla*. Toim. S. Routarinne ja T. Uusi-Hallila. Helsinki: SKS. 103–124.
- Lehtonen, H. 2009. Maahanmuuttajataustaisten helsinkiläisnuorten monikielisuuden ilmiötä. Teoksessa *Kielet kohtaavat*. Toim. J. Kalliokoski, L. Kotilainen ja P. Pahta Helsinki: SKS. 161–190.
- Levin, D. J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.
- Liikanen, I. 1995. *Fennomania ja kansa. Joukkojärjestyksen läpimurto ja suomalaisen puoluejärjestelmän synty*. Helsinki: SKS.
- Locke, R. P. 1991. Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's *Samson et Dalila*. *Cambridge Opera Journal* 3/3: 261–302.
- Locke, R. P. 2009. *Musical Exotism. Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mantere, M. 2006. *Glenn Gould: viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriin reseptioon*. Väitöskirja. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 12. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- McClary, S. 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: University Press Cambridge.
- Mikkonen K. 2003. Lukeminen tulkintana. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. O. Alanko & T. Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS. 64–90.
- Millington, B. 1991. Nuremberg Trial: Is There Anti-Semitism in Die Meistersinger? *Cambridge Opera Journal* 3/3: 247–260.
- Muir, S. 2004. *Yiddish in Helsinki. Study of a Colonial Yiddish Dialect and Culture*. Väitöskirja. Helsinki: Finnish Oriental Society.
- Muir, S. 2006. Juutalaisuuden ja juutalaisruotsin parodia jiddišinkielisessä revyyssä 1920- ja 1930-luvuilla. *Publications of Vöro Institute* 18: 134–147.
- Muir, S. 2009. Jiddišistä ruotsin kautta suomeen: Helsingin juutalaisten kielenvaihdosta ja etnolektistä. *Virittäjä* 4: 533–555.
- Myllykoski, M. & Lundgren, S. 2005. *Murhatun jumalan varjo. Antisemitismi kristinuskon historiassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Mäkelä, T. 2009. *Fredrik Pacius: Kompositör i Finland*. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Neale, S. & Krutnik, F. 1990. *Popular Film and Television Comedy*. London & New York: Routledge.
- Niemelä, M. 2007. Rovaniemen tanssivat markkinat. *Etnomusikologian vuosikirja* 19. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura: 97–120.
- Niemelä, M. 2008. Rovaniemen historiallinen äänimaisema. *Raito*. Maakunnallinen muuseolehti, 26. vuosikerta: 20–27.
- Nyberg, Paul. 1950. *Z. Topelius - elämäkerrallinen kuvaus*. Suom. L. Hirvensalo. Porvoo: WSOY.
- Oramo, I. 2000. Kuninkaallinen metsästysretki. Teoksessa *Juhlakirja Fabian Dahlströmille*. Toim. Goss, G.D., Kilpeläinen, K. Moisala, P, Murtomäki V & Tiilikainen, J. Helsinki: WSOY. 139–148.
- Pacius, F. 1902. *Kaarle-kuninkaan metsästys*. Pianopartituuri. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- Richardson, J. 1999. *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Ringel, A. L. 1961. Handel and the Jews. *Music & Letters*, Vol 42, No. 1 Jan.: 17–29.
- Rosand, E. 1991. *Opera in Seventeenth-century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press.
- Rosas, J. 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Acta Academiae Aboensis. Humaniora XIX.1. Åbo: Åbo Akademi.
- Said, E. W. [1978] 2011. *Orientalismi*. Suom. K. Pitkänen ja J. Kuortti. Helsinki: Gaudeamus.
- Sihvo, Hannes [1971] 2003. *Karjalan kuva. Karelianismiin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. Helsinki: SKS.
- Swack, J. 2000. Anti-Semitism at the Opera: The Potrayal of Jews in the Singspiels of Reinhard Keiser. *Musical Quarterly*. 84 (3): 389–416.
- Scott, D. 2003. *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarasti, E. 2009. Fredrik Pacius ja hänen mestarinsa. Teoksessa *Musiken som hemland/ Kotimaana musiikki*. Toim. S. Lappalainen. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland. 118–161.
- Taruskin, R. 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

- Taylor, T. D. 2007. *Beoynd Exotism: Western Music and the World*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Topelius, Z. [1879] 1902. *Kaarle-kuninkaan metsästys*. Pianopartituuriin sisältyvä ruotsinkielinen libretto ja sen suomennos (suom. Jalmari Finne). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Topelius, Z. [1860] 1949. *Lukemisia lapsille*. Suom. V. Tarkiainen, V. Juva & I. Jäämaa. I nide. WSOY: Porvoo.
- Topelius, Z. [1875] 1981. *Maamme kirja*. 58. painos. Helsinki: WSOY.
- Topelius, Z. [1889] 1995. *Tähtien turvatit*. Suom. Aune Brotherrus. Seitsemäs painos. Helsinki: WSOY.
- Torvinen, J. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalisonologisesta merkityksestä*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Torvinen, T. 1989. *Kadimah. Suomen juutalaisten historia*. Helsinki: Otava.
- Vainio, M. 2009. *Pacius – Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Ateena Kustannus.
- Valpola, V. 2000. *Suuri sivistyssanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Verschik, A. 2007. Jewish Russian and the field of ethnolect study. *Language in Society* 36: 213–232.
- Vest, E. 1906. *Sakari Topelius. Elämäkerrallinen kuvaus*. Suom. O. A. Joutsen. Porvoo: WSOY.
- Wagner, R. 1850. Das Judentum in der Musik. Teoksessa *Richard Wagners "Das Judentum in der Music"*. Toim. J. M. Fischer. Frankfurt am Main ja Leipzig: Inseln Verlag. 143–196.
- Warrack, J. 2001. *German Opera. From the Beginnings to Wagner*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Weindel, Martina (toim.) 1999. *Ferruccio Busoni: Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*. Wilhelmshaven: F. Noetzel Verlag.
- Woodrow, M. & Sanders, E.P. 1987. *Raamatun henkilöitä*. Suom. Tuomas Nevanlinna. Helsinki: Kauppiaitten Kustannus Oy.
- Välimäki, S. 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Väitöskirja. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute.
- Zelm, K. 1975. *Die Opern Reinhard Keisers*. Musikwissenschaftliche Schriften. Band 8. München & Salzburg: Musikverlag Emil Kazbichler.

The Others in *Kung Karls jakt* – a Postcolonial Analysis of Representations of Jewishness in the Opera

Fredrik Pacius (1809–1891), a composer of German-origin, wrote the first Finnish opera, *Kung Karls jakt*, in 1852. This romantic opera of three acts takes place in the 17th century Åland where the king hunts with his court. The plot deals with the conspiracy against the king and is, as usual, a love story between the main characters.

This article focuses on the beginning of the third act and its colourful market place scene, typical of the genre, and more specifically on the two German Jews peddling their entertainment in this scene. I examine, through post-colonialist theory and by the socio-linguistics tools, the characters of the two Jews and the way in which they have been represented in the libretto. My particular

focus is on the discourses used by the Jewish characters. I will show that these characters are not part of the *dramatis personae* of Finnish opera, and they also do not belong to the European 19th century romantic opera. Rather, it is possible to understand the Jewish characters in *Kung Karls jakt* as adopted from the 18th century comical German theatre. In this tradition, called the Hanswurstian theatre, the Jewish characters were common and not necessarily positively represented.

FT Liisamaija Hautsalo (liisamaija.hautsalo@siba.fi) toimii Sibelius-Akatemiassa tutkijatohtorina.

”Musiikin perusteiden” opetussisällöt musiikkioppilaitoksissa: pedagogisen murrosvaiheen tausta-ajatuksia jäljittämässä

Lotta Ilomäki & Leena Unkari-Virtanen

Johdanto

Suomalaisissa valtion tukemissa musiikkioppilaitoksissa opiskelee noin 60 000 lasta ja nuorta. Suurin osa musiikkioppilaitoksista noudattaa taiteen perusopetuksen laajaa oppimäärää, jossa oppilaiden viikoittaiseen opinto-ohjelmaan kuuluu soittotuntien ja yhteismusisoinnin lisäksi ”musiikin perusteet” -oppiainekokonaisuus. Tuttavallisesti ”mupeksi” kutsutut kurssit jatkavat aiempien säveltäjäpailun, musiikinteorian ja musiikinhistorian oppiaineiden perintöä. Mupeopetuksen järjestäminen on instrumenttiopetuksen ja yhteismusisoinnin lisäksi edellytys oppilaitoksen valtionavulle.

Musiikin perusteiden opetus on ollut aika ajoin vilkkaan keskustelun kohteena, viimeksi Suomen musiikkioppilaitosten liiton nimeämän ”Musiikin perusteiden teemavuoden” (2011) yhteydessä. Teemavuoden valmisteluun liittyneet kyselyt ja keskustelutilaisuudet antavat hyvin monisyisen ja jännitteisenkin kuvan oppiaineen nykytilasta. Musiikkioppilaitosten rehtorit ovat viestittäneet toisaalta arvostusta mupe-opetusta ja opettajien työtä kohtaan (mm. SML 2009), toisaalta voimakastakin tarvetta keventää oppilaiden viikko-ohjelmaa lisäämällä kursseihin valinnaisuutta. Musiikin perusteiden opettajat puolestaan ovat tuoneet esille sekä menetelmällistä kehittämistä että kokemusta alati kasvavasta työtaakasta ja huolta oppilaiden osaamisen tasosta opiskelukuluttuun muuttuessa (SML 2009). Oppilaiden kokemuksista on kantautunut sekä hyvinkin myönteistä palautetta (SML 2011) että lähinnä rehtorien ja instrumenttiopettajien kautta myös viestejä oppimisen ja motivaation ongelmista. Mitä ilmeisimmin opetuksen tila ja suosio vaihtelevatkin suuresti oppilaitoksittain.¹

¹ Musiikkioppilaitosten rehtorien ja musiikin perusteiden opettajien näkemyksiä musiikin perusteiden roolista ja tehtävistä musiikkioppilaitoksissa koottiin kyselyjen lisäksi mm. Suomen musiikkioppilaitosten liittopäivien työryhmissä Kemissä 25.2. 2010, Pääkaupunkiseudun musiikin perusteiden opettajien ja oppilaitosten rehtorien ”Mupe-seminaarissa” 3.2.2011 sekä Musiikin perusteiden teemavuosiseminaarin paneelikeskustelussa 12.2.2011. Oppilaille suunnattuun kyselyyn (SML 2011) vastasi lukuvuonna 2010–2011 runsaat 2 000 oppilasta

Mupe-opetuksen jännitteinen tilanne voidaan ymmärtää heijastumaksi musiikkioppilaitostyön pedagogisesta muutosprosessista, joka näyttäisi musiikin perusteiden kohdalla olevan melkoisen kesken. Musiikkioppilaitosten toimintaa säätelevissä valtakunnallisissa opetussuunnitelman perusteissa (OPH 2002) on 2000-luvulla selkeästi havaittavissa pedagogisen tausta-ajattelun painopistemuutos kohti oppijakeskeisyyttä, joka teoreettisesti ankkuroituu konstruktivistisiin, tiedon rakentamista ja oppijoiden osallistumista painottaviin oppimismäke- myksiin.² Kuitenkin monet musiikin perusteiden sisällöt ovat opetuskäytänteissä periytyneet hyvinkin pysyvinä ja muuttumattomina, ikään kuin oppilaille valmiiksi annettuina tosiasioina.³

Tarkastelemme tässä artikkelissa musiikin perusteiden opetussisältöjen muotoutumista jaoteltuna kahteen osa-alueeseen eli musiikin historiaan (jota useissa opistoissa opetetaan yleisen musiikkitiedon nimellä) ja musiikin hahmotus- ja lukutaitoon.⁴ Suhteutamme mupe-opetussisältöjä ja -käytänteitä toisaalta musiikin historian, toisaalta hahmotus- ja lukutaidon laajempaan kehitykseen musiikkipedagogisina alueina, jota olemme taustoittaneet väitöskirjoissamme (Unkari-Virtanen 2009; Ilomäki 2011). Historian opetussisältöjä ja myös opetusmenetelmiä on leimannut staattisuus; esimerkiksi tyylihistoria ja säveltäjäelämäkerrat ovat säilyneet opetuksen sisällön ytimenä huolimatta musiikin- ja kulttuurihistorian tutkimuksen uusista suuntauksista tai esimerkiksi museopedagogiikan osallistavien työtapojen kehittämistä (ks. Simon 2010; Unkari-Virtanen 2013). Musiikin hahmotus- ja lukutaidon opetus puolestaan on viime vuosina muuttunut paljon opetusmenetelmien ja työtapojen osalta. Silti voi sanoa, että opetuksen taustalla vaikuttava käsitys taidollisista tavoitteista ja musiikin hahmottamisen luonteesta on säilynyt melko ennallaan (Ilomäki 2012, 9, 14–15). Tulkitsemme, että molemmilla osa-alueilla niiden näennäisesti erilaisesta tilanteesta huolimatta on kyse samanlaisesta jännitteestä muuttuneen pedagogisen tausta-ajattelun ja staattisina periytyneiden opetussisältöjen välillä.

niistä kaikkiaan noin 35 000:stä, joiden opinto-ohjelmaan mupe-opinnot opetussuunnitelmien mukaan kuuluvat. Kyselyvastaukset antoivat kuvan hyvinkin arvostetusta ja pidetystä oppiaineesta, mm. mupe-opetuksen luonnehdinnasta "hyödylliseksi" 64% oli täysin tai jökseenkin samaa mieltä, ja luonnehdinta "kokonaisuutta tukeva" sai vastaavaa kannatusta 70,4 prosentilta. Kyselyn vastaukset edustanevat kuitenkin aktiivisimmin opetusta kehittäneitä oppilaitoksia. Kriittisiä viestejä oppilaiden ongelmallisista kokemuksista on rehtorikunnan lisäksi kantautunut instrumenttiopettajien kanssa käydyistä keskusteluista.

² Tässä katsausartikkelissa emme pura tarkemmin konstruktivismin eri suuntauksia (ks. esim. Fosnot 2005). Osallistumisen käsitteeseen keskittyvistä oppimismäke- myksistä puolestaan on kirjoittanut mm. Hakkarainen (2000).

³ Kimmo Lehtonen pohtii mm. musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmiin sisältyviä piilo-opetussuunnitelmia (Lehtonen 2004).

⁴ Opetussuunnitelman perusteissa (OPH 2002) nimetään musiikin perusteiden osa-alueiksi "musiikin luku- ja kirjoitustaito, musiikin hahmottaminen ja musiikin historiallinen ja tyyllinen tuntemus". Käytämme tässä tekstissä sujuvuuden takia lyhyempiä ilmaisuja "musiikin hahmotus- ja lukutaito" sekä "musiikin historia" ja avaamme artikkelissamme näiden osa-alueiden kompleksisuutta .

Aloitamme tarkastelemalla kummankin osa-alueen opetussisältöjen hiukan erilaista kehkeytymistä ja nykytilaa. Musiikinhistorian oppisisällöt ovat muotoutuneet 1900-luvun kuluessa vuorovaikutuksessa musiikinhistorian yleisesitysten kirjoittamisen kanssa, ja siksi oppisisältöjen jäljittäminen liittyy jossakin määrin musiikinhistorian vaiheisiin kirjallisena tutkimuksen alana. Hahmotus- ja lukutaidon oppisisällöissä puolestaan heijastuvat sekä näkemykset käytännön musisoinnissa tarpeellisista taidoista että konservatorioperinteeseen juurtunut systematisoiva näkökulma musiikin rakenteisiin.⁵ Musisoinnin muuttaessa muotoaan kulttuurissa opetussisällöt ovat usein jääneet kantamaan hyvinkin vanhaan opetusperinteeseen viittaavia aineksia. Musiikinhistorian ja hahmotus- ja lukutaidon erilaiset vaiheet oppiaineina tekevät myös ymmärrettäväksi, miksi nämä kaksi aluetta ovat jääneet musiikkiopistojen opetuksessa melko erillisiksi.

Musiikinhistorian opetus ja historiakäsitys

Musiikin historia -niminen oppiaine on ollut osa suomalaista musiikkikoulutusta musiikkioppilaitosjärjestelmämme perustamisesta lähtien, siis jo yli sadan vuoden ajan. Nykyinen käytäntö vakiintui 1980-luvun opetussuunnitelmissa. Musiikinhistorian – tai yleisen musiikkitiedon – kurseja on oppilaiden opinto-ohjelmassa yleensä kaksi: ensimmäinen on musiikkikoulu- tai perustasolla, jolloin oppilaan ovat noin 15-vuotiaita, ja seuraava musiikkiopistotasolla, jolloin oppilaat ovat usein jo abiturientteja. Musiikinhistoria on tarkoittanut klassiseen musiikkiin keskittyneissä musiikkioppilaitoksissa keskeisesti oppiainetta, joka tarkastelee nuotintetun tai muuten dokumentoidun länsimaisen taidemusiikin vaiheita. Nykyisissä opetussuunnitelman perusteissa kuitenkin mainitaan musiikinhistorian opetuksen kohteeksi ”oppilaan oma musiikinlaji” (OPH 2002, 10). Tämän artikkelin pohdinnoissa hahmotellaan musiikinhistoriaa oppiaineena, joka käsittelee musiikin menneisyyttä musiikin lajityypistä tai muusta luokittelusta riippumatta.⁶

Musiikinhistorian opetussisältöjen taustalla vaikuttavia näkemyksiä ja historiankirjoituksen paradigmoja on ryhdytty viime vuosina kriittisesti tutkimaan. Musiikinhistorian opetuksen tiedollista rakentumista on jäljitetty musiikinhistorian kirjoittelusta (ks. Unkari-Virtanen 2009, 30–33; Huttunen 2010) ja tehty näkyväksi kirjoittelun taustalla vaikuttavia, kirjoittajan valintoja ohjaavia aatteita ja näkemyksiä (ks. esim. Sarjala 2002; Kurkela 2006 ja 2010). Musiikinhistorian oppisisältöjä voidaan tarkastella kirjoittajien aatemaailman lisäksi myös yleisem-

⁵ 1800-luvun alussa kehittynyt eurooppalainen konservatorio-opetus vakiinnutti monet nykyisen kaltaiset musiikinteoreettiset oppiaineet, joille oli myös tunnusoimaista lähestyä musiikin rakenteita systematisoiden ja luokitellen (Weber & al. 2007).

⁶ Tässä artikkelissa hahmoteltu pedagogiikka soveltuu eri musiikin lajien – taidemusiikin, klassisen musiikin, populaarimusiikin, ja niin edelleen – opettamiseen (ks. Kurkela 2006, 70–73).

min, kulttuurissamme vallitsevien historiakäsitysten ilmentäjinä. Voidaan sanoa, että musiikin menneisyyden opettamisen taustalla vaikuttavat kulttuurissamme välittyvät historiakäsitykset. Nämä käsitykset määrittävät sen, mitä odotamme musiikin historian kerronnan sisällöksi tai minkälaisia tietämisen ja muistamisen tapoja hyväksymme musiikin historian oppisisällöksi (Unkari-Virtanen 2009, 21). Opetuksen kannalta keskeistä on myös se, millaisena musiikin historia näytetty ihmisten välisessä toiminnassa.

Suomessa länsimaisen taidemusiikin historianopetuksen voi nähdä juontuvan opetuskulttuuria leimanneesta tarpeesta jakaa tarpeelliseksi miellettyä, valmiiksi muokattua tietoa oppilaille. Länsimaisen taidemusiikin historian yleisesityksiä onkin Suomessa kirjoitettu nimenomaan opetustarkoituksiin.⁷ Musiikin historian tieteenalaluonteeseen perustuen voidaankin todeta, että musiikin historiassa opiskeltava tieto on muotoutunut käytännön musisointitaidosta irralliseksi kirjalliseksi sivistykseksi. Musiikin historian tiedon omaksuminen on perustunut musiikin historian yleisesitysten sisällön ja kerronnan tapojen oppimiseen (Unkari-Virtanen 2009).

Musiikin historian didaktiikka ja pedagogiikka ovat herättäneet viime vuosina kiinnostusta musiikkikasvatuksen tutkimuskohteena. Leena Hyvönen ja Anneli Kolehmainen ovat tutkineet musiikin historiaa oppiaineena kuuntelukasvatuksen näkökulmasta (Hyvönen 1995; Kolehmainen 2004). Molemmat korostavat musiikin kuuntelemista oppimisen kohteena ja avaavat kuuntelemisen opettamisen mielekkyyttä myös opettajan toiminnan kannalta. Leena Unkari-Virtanen analysoi väitöskirjassaan *Moniääninen musiikin historia* (2009) länsimaisen taidemusiikin historian opiskelua ja opettamista lähtökohtinaan oppiaineen sisältö, hiljainen tiedon ja muusikon ammatillisen identiteetin rakentuminen.⁸

Yhdysvallat on ollut näkyvä keskustelun herättäjä musiikin historian opettamisen alalla. 2000-luvulla on julkaistu kaksi musiikin historian opettamista käsittelevää artikkelikokoelmaa, Mary Natvigin toimittama *Teaching Music History* (2002) ja James R. Briscoen toimittama *Vitalizing Music History Teaching* (2010). Vuonna 2010 perustettu *American Musicological Society* julkaisema *Journal of Music History Pedagogy* on toistaiseksi ilmestyneissä ensimmäisissä numerois-

⁷ Matti Huttunen (2010) on kartoittanut suomalaisen musiikin historian kirjoittelun esikuvia mm. Wegeliuksen (1904), Törnuddin (1907), Klemettin (1916–1926) ja Rannan (1933 ja 1950–56) musiikin historian kirjoista. He ovat kirjoittaneet musiikin historian yleisesityksensä nimenomaan opetustarkoituksiin. Edellä mainittujen lisäksi Rainer Palaksen musiikin perusteiden opetukseen suunnatut kirjat (1983 ja 2002) ovat tiiviitä yleiskatsauksia ja sisältävät varsin paljon arvoja kuvaavia ilmaisuja. Sibelius-Akatemian julkaisema verkkosivusto "Muhi" on perusteellisemmin ja syvällisemmin musiikin historian eri aiheisiin pureutuva artikkelikokoelma, joka ei pyri esittelemään musiikin historiaa yhtenä yleisesityksenä vaan pikemminkin ensyklopediamaisena kokoelmana (ks. Unkari-Virtanen 2009, 31).

⁸ Väitöskirjan tuloksista on julkaistu musiikin historian opettamista käsittelevät sivusto www.siba.fi/muhipedi (Unkari-Virtanen 2011b) sekä artikkeli musiikin kuuntelukasvatuksesta Opetushallituksen sivustolla (Unkari-Virtanen 2012).

sa keskittynyt musiikin historian opettamisen eri aihealueisiin yhdysvaltalaisen musiikkikoulutusjärjestelmän kontekstissa.

Tarve arvioida uudelleen musiikin historian oppimisen tiedollisia ja taidollisia tavoitteita paljastuu erityisesti oppilailla teetettyjen, konstruktiviseen ja osallistavaan tiedonrakenteluun tähtävien tehtävien kohdalla. Nykyisen helpon tiedonhaun myötä oppilaat saattavat esimerkiksi ryhmätöissä tuottaa kirjoitelmia, joissa he suoraan toistavat eri lähteistä kopioimansa tiedot ja jopa kerronnan tavan (ks. Unkari-Virtanen 2009, 10). Unkari-Virtasen (2009) tutkimuksen mukaan musiikin historian opiskeluun ei itsestään selvästi liity ongelmakeskeinen ajattelu tai edes oman hiljaisen tiedon kytkeminen osaksi historiakuvia. Toiminnallisuuden kehittäminen on musiikin historian opettamisen kohdalla jäänyt puolitiehen, ja oppimisen tavoitteiden uudelleenarviointi on jäänyt puutteelliseksi (ks. esim. Lehtonen 2004, 14–16).

Opetuksen perinteet ja opetussuunnitelmia määrittävät tahot ovat historian didaktiikan tutkijan Jukka Rantalan mukaan usein korostaneet kansallisten tai muiden suurkertomusten tärkeyttä opetuksen sisältönä (Rantala 2011). Kanonisoidun, ennalta asetetun ja valmiin opetussisällön kyseenalaistamaton asema on helppo tunnistaa myös musiikin historian opetuksen kohdalla. Siitä viestivät niin opetussuunnitelmien perusteiden maininnat (OPH 2002) kuin Suomen musiikkioppilaitosten liiton vuoden 2005 tasosuoritusohjeiden maininta musiikin historian opetuksessa keskeisistä sisällöistä. Ohjeissa mainitaan teos- ja tyylihistoria sekä säveltäjien esittelyt: ”Opetuksessa tutustutaan keskeisiin tyylikausiiin ja säveltäjiin renessanssista 2000-luvun alkuun suomalaista musiikkia unohtamatta” (SML 2005, 7).

Yleisen historian didaktiikan tutkimus käsittelee osin samoja kysymyksiä musiikin historian opettamisen tutkimus. Kulttuurisen musiikin historian tutkijoiden tavoin historian didaktiikan tutkijat ovat nostaneet esiin kysymyksen historiallisen ajattelun ja historiatietoisuuden tarpeellisuudesta kanonisoidun suurkertomuksen opettelun sijaan (ks. esim. Rantala 2005, 2011). Perusteluna tälle näkemykselle on huomio siitä, että kansallisen – tai musiikillisen – suurkertomuksen välittämä kuva historiasta valottaa pelkkää menneisyyttä, eikä avaa ymmärrystä sen enempää nykyhetken ongelmiin kuin niiden tulevaisuuden mahdollisuuksiinkaan (Rantala 2011). Historiallisen ajattelun ja historian taitojen painottaminen opetuksessa avaa historian didaktiikan tutkijoiden mukaan menneisyyden tulkinnoille uusia ja ajankohtaisia merkityksiä, joita Jukka Rantala kuvaa ajallisuuden kolmeksi ulottuvuudeksi. Menneisyyden lisäksi ajallisuuteen liittyy nykyhetki ja tulevaisuus. Historiallisen ajattelun erittelemine tuo näkyviin nykyhetkessä vaikuttavan historiakulttuurin erilaisine osakulttuureineen. Samalla korostuu historiäkäsitysten merkitys tulevaisuuden hahmottamisessa (ks. Rantala 2011).

Rantala kritisoi historian opetuksen jähmettymistä menneisyyden kertaamiseksi, minkä voi tunnistaa myös musiikin historian opetussisältöjen kohdalla. Samoin Jukka Sarjala kritisoi teos- ja tyylihistorian ylivaltaa musiikin historian ytimenä ja tuosta ytimestä juontuvaa, kyseenalaistamattomiksi ”perustosiasioiksi” miellettyä ”oppikirjahistoriaa” (Sarjala 2002, 128–129). Samaan

ilmiöön liittyy Jorma Kalelan toteamus, jonka mukaan esimerkiksi oppikirjojen kertomukset historiasta muuttuvat niitä toistettaessa stereotyyppisiksi tarinoiksi (Kalela 2000, 125–126). Tällaisiksi stereotyyppisiksi tarinoiksi muuntuneissa musiikin historian kertomuksissa häviää ongelmakeskeisyys. Kysymyksiin on yksi opettajan ennalta tietämä oikea vastaus. Yhteys siihen, mistä näkökulmasta ja mihin tarkoitukseen kukin menneisyyttä ylläpitävä ja jäsentävä historiankertomus on kirjoitettu, katoaa.

Oppikirjojen toistaman musiikin historian suurkertomuksen omaksumisen sijaan opettaja voisi esimerkiksi ohjata oppilaiden toimintaa, eli opetus voisi kohdistua erilaisiin menneisyyttä jäsentäviin oppimistehtäviin (ks. Unkari-Virtanen 2013). Opetuksen tavoitteena voisi olla tiedon toistamisen sijaan esimerkiksi (1) erilaisille ilmiöille annettujen merkityksien ja entisajan näkökulmien ymmärtäminen, (2) historian muutosten ja jatkuvuuksien tunnistaminen tai (3) eettisten näkökulmien tunnistaminen. Nämä ovat esimerkkejä historiallista ajattelua rakentavista teemoista, joiden myötä avautuu näköala musiikin historiaan kaikille avoimena ja kytköksiltään rikkaana kulttuuriperintönä (ks. van Berg 2007; Unkari-Virtanen 2011a; *Historical Thinking* -project).

Taitamisen ja kokemuksellisuuden liittymisen historian tietämiseen on taid- ja taitohistorioiden erityispiirre. Juha Varto pohtii, kuinka taideopiskelijoille muodostuu opinnoissa kaksi erilaista ja erillistä lähestymistapaa taiteenalan menneisyyteen (Varto 2011, 21). Toinen lähestymistapa taiteenalan menneisyyteen liittyy menneisyyden taitojen käytännölliseen ylläpitämiseen (kreik. *praxis*), musiikin esittämiseen tarvittavan soitto- ja laulutaidon opetteluun ja niitä tukevien taitojen opetteluun. Toinen lähestymistapa musiikin menneisyyteen puolestaan on tarkoittanut tekemisestä irrallaan olevaa tietämistä (kreik. *theoria*), joka länsimaisen taidemusiikin kohdalla on tarkoittanut esimerkiksi musiikin historian kanonisoidun suurkertomuksen opettelua. Myös Matti Huttunen (2000), on sivunnut tietämisen irrallisuutta taitamisesta – tai Huttusen sanoin tietämisen irrallisuutta taiteesta – artikkelissaan musiikin historiaan vakiintuneen, kanonisoidun sisällön opettamisen mielekkyydestä. Unkari-Virtasen tutkimuksen mukaan jopa länsimaisen taidemusiikin ammattiopiskelijoiden oli vaikea yhdistää musiikin historian tietojaan omaan soittamiseensa, vaikka sinällään tutkimusaineiston mukaan tutkimukseen osallistuneet ammattiopiskelijat arvostivatkin musiikillisen kontekstin ymmärtämistä (Unkari-Virtanen 2009, 121).

Tutkijoiden herättämä keskustelu historian didaktiikasta on kuitenkin muutamassa vuodessa avannut uusia pedagogisia näköaloja, jotka haastavat totutun "tutkimukseen perustuva sisältö" vs. "pedagogiikasta juontuvat työtavat" -dikotomian. Uusi pedagoginen ajattelutapa, jossa tiedon jakamisen sijaan kartoitetaan musiikin historiaan liittyviä taitoja, esimerkiksi historiallista ajattelua, on haaste opetuksen sisällölle ja opettajien toiminnalle. Musiikin historian pedagogiikan tutkimus auttaa hahmottamaan opetukselle tavoitteita ja työtapoja, jotka rakentavat esimerkiksi henkilökohtaisia liittymäkohtia musiikin menneisyyteen unohtamatta hiljaisen, soittamalla kartoituneen hiljaisen tiedon ja kokemusten merkitystä (Unkari-Virtanen 2009, 33–58). Näkemykset musiikin historian opetuksen työtavoista liittyivät kuitenkin vielä Suomen musiikkioppilaitosten liiton

laatimassa vuoden 2005 ohjeistuksessa sekä sen uudistetussa versiossa (SML 2012) perinteisiin musiikinopetuksen työtapoihin, kuten mainintoihin musiikin kuuntelusta ja oppilaan omasta soittamisesta (SML 2005, 25–27).

Musiikinhistorian kytkösten elävöittämiseen tarvitaankin tutkijoiden ja opettajien yhteisöllistä tietämisen ja taitamisen rajapintojen uudelleenarviointia. Musiikinhistorian opettamiseen on hiljalleen syntymässä opetusta kehittävä ja pohtiva diskurssi, jossa myös tutkijoiden on mahdollista olla mukana. Musiikinhistorian näkökulmavalintojen tarkastelu ja näiden näkökulmien kriittinen pohdinta voisi hyvin kuulua musiikinhistorian opetuksessa käsiteltäviin asioihin. Samoin soittamisen ja tietämisen integroimisen edellyttämä historiakäsityksen kriittinen reflektointi voisi avata uusia, toiminnallisia näköaloja musiikin menneisyyden tarkasteluun. Opetuksen sisällön kriittiseen tarkasteluun kannustaa esimerkiksi Jukka Rantala, joka haastaa historian oppikirjojen tekijät pohtimaan oppimateriaalia peruskäsitteitä ja taitoja kehittäväksi kokonaisuutena, joka ”saa lopullisen muotonsa vasta oppijan aktiivisessa toiminnassa” (Rantala 2005, 4). Musiikin opiskelussa tutustuminen musiikin menneisyyteen ja henkilökohtaisen suhteen luominen kulttuuriperintöön voisi tarjota niin oppilaille, opettajille kuin tutkijoillekin uusien oivallusten kentän. Tiedon tuottaminen voidaan nähdä prosessina, jossa sekä opettajat että oppijat ovat osallisia, eivätkä pelkästään muualla tuotetun tiedon käsitteleviä tai kuluttajia (ks. Unkari-Virtanen 2009, 55–58; Toiskallio 1993).

Musiikin hahmotus- ja lukutaito muutoksessa

Siinä missä musiikinhistorian opetusta on leimannut opetustapojen pysyvyys, musiikin hahmotus- ja lukutaidon opetus taas näyttää viime vuosikymmenenä kokeneen melko näkyviä muutoksia suuressa osassa musiikkioppilaitoksia. Kyselyt, opinnäytteet ja musiikkioppilaitosten tapahtumat kertovat musisoinnin, tietotekniikan, luokkasoitinten ja kehorytmiikan yleistymisestä luokissa (SML 2009; SML 2011; ks. myös Ilomäki 2012). Parin viime vuosikymmenen kuluessa tapahtunut muutos näkyy selvästi jo Suomen musiikkioppilaitosten liiton taso-suoritusohjeissa (SML 2005), joissa ehdotetaan hahmotustaitojen opiskelua esimerkiksi yhteismusisoinnin, säestys-, sovitus- ja improvisointitehtävien kautta. Vanhat tyyppitehtävät – nuoteista laulaminen, melodia- ja rytmisanelut ja intervallien ja sointujen tunnistustehtävät – ovat saneet rinnalleen yhä monimuotoistuvan työtapojen kirjon (SML 2009; SML 2011). Samalla musiikin perusteille on luotu uudenlaista profiilia sosiaalisena musisointiaineena, jossa eri soitinten soittajat kohtaavat toisensa. (Ilomäki 2012.)

Toiminnallisuutta ja lapsilähtöisyyttä korostava kehitys on tapahtunut vuorovaikutuksessa alan opettajakoulutuksen kanssa. Opettajakouluttajilla oli merkittävä panos Suomen musiikkioppilaitosten liiton vuoden 2005 taso-suoritusohjeiden (SML 2005) laadinnassa, ja alan opettajakoulutuksen piirissä on tuotettu runsaasti musiikin perusteiden opetusta käsitteleviä opinnäytetöitä, opettajille

suunnattuja artikkeleita ja oppimateriaaleja.⁹ Näin mupe-opetuksen menetelmille ja työtavoille onkin muodostunut myös kirjallisesti artikuloitua teoreettista pohjaa, joka ankkuroituu musiikin toiminnalliseen luonteeseen ja kokemukselliseen oppimiseen.

Edelleen musiikin hahmotus- ja lukutaidon opetukseen liittyy silti paljon haasteellisia kysymyksiä. Tavat, joilla lapset ja nuoret arkisessa toiminnassaan kohtaavat ja oppivat hahmottamaan musiikkia, ovat muuttuneessa kulttuuriympäristössämme jo hyvin toisenlaisia kuin jo viisitoistakin vuotta sitten. Mupe-opetuksen toiminnallinen painotus ei silti vielä pitkään aikaan syrjäyttänyt pyrkimystä melko perinteisiin taidollisiin tavoitteisiin. Suurimmassa osassa musiikkioppilaitoksia on viime vuosiin asti edellytetty, että oppilaat saavuttavat sellaisia konservatorioperinteeseen kuuluneita taitoja kuin nuotista laulaminen, melodioiden kuulonvarainen nuotintaminen ja sointujen tunnistaminen kuulonvaraisesti ilman soittimen tukea (SML 2005).¹⁰ Myös musiikin perusteiden kursseilla opetettavat musiikinteoreettiset käsitteet näyttävät oppimateriaalien, opinnäytetöiden ja opettajakoulutustapahtumien perusteella säilyneen pitkään ennallaan. Edelleen opiskellaan asteikoiden etumerkintöjä, intervallien laatuja ja oktaavialojen nimiä – itse asiassa hyvin samoja käsitteitä, jotka sisältyivät jo 1900-luvun ensimmäisiin suomenkielisiin musiikkioppeihin (Wegelius 1894). Työtapojen monipuolistumisesta huolimatta mupe-opetus näyttää siis pitkälti edelleen nojaavan siihen olettamukseen, että musiikin hahmotus- ja lukutaito on parhaiten kehitettävissä pyrkimällä palauttamaan asia tiettyihin pysyviin ja tunnistettaviin peruskäsitteisiin ja osataitoihin ja harjoittamalla näitä suunnitelmallisesti muodollisessa opetuksessa.

Jos musiikin hahmotus- ja lukutaidon aluetta tarkastellaan laajemman nyky-pedagogisen ja musiikkikasvatuksellisen keskustelun valossa, melko vallitsevaksi on noussut ajattelutapa, jossa opetuksella pyritään tukemaan oppilaan kokonaisvaltaista, myös muodollisen koulutuksen ulkopuolella tapahtuvaa oppimista. Musiikkikasvatuksellisessa tutkimuksessa on kiinnitetty paljon huomiota siihen moninaiseen oppimiseen, mitä tapahtuu esimerkiksi oppilaiden vapaa-aikana ja erilaisten uusien medioiden välityksellä. Opetuksen tehtäväksi voidaan ymmärtää, että se pikemminkin tarttuu ympäröivän maailman ilmiöihin, auttaa

⁹ Opinnäytetöiden tyypillisiä aiheita ovat olleet erilaiset opetusmenetelmät, toiminnallisen opetuksen kasvatuksellisen tausta-ajattelun artikulointi sekä musiikin perusteiden oppisisältöjen integrointi eri soitinten pedagogiikkaan. Sibelius-Akatemian julkaisuista musiikin perusteiden opetukselle on omistettu Aleatori-sivusto www.siba.fi/aleatori. Alan opinnäytetöitä on julkaistu Ethesis- sekä Theseus-tietokannoissa (www.thesis.siba.fi ja www.theseus.fi).

¹⁰ Ainoastaan pop- ja jazzmusiikkiin suuntautuneessa opetuksessa musiikin kuulonvarainen kirjoittaminen soittimen tuella korvasi jo kuluneena vuosikymmenenä perinteisen, ilman soitinta tapahtuvan kirjoitusharjoittelun. Soittimen tuella kirjoittaminen saa tunnustetun roolin myös Suomen musiikkioppilaitosten liiton ehdotuksessa tasosuoritusohjeiden uudistamiseksi (SML 2012). Transkription käyttöä musiikin perusteiden opetusmenetelmänä on kuvattu muutamissa viimeaikaisissa ammattikorkeakouluopiskelijoiden opinnäytetöissä (mm. Arvola 2012).

oppilasta niiden jäsentämisessä ja ohjaa oppimismahdollisuuksien äärelle kuin rakentaa suljettuja ja systematisoituja asia- ja menetelmäkokonaisuuksia. (Folkestad 2006; Väkevä & Karlsen 2012.) Monet oppilaathan esimerkiksi oppivat omaehtoisessa musisoinnissaan tapailemaan säveltäsoja, kuuntelemaan harmoniaa tai ymmärtämään erilaisia symbolijärjestelmiä – välillä tehokkaamminkin kuin muodollisessa opetuksessa (Green 2002, 38–45). Myös yleisessä lukutaitojen tutkimuksessa ja pedagogiikassa tarkastellaan lukemista ja kirjoittamista osana kulttuurisia käytäntöjä, joista oppilasta tuetaan pääsemään osalliseksi (Brockmeier & Olson 2009).

Yhä moninaistuvan kulttuurin ja täsmällisiin oppimistavoitteisiin nojaavan perinteen välille näyttääkin syntyneen jännite, joka kyselyjen ja tapaamisten valossa kuormittaa mupe-opettajakuntaa. Toiminnallinen opetus on etenkin muutosvaiheessa vaatinut runsaasti valmistelutyötä, ja erilaisten käytännön musisointitaitojenkin oppimisen koetaan vievän yhä enemmän aikaa. Samaan aikaan ja mupe-opetukselle asetetut taidolliset tavoitteet on koettu haasteellisiksi. (SML 2009; Ilomäki 2012, 11.) Arviointikäytännöt ovat tunnustetusti laahanneet jäljessä opetussuunnitelmakehityksestä ja monissa oppilaitoksissa hidastaneet opetuksen uudistamista (Lavaste 2011; Ilomäki 2012, 8). Tätä kirjoitusta laadittaessa Suomen musiikkioppilaitosten liitto valmistelekin ohjeistuksensa uudistamista suuntaan, jossa voimakkaasti suositellaan oppimistavoitteiden väljentämistä ja arviointitapojen monipuolistamista (SML 2012). Pelkkä suositusten väljentäminen ei kuitenkaan vielä ratkaise sitä haastetta, että nykylapsille mielekäs hahmotus- ja lukutaitojen opetus selvästi vaatii myös mupe-opetuksen tavoitteiden ja käytettyjen musiikinteoreettisten käsitteiden uudenlaista visiointia ja kriittistä kehittämistä.

Yksi suunta mupe-opetuksen kriittiselle kehittämiselle avautuu musiikin hahmottamista koskevasta tutkimuksesta, jonka mukaan ihmiselle luontevat musiikilliset ajattelun yksiköt ovat melko erilaisia kuin perinteisten musiikinteoriaoppikirjojen atomistiset käsitteet. Pikemminkin musiikkia havaitaan, muistetaan ja ennakoidaan rytmisinä, tekstuurillisina ja harmonisina hahmoina, joiden muotoutumiseen vaikuttavat sekä yleisinhimilliset havaitsemisen periaatteet että kunkin ihmisen musiikillinen kokemus (Stevens & Byron 2009; Godøy 2011). Kuulonvaraisen hahmotuksen ja nuottilähtöisen käsitteistön välistä eroa on tuotu esiin niin musiikkipsykologian, musiikkikasvatuksen kuin etnomusiikologiankin alalla (Serafine 1988; Bamberger 1991; 1994; Schippers 2010, 76–87), samoin säveltäpailun tutkijoiden keskuudessa tiedostettu kovin notaatiolähtöisten ja atomististen käsitteiden riittämättömyys musiikin hahmotustaitojen kehittämisessä (Klonoski 2000; ks. myös Pratt 1998, 1–5).

Musiikinteoreettisten aineiden kansanväliseen pedagogiikkaan on hiljattain tuotu paljon lähestymistapoja, joissa kanoniset tyyppitehtävät ovat antamassa tilaa improvisoinnille, yhteismusisoinnille, opiskelijoiden soitinten käytölle ja hahmo- pikemmin kuin notaatiolähtöiselle ajattelulle (esim. Laitz 2003; Kaiser 2004; Blix & Bergby 2007). Improvisaatio on viime aikoina saanut uudenlaista huomiota myös musiikin hahmotustaitoja koskevassa keskustelussa (Dolan 2005; Campbell 2009), mikä liittyy pedagogisen ajattelun painopistemuutok-

sesta kohti kommunikaatiota ja musiikillisten ajatusten ilmaisemista notaatiolähtöisyyden sijaan. Opetus on siis kulkenut kohti samantyyppistä merkityspainotteista ajattelua, mikä on vallalla vaikkapa kieltenopetuksessa: hahmottamista, lukemista ja kirjoittamista lähestytään ilmaisemalla ajatuksia ja osallistumalla kommunikaatioon, ja omaksumalla luku- ja kirjoitustaitoa ja alan käsitteistöä osana mielekästä toimintaa. Myös jazzmusiikin improvisointi- ja hahmotustaitojen pedagogiikan lisääntynyt tutkimus (esim. Maceli 2009) antaa tukea ajattelutavalle, jossa opiskelu suuntautuu vuorovaikutukseen ja opiskelijoita johdetaan ennakoimaan ja käsittelemään musiikkia joustavina hahmoina, joiden sisällä esimerkiksi tarkat säveltasot voivat muuntua.

Musiikin kirjoittamista on musiikin perusteiden opetuksessa jo pyrittykin yhä useammin niveltämään oppilaille mielekkäisiin toimintamuotoihin kuten transkriptioon, säveltämiseen ja sovittamiseen (SML 2005; 2012). Kehitys merkitsee samalla muuttunutta näkökulmaa kirjoittamiseen ja erilaisten merkintätapojen opiskeluun, joita niitkin on aiemmin leimannut yhteen oikeaan vastaukseen tähtäävä ajattelutapa. Kun kirjoittaminen otetaan välineeksi musiikillisten ajatusten ilmaisemiselle, erilaisia symboleja ja merkintätapoja on luontevaa oppia ajattelemaan kulttuurisina, tiettyihin käyttötarkoituksiin luotuna ajattelun välineinä, jotka avaavat kukin musiikkiin omanlaisensa näkökulman (Waller 2010).¹¹ Myös kriteerit tehtävien arvioinnille voidaan silloin johtaa toiminnasta pohtimalla ja kokeilemalla yhdessä oppilaiden kanssa, millainen nuotintaminen palvelee kulloistakin viestintätarvetta parhaiten.¹²

Musiikkiteknologian kehitys ja musiikin monimuotoinen välittyminen verkossa ovat osaltaan vauhdittaneet keskustelua nuottilähtöisyydelle vaihtoehtoisista musiikkipedagogisista lähestymistavoista. Koulujen musiikinopetuksessa on erityisesti Iso-Britanniassa ja pohjoismaissa kehitetty jo varsin pitkälle opiskelumutuja, joissa lapset ja nuoret voivat erilaisten tietokoneohjelmien avulla säveltää ja tutkia äänen ominaisuuksia ilman perinteisen notaation hallintaa (Folkestad 1999; Finney & Burnard 2007). Myös Suomen säveltäjät ry:n piirissä on herätelty keskustelua siitä, olisiko niin kutsutulle äänipohjaiselle (sound based) musiikkipedagogiikalle syytä omistaa aiempaa tietoisempaa huomiota myös musiikkioppilaitoksissa (Tuomela 2011). Toistaiseksi varsinaiseen mupe-opetukseen näyttävät kuitenkin helpoimmin levinneen sellaiset teknologian käyttötavat, missä edelleen tähdätään melko perinteisiin oppimistavoitteisiin kuten sointujen tunnistamiseen kuullusta musiikista tai perinteisten sävellajisointu- tai intervallitehtävien ratkomiseen. Yhä useammassa musiikkioppilaitoksessa opiskellaan myös musiikkiteknologian nimellä esimerkiksi äänittämistä ja äänen muokkaamista erilaisilla tietokoneohjelmilla, mutta tämän tyyppinen työskentely näyttää toistaiseksi jääneen hivenen irralleen mupe-opetussisältöjä

¹¹ Ajatus siitä, että erilaiset symbolit toimivat periaatteessa samanlaisina kulttuurisina ajattelun välittäjinä kuin konkreettiset työkalut ja teknologiset instrumentit, on tyypillinen mm. L.S. Vygotskyn perinteestä ammentavalle kulttuurihistorialliselle toiminnan teorialle (Wertsch 2007; ks. myös Ilomäki 2011, 47–48).

¹² Musiikin kuulonvaraisen transkription pedagogiikkaa on kuvannut Halkosalmi (2002).

koskevasta keskustelusta. Kuitenkin esimerkiksi tehtävä, jossa oppilas äänittää musiikkia ja muokkaa sitä tietokoneohjelmalla, joka näyttää äänestä vaikkapa yksinkertaisen spektrogrammikuvan, tarjoaa hyvin samanlaisia oppimisen elementtejä kuin mitä on tavoiteltu perinteisen notaation kautta. Äänelliset hahmot ja niiden jäsenyminen ajassa saavat visuaalisen esityksen, ja oppilas voi muokata ääntä ja nähdä muutokset myös visuaalisesti – monessa mielessä tarkemminkin kuin perinteisellä nuottikirjoituksella. Nykyajan hahmotustaitojen opetusta voisikin parhaiten palvella ajattelutapa, jossa perinteinen notaatio, erilaiset teknologian tarjoamat sovellukset ja vaikkapa lasten omat notaatiot tiedostettaisiin kaikki omanlaisinaan ajattelun työkaluina, joita voidaan valita käyttöön tarpeen mukaan. Samalla tulee mahdolliseksi tiedostaa, kuinka mikä hyvänsä välineen tai käsitteistön valinta edustaa aina rajattua, tiettyihin käytäntöihin ja arvoihin sidottua näkökulmaa musiikkiin.

Myös säveltämisen uudenlainen leviäminen musiikkioppilaitoksiin on hiltain tuonut esimerkkejä ja visioita mupe-opetussisältöjen kehittämiseksi.¹³ Soittaville lapsilla ja nuorille suunnatut sävellys- ja improvisointityöpajat rantautuivat moniin musiikkioppilaitoksiin erilaisten projektien myötä (Ilomäki 2013), ja viime vuosina vastaavaa työskentelyä on tuotu myös osaksi mupe-kursseja ja opettajakoulutusta (Tuomela et al. 2012). Työvälineinä lasten ja nuorten oman musiikin teossa on käytetty joustavasti tarinoita, kuvia, omia notaatioita, äänittämistä, graafisia partituureja ja perinteistä notaatiota. Työpajoihin osallistuneet opettajat ja säveltäjät ovatkin todenneet, kuinka tavoitteen kohdistaminen oman musiikin tekemiseen ja musiikinteoreettisten käsitteiden ja notaation asettaminen työkaluiksi tarjoaa oppimiselle mielekkään asiayhteyden ja auttaa löytämään sopivan suhteen vapaan ja mielikuvapohjaisen ja toisaalta analyttisen ajattelun välille. (Tuomela et al. 2012; Ilomäki 2013.)

Aiempaa luovempi ja avoimempi näkökulma soittimiin ja soittimellisuuteen musiikin hahmottamisessa näyttäisi sekin tärkeältä mupe-opetuksen kehitysuunnalta – jo sen valossa, että useimmat oppilaat hakeutuvat musiikkioppilaitoksiin nimenomaan halusta soittaa. Musiikin perusteiden monet työmuodot ja oppimistavoitteet ovat rakentuneet säveltapailuopetuksen perinteelle, jota ovat hallinneet laulaminen ja kirjoittaminen ja jossa muusikon oman kehon lisäksi konkreettisina opiskeluvälineinä on käytetty lähinnä kynää ja paperia.¹⁴ Soittajien ajattelusta on säveltapailun pedagogiikassa usein puhuttu melko varautuneesti ja helposti kritisoitu tilanteita, joissa esimerkiksi pianisti saattaa soittaa

¹³ Säveltämisen käsite viittaa tässä Ojalan ja Väkevän (2013) käyttämässä laajassa merkityksessä kaikenlaiseen musiikillisten ajatusten sommitteluun eikä siis rajoitu ammattimaiseen tai koulutettuun sävellystaitoon.

¹⁴ Orff-pedagogiikan vaikutteet suomalaisessa musiikinopettajakoulutuksessa ja opettajien täydennyskoulutuksessa ovat tosin vahvistaneet soittimellisuuden asemaa mupe-opetuksessa. Myös Emile Jaques-Dalcrozen kehittämä musiikki-pedagogiikka on syytä mainita kansainvälisesti merkittävänä, kokonaisvaltaisena lähestymistapana säveltapailunkin oppimiseen (Juntunen 2004), vaikkakin sen hyödyntäminen ammattimuusikoiden säveltapailuopetuksessa näyttää jääneen rajalliseksi.

vailla tarkkaa ennakkomielikuvaa soitettavista sävelistä (Ilomäki 2011, 33). Nykyisessä kasvatustieteessä ja kognitiivisessa tutkimuksessa ajatellaan kuitenkin varsin yleisesti, että ihmisen älykkäiseen toimintaan kuuluu myös taito käyttää erilaisia teknisiä välineitä ja ulkoistaa ajatteluaan välineisiin (Hakkarainen & al. 2009; Ilomäki 2011, 46–48). Musiikin perusteiden opettajien ja instrumenttipedagogien väliset keskustelut viittaavatkin siihen, että jo perinteisten soitintenkin hahmotuksellinen monimuotoisuus ansaitsisi musiikin perusteiden opetuksessa vielä paljon lisää huomiota.¹⁵ Soittimet olisi selvästi vielä paljon pidemmälle mahdollista tunnustaa ajattelun välineinä, joilla voi olla myönteinen hahmotusta ja tiedostamista muovaava rooli (Ilomäki 2011; 195–205). Esimerkiksi improvisoinnin yhteydessä on tuotu esiin, kuinka taito ennakoita musiikillisia hahmoja voi tapahtua elimellisessä yhteydessä instrumenttiin ja saada piirteitä instrumentista (Dolan 2005; Maceli 2009). Perinteisessä säveltapailuopetuksessa painotettu laulumainen melodinen ajattelu on tästä näkökulmasta yksi mahdollinen tapa ennakoita musiikkia monien muiden rinnalla.

Johdonmukaiselta ja vapauttavalla kehitysuunnalta näyttäisi kaikkiaan suhtautua musiikin hahmotus- ja lukutaito-opetuksessa käytettyihin musiikin-teoreettisiin käsitteisiin hiukan aiempaa avoimemmin ja samoin hyväksyä monimuotoiset hahmotustavat myös opetuksen tavoitteina. Esimerkiksi nuoren soittajan harmoninen hahmottaminen voi toteutua säestys- tai improvisointitaitona tai taitona virittää omaa stemmaa yhtyeessä, ja käytetyt käsitteet voidaan valita musiikillisen tarpeen mukaan. Näkökulma merkitsee samalla, että musiikin hahmotustaitoja ei enää keräillä itsetarkoituksellisesti vaan ne nähdään toimintaa ja musiikillista kohtaamista palvelevina, tarpeiden mukaan muuttuvina välineinä.

Tosiasioista näkökulmavalintoihin

Viimeaikainen tutkimus ja pedagoginen keskustelu avaavat mahdollisuuden kohdistaa kriittisiä kysymyksiä musiikin perusteiden perinteisiin opetussisältyihin ja esittää niille vaihtoehtoja. Sekä musiikin historian että hahmotus- ja lukutaidon opetusta näyttäisi nimittäin vaivaavan sama ongelma: tietyt tavat tarkastella, tulkita ja käsitteellistää musiikkia ja sen vaihteita ovat alkaneet näyt-

¹⁵ Musiikin perusteiden opetuksessa käytettyjä musiikkiteknologiaratkaisuja on koottu ja esitelty Musiikin perusteiden tutkimushankkeeseen kuuluvan Tieto- ja viestintätekniikan teemaryhmän webinaareissa (3.2.2012 ja 23.3.2012) sekä TeknoEmo-hankkeen seminaareissa (Espoon kulttuurikeskus, Tapiola 12.–13.2.2010 sekä 19.11.2011). Musiikin perusteiden opettajien ja instrumenttipedagogien välisiä seminaari- ja paneelitilaisuuksia taas on järjestetty Muuttuva musiikinteoria -täydennyskoulutustapahtuman yhteydessä 30.3.2012 sekä Sibelius-Akatemian instrumenttipedagogiikan kehittämishankkeen tilaisuuksissa (Pedagogisen tutkimuksen symposium 4.4.2011 sekä Hyvien käytänteiden seminaarit 4.2.2011 ja 21.10.2011).

täytyä ajasta aikaan paikkansa pitävinä tosiasioina. Johonkin historialliseen tilanteeseen ja käyttötarkoitukseen luodut lähestymistavat ovat alkaneet toistua eräänlaisina itsestäänselvyyksinä oppikirjasta, oppilaitoksesta ja vuosisadasta toiseen. Vaikka eri aikojen musiikin soittaminen toki tarjoaakin kontaktin historiaan, voi paradoksaalisesti sanoa, että musiikin käsitteellistämisen tavat on itsessään esitetty historiattomina. Samalla hyvin kompleksinen ja monitasoinen musiikillinen tietäminen on koitettu pelkistää erillisiksi tiedon tai taidon palasiksi ikään kuin siinä uskossa, että näiden palasten välittäminen olisi riittävä tai mielekäs tie musiikin oppimiseen.

Mupe-opetukseen vakiintuneet lähestymistavat näyttävät heijastavan edellä mainittujen historiallisen yhteyden puuttumisen ja atomistisuuden ohella olettusta, että musiikkia on pelkistettävä opetustarkoituksiin. Musiikista on totuttu poimimaan ja yksinkertaistamaan erilaisia ilmiöitä oppikirjoihin ja kurssisisältöihin – jopa siten, että oppilaan vastuulle jää enää antaa valmiiksi rajattuun tehtävään oikea vastaus, jonka opettaja voi arvioida oikeaksi tai vääräksi. Näin oppilaiden ja myös opettajan osaksi jää varsin passiivinen muualla tuotetun tiedon vastaanottajan tai jakajan rooli (Unkari-Virtanen 2009; Toiskallio 1993). Voidaan kuitenkin hyvällä syyllä kysyä, riisutaanko tällaisella yksinkertaistavalla rajaamisella pois juuri sellainen harkinta, moniselitteisyyden tunnistaminen ja päätöksenteko, mitä kehittyminen taitavaksi toimijaksi aidoissa musiikillisissa tilanteissa oikeastaan juuri vaatisi. Ovathan taitavuuden ja asiantuntijuuden tutkijat (Dreyfus & Dreyfus 1986, 21–35; Schön 1987) korostaneet, että kehittyäkseen taitavaksi musiikin kaltaisella paljon sanattomia ulottuvuuksia käsittävällä alueella kokemattoman toimijan on nimenomaan saatava harjoitusta erilaisten tulkinnanvaraisten tilanteiden jäsentämisessä (Ilomäki 2011, 50–53).

Käytännön esimerkit osoittavat, kuinka nuoretkin oppilaat on aivan mahdollista ottaa mukaan pohtimaan erilaisten käsitteiden muotoutumista, käyttötarkoitusta ja soveltuvuutta erilaisiin vastaan tuleviin tilanteisiin. Esimerkiksi ”Filosofiaa lapsille” -pedagogiikan myötä suomalaisessa kouluopetuksessakin on tuttua kysymisen ja pohtimisen harjoittelu, joten musiikkitiedon opettajan ei tarvitse yksin luoda uutta oppimiskulttuuria (Honkala & al, 2010). Suomen musiikkioppilaitosten liitto otti hiljattain askelen tukeakseen opettajia kohti uudella tavalla pohdiskelevaa opetustyyliä ja kehitti musiikkioppilaitoksille suunnatun musiikin filosofian ja estetiikan kurssin oppimateriaaleineen (Torvinen & Mantere 2007a; 2007b). Voi kuitenkin kysyä, onko välttämätöntä odottaa oppilaiden ehtimistä lukioikään ennen kuin musiikin rakenneilmiöiden tutkiminen yhdistetään sen tyyppisiin kokeilu- ja pohdintatehtäviin, mitä uuden oppimateriaalin tehtävät edustavat. Esimerkiksi teoksen ja tekijyyden pohtiminen erilaisten muuntelu- ja vertailutehtävien kautta (Torvinen & Mantere 2007a, 46) on täysin mahdollinen aihe lastenkin kanssa tutkittavaksi – toki muokkaamalla työvälineitä ja keskustelun kieltä ikäryhmän mukaan. Myös musisoinnin näkökulmasta lasten ja nuorten kanssa on mahdollista yhdessä pohtia ja valikoida, millaiset käsitteet palvelevat parhaiten sitä, mitä musiikin kanssa kulloinkin halutaan tehdä.¹⁶ Lasten omat notaatiot, tarinat ja kuvat voivat nekin olla tärkeitä työkaluja esimerkiksi oman musiikin säveltämisessä (Barrett 1997; ks. myös Ilomäki 2013).

Samoin kokemukselliseen oppimiseen sisältyvä sanaton, kehollinen ja hiljainen tieto on syytä tunnistaa jo sinänsä arvokkaaksi päämääräksi.

Sekä musiikin historian että hahmotus- ja lukutaidon kohdalla on siis melko ilmeistä, että kauan samana pysyneiden oppisisältöjen tilalle on tarpeen luoda aiempaa joustavampia tapoja jäsentää ja valikoida sisältöjä ja käsitteitä. Jotta opiskelu tukisi oppilaiden omakohtaisia merkityksiä, on mielekästä rohkaista monenlaisia, myös oppilaiden itsensä hahmottelemia kiintopisteitä sekä musiikin menneisyyteen että musiikinteoreettiseen käsiteperintöön. Opettaja voi suunnitella mielekkäitä oppimisympäristöjä ja tukea ja johdattaa oppilaita tunnistamaan, ymmärtämään ja kunnioittamaan niin tuttua kuin vierastakin kulttuuriperinnettä. Näin opetuksessa on mahdollista luoda edellytykset yhteisöllisen ja henkilökohtaisen kulttuuri-identiteetin rakentumiselle – lapsen ja nuoren omia lähtökohtia kuunnellen.

Erityisen tärkeä työmaa musiikin perusteiden opetuksessa on oppimisen arvioinnin uudistaminen siten, että se tukisi kuvattua kehittämissuuntaa. Sen sijaan, että arviointi perinteiseen tapaan kohdistetaan opettajan tai oppikirjan määrittämän autorisoidun ja kanonisoidun tiedon ja taidon omaksumiseen, oppilaat on mahdollista ottaa mukaan sopimaan keskeisistä oppimisen tunnusmerkeistä. Samalla kun tehtävät yhä enemmän suuntautuvat oppilaille mielekkäiden ja kiinnostavien tulosten tuottamiseen – vaikkapa esityksiin, soituksiin tai yhdessä luotuihin kertomuksiin – oppilaiden kanssa voidaan esimerkiksi pohtia kussakin tehtävässä mielekkäitä laatuvaatimuksia sen valossa, mitä yhteisellä toiminnalla halutaan saavuttaa.

Opetussuunnitelman tausta-ajattelu ja opettajuus

Tilannekatsauksemme valossa vaikuttaa selvältä, että 2000-luvun opetussuunnitelmiin kirjattu oppilaslähtöisyys pääsee todella toteutumaan musiikkioppilaitoksissa vasta sitten, kun muuttunutta pedagogista ajattelua on saatu työstetyksi pidemmälle opetuksen sisältöihin asti. Sen sijaan, että pyritään välittämään ennalta määriteltyjä ja staattiseksi ymmärrettyjä opetussisältöjä, on tarpeen kysyä kriittisesti, millaisesta erityisestä oppimisesta musiikissa ja musiikin perusteissa on kyse ja mikä parhaiten tukee musiikillisen kulttuuriperinnön avautumista ja merkityksellistymistä nykylapsille ja -nuorille.

Juha Varto pohtii taidepedagogiikan luonnetta tiedon- ja tieteenalana ja kysyy, onko taiteellisen toiminnan avulla oppiminen edelleenkin tärkeää kulttuu-

¹⁶ Opetusmenetelmien ja -materiaalien kehittämistä aiempaa joustavampaan suuntaan opettajien vertaistyönä edustavat esimerkiksi Sibelius-Akatemian ylläpitämän Aleatori-sivuston useat artikkelit (www.aleatori.siba.fi), Opetushallituksen 2010–2012 rahoittama neljän musiikkioppilaitoksen "ToMu"-hanke (Närhinsalo 2011) sekä instrumenttipedagogien ja musiikin perusteiden opettajien meneillään oleva kehitystyö (esim. Muuttuva musiikinteoria -seminaarin paneelikeskustelu 30.3.2012).

rissa, jossa nyt elämme (Varto 2011, 31). Nykylasten ja -nuorten suhde tietoihin ja taitoihin on kaikkiaan hyvin erilainen kuin aikana, jolloin suomalainen musiikkioppilaitosopetus ja suuri osa musiikin perusteiden perinteisiä opetussisältöjä muotoutuivat. Taiteen, myös musiikin, elävänä säilyminen edellyttää vanhojen, menneiltä vuosisadoilta peräisin olevien taitojen, käsitysten ja käsitteiden rinnalle jotakin uutta, ”joka vaatii uusia taitoja ja ehkä taidon käsitteen uudelleen määrittelemisen”, kuten Juha Varto (2011, 21) on todennut. Musiikillisten taitojen hidaskarttuminen vaatii musiikin perusteiden opetuksessa erilaista huomiota kuin esimerkiksi 1800-luvulla, jolloin kaikkien taitojen harjoitteluun käytettiin nykyistä enemmän aikaa ja vaivaa. Soittamisessa ja laulamissa syntyvä omakohtainen kehollinen kokemus ja pitkäjänteisestä harjoittamisesta syntyvä edistyminen näyttäytyvät erityisinä kasvatuksellisia päämäärinä nykykulttuurissamme, jossa monet taitoihin liittyvät ilmiöt ovat etääntyneet lasten ja nuorten kehollisesta kokemuspöiristä ja jossa monia asioita saavuttaa nopealla hiiren painalluksella. Oppiminen ei kuitenkaan voi tapahtua auktoriteettiuskon ja yhtenäiskulttuurin tuoman, yhteisesti hyväksytyin arvomaailman varassa kuten vielä muutama vuosikymmen sitten (ks. Saastamoinen 2011, 14). Musiikkikasvatuksen yhtenäinen arvopohja on korvautunut monikulttuurisuudella ja moniäänisyydellä.

Opettajakoulutus, opinnäytetyöt ja lukuisat viimeaikaiset kehittämishankkeet ja työpajat avaavat vision musiikin perusteiden opettajakunnasta, joka kehittää alan opetusta eräänlaisen tutkivan opettajuuden hengessä. Nykylasten ja nuorten musiikillisen kokemuspöirin ja perinteisten staattisten opetussisältöjen välillä näyttää vallitsevan epäsuhtaa, jonka korjaamiseksi tutkivan opettajuuden ajatusta olisi tärkeä viedä menetelmällistä kehittämistä pidemmälle. Sen sijaan, että opettajat rajaavat tutkivan kehittämisen pelkkiin opetusmenetelmiin, olisi nykyisten opetussuunnitelman perusteiden (OPS 2002) hengen mukaista aktiivisesti muokata ja luoda alalle uudenlaisia, nykylasten ja -nuorten tarpeet ja tekniset välineet huomioon ottavia opetussisältöjä.

Parhaimmillaan opettajien verkostoitumisella ja opettajien ja tutkijoiden välisellä yhteistyöllä onkin mahdollista tukea yhä rohkeampaa otetta sisältöjen kehittämiseen. Opettajien on mahdollista astua ulkoa tuodun tiedon soveltajista myös tiedon tuottajiksi ja uudenlaisen sisällöllisen vision luojiksi (Noffke 2009, 8–10; Unkari-Virtanen 2009, 166–178; Ilomäki 2012, 14–17).

Viimeaikaisissa keskusteluissa on toistuvasti todettu, kuinka musiikin perusteiden opettajuus vaatii monipuolisuutta: sekä vahvaa musiikin ja sen käsitteperinnön tuntemusta että laajoja toiminnallisia ja vuorovaikutuksellisia taitoja. Samaan aikaan tutkiva lähestymistapa opettamiseen murentaa ajatusta staattisista tosiasioista opetuksen kulmakivinä. Myös mahdollisuus saavuttaa kattava tiedon ja taidon kokonaisuus alkaa näyttöytyä yhä mahdollottomampana. Rajallisuus voi olla samalla vapauttavaa: niin opettajalle kuin oppilaillekin jää varaa myös etsimiseen ja kokeilemiseen. Konventioiden rikkominen voi tulla uudella tavalla osaksi oppimista ja jopa sen luovaksi elementiksi (Saastamoinen 2011; Ilomäki 2013; Unkari-Virtanen 2013).

Musiikkioppilaitospedagogiikka näyttää tällä hetkellä kulkevan lähemmäksi keskustelua, jota on jo jonkin aikaa käyty kuva- ja teatteripedagogien kesken (esim. Anttila 2011). Murtamalla tietämisen ja taitamisen tiukka erottelu ja saattamalla soittaminen, musiikin hahmotustaidot ja musiikin menneisyyden tutkiminen yhä parempaan vuorovaikutukseen voidaankin avata reitti kohti uudenlaista oppimiskulttuuria, joka itsessään synnyttää uutta ja uudistaa itseään. Keskusteleminen, pohtiminen ja oppilaiden omat valinnat tulevat uudella tavalla mahdollisiksi, ja opettajat ja oppilaat voivat oppia yhdessä.

Lähteet

- Anttila, Eeva 2011. Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka. Teoksessa *Taiteen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Toim. Eeva Anttila. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 151–173.
- Arvola, Petteri 2012. *Mikä AMP? Tutkielma Afroamerikkalaisen Musiikin Perusteiden opettajan oppaan valmistamisesta*. Opinnäytetyö musiikkipedagogin ylempää ammattikorkeakoulututkintoa varten. Helsinki: Metropolia. <https://publications.theseus.fi/handle/10024/44405> (Luettu 27.7.2012.)
- Bamberger, Jeanne 1991. *The Mind behind the Musical Ear: How Children Develop Musical Intelligence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bamberger, Jeanne 1994. Coming to Hear in a New Way. Teoksessa *Musical Perceptions*. Toim. Rita Aiello & John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 131–151.
- Barrett, Margaret 1997. Invented Notations: A View of Young Children's Musical Thinking. *Research Studies in Music Education* 8 (1): 2–14.
- Berg, Marko van den 2007. *Yksi historia monimutkaistuvassa maailmassa. Historian olemus ja historian suuret kertomukset luokanopettajaopiskelijoiden historiatietoisuudessa*. Helsinki: Historiallis-yhteiskuntatiedollisen kasvatuksen tutkimus- ja kehittämiskeskus.
- Blix, Hilde Synnøve & Bergby, Anne Katrine (toim.) 2007. *Øre for musikk: Om å undervise i hørelære*. Oslo: Unipub.
- Briscoe, James R. (toim.) 2010. *Vitalizing Music History Teaching*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Brockmeier, Jens & Olson, David R. 2009. The Literacy Episteme: From Innis to Derrida. Teoksessa *The Cambridge Handbook of Literacy*. Toim. David R. Olson & Nancy Torrance. Cambridge: Cambridge University Press. 3–22.
- Campbell, Patricia Shehan 2009. Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music. Teoksessa *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Toim. Gabriel Solis & Bruno Nettl. Urbana, IL: University of Illinois Press. 119–142.
- Dolan, David 2005. Back to the future: towards the revival of extemporisation in classical music performance. Teoksessa *The Reflective Conservatoire: Studies in Music Education*. Toim. George Odam & Nicholas Bannan. Aldershot: Ashgate. 97–131.
- Dreyfus, Hubert L. & Dreyfus, Stuart E. 1986. *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. New York, NY: Free Press.
- Finney, John & Burnard, Pamela (toim.) 2007. *Music education with digital technology*. London: Continuum.
- Folkestad, Göran 1999. Musical Learning as Cultural Practice: As Exemplified in Computer-based Music-making. Teoksessa *Children and Music: Developmental Perspectives*. Toim. Margaret S. Barrett, Gary McPherson & Rosalynd Smith. Launceston: UniPrint.

- Folkestad, Göran 2006. Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education* 23 (2): 135–145.
- Fosnot, Catherine Twomey (toim.) 2005. *Constructivism: Theory, Perspectives, and Practice*. New York, NY: Teachers College Press.
- Godøy, Rolf Inge 2011. Coarticulated Gestural-sonic Objects in Music. Teoksessa *New Perspectives on Music and Gesture*. Toim. Anthony Gritten & Elaine King. Barnham and Burlington: Ashgate. 67–82.
- Green, Lucy 2002. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- Hakkarainen, Kai 2000. Oppiminen osallistumisen prosessina. *Aikuskasvatus* 20 (2): 84–98.
- Hakkarainen, Kai; Lonka, Kirsti & Paavola, Sami 2009. Verkostoälykkyys: Välittynyt näkökulma älykkyiden tutkimiseen. Teoksessa *Kulttuurinen välittyneisyys toiminnassa ja oppimisessa*. Toim. Jaakko Virkkunen & Ritva Engeström. Toiminnan teorian ja kehittävän työntutkimuksen yksikkö. Tutkimusraportteja 11. Helsinki: Yliopistopaino. 117–155.
- Halkosalmi, Veli-Matti 2002. Transkriptio musiikinopetuksen välineenä. Elektroninen artikkeli. <http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=254&la=fi> (Luettu 27.6.2012.)
- Historical Thinking -project. <http://historicalthinking.ca/> (Luettu 26.6.2012.)
- Honkala, Satu; Sundström, Kimmo & Tuominen, Ritva 2010. Filosofaa lapsille. Elektroninen artikkeli. http://www.edu.fi/perusopetus/uskonto_elamankatsomustieto/elamankatsomustietoa_perusopetuksen_alaluokille/tyotavoista/filosofiaa_lapsille (Luettu 26.6.2012.)
- Huttunen, Matti 2000. Musiikin kaanonit, rakenteet ja horisontit – ajatuksia musiikin historian opettamisesta. Teoksessa *Hundra vägar har min tanke. Festskrift till Fabian Dahlström*. Toim. Glenda Dawn Goss, Kari Kilpeläinen, Pirkko Moisala, Veijo Murtomäki & Jukka Tiilikainen. Helsinki: WSOY. 191–206.
- Huttunen, Matti 2010. Musiikin historian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikin historian kirjoitukseen. *Musiikki* (3–4): 53–70.
- Hyvönen, Leena 1995. *Ala-asteen oppilas musiikin kuuntelijana*. *Studia Musica* 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Illomäki, Lotta 2011. *In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists' Aural-Skills Education*. *Studia Musica* 45. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Illomäki, Lotta 2012. "Musiikin perusteiden" opetus keskustelun alla: muuttuuko musiikin hahmotus? *Trio* 1: 7–18.
- Illomäki, Lotta 2013 (painossa). Säveltäminen musiikkioppilaitospedagogiikan haastajana. Teoksessa *Säveltäjäksi kasvattaminen*. Toim. Lauri Väkevä & Juha Ojala. Opetushallitus.
- Journal of Music History Pedagogy. <http://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/> (Luettu 26.6.2012.)
- Juntunen, Marja-Leena 2004. *Embodiment in Dalcroze Eurhythmics*. *Acta Universitatis Ouluensis, Series E, Scientiae rerum socialium*, 73. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kaiser, Ulrich 2004. *Gehörbildung, Grundkurs. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*. 4. painos. Bärenreiter Studienbücher Musik, Band 10. Kassel: Bärenreiter.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Klonoski, Edward 2000. A Perceptual learning Hierarchy: An Imperative for Aural Skills Pedagogy. *College Music Symposium* 40: 168–169; supporting files. <http://symposium.music.org/SupportingFiles/ArticlesVol40/Klonoski.html> (Luettu 21.1.2011.)
- Kolehmainen, Anneli 2004. *Aktivoivan opetuksen vaikutus musiikki kuunteluasenteisiin: klassisen musiikin kuuntelun opintokokonaisuuden kokeilu luokanopettajakoulutuksessa ja peruskoulussa*. Turun yliopiston julkaisusarja C: 217. Turku: Turun yliopisto.

- Kurkela, Vesa 2006. Taidemusiikki – hegemoninen käsite. *Musiikkikasvatus* 9 (1–2): 70–73.
- Kurkela, Vesa 2010. Kansallismielisyys Suomen musiikin historian kirjoituksessa. *Musiikki* (3–4): 24–42.
- Laitz, Steve 2003. Paths to Musicianship. Teoksessa *Musicianship in the 21st Century: Issues, Trends & Possibilities*. Toim. Sam Leong. Sydney: Australian Music Centre. 130–150.
- Lavaste, Anna-Elina 2011. Opetussuunnitelman perusteiden toimivuus. Esitys Suomen musiikkioppilaitosten liiton syyspäivillä Pietarsaareissa 24.11.2011.
- Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi ... johdatus postmoderniin musiikkipe-dagogiikkaan*. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteellinen laitos.
- Maceli, Anthony 2009. *Cultivating the Imaginative Ear for Jazz Improvisation: A Study in Three Settings*. Väitöskirja. Teacher's College, Columbia University.
- Muhi. Musiikin historian verkkosivusto. <http://www.siba.fi/muhi> (Luettu 30.8.2011.)
- Natvig, Mary (toim.) 2002. *Teaching Music History*. Aldershot: Ashgate.
- Noffke, Susan E. 2009. Revisiting the Professional, Personal, and Political Dimensions of Action Research. Teoksessa *The SAGE Handbook of Educational Action Research*. Toim. Susan Noffke & Bridget Somekh. London: Sage. 6–23.
- Nährinsalo, Hanne 2011. Musisointilähtöisen ja toiminnallisen musiikin perusteiden opetuksen kehittäminen opettajaverkoston avulla (ToMu). Selvitys Opetushallituksen hankerahoituksen käytöstä 2010–2011.
- Ojala, Juha & Väkevä, Lauri 2013 (painossa). Säveltäminen luovana ja merkityksellisenä toimintana. Teoksessa *Säveltäjäksi kasvattaminen*. Toim. Lauri Väkevä & Juha Ojala. Opetushallitus.
- OPH 2002. Opetushallitus. Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. http://oph.fi/download/123013_musiik_tait_ops_2002.pdf (Luettu 10.1.2013.)
- Palas, Rainer 1983. *Kuuntelen musiikkia*. Helsinki: Otava.
- Palas, Rainer 2002. *Taidemusiikki tutuksi*. Helsinki: Otava.
- Pratt, George (with Henson, Michael & Cargill, Simon) 1998. *Aural awareness: Principles and practice*. Toinen painos. Oxford: Oxford University Press.
- Rantala, Jukka (toim.) 2005. *Miten opetan historiaa?* Helsinki: WSOY.
- Rantala, Jukka 2011. Kanadassa opetetaan historiallista ajattelua. *Kasvatus & Aika* 3/2011. http://www.kasvatus-ja-aika.fi/site/?lan=1&page_id=42 (Luettu 28.5.2012.)
- Saastamoinen, Riku 2011. Prologi: Virhe taidepedagogiikan tehtävänä. Teoksessa *Tai-teen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Toim. Eeva Anttila. Helsinki: Teat-terikorkeakoulu. 13–16.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188. Helsinki: Suomalai-sen Kirjallisuuden Seura.
- Schippers, Huib 2010. *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspec-tive*. New York: Oxford Univrsity Press.
- Simon, N. 2010. The Participatory Museum. Santa Cruz: Museum 2.0. <http://www.participatory-museum.org/> (Luettu 10.4.2012.)
- Schön, Donald A. 1987. *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Serafine, Mary Louise 1988. *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. New York, NY: Columbia University Press.
- SML 2005. Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry. *Musiikin perusteet: Tasosuoritusten si-sällöt ja arvioinnin perusteet*. <http://dms.musiikkioppilaitokset.org/file.php?fid=307> (Luettu 9.11.2012.)
- SML 2009. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. Musiikin perusteiden teemavuotta poh-justava kysely musiikkioppilaitosten rehtoreille ja musiikin perusteiden opettajille. Julkaisematon aineisto.

- SML 2011. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. Musiikin perusteiden (mupe) oppilaiden kysely. Vastaukset 15.10.2010– 5.8.2011. Julkaisematon aineisto.
- SML 2012. Musiikin perusteiden sisällöt ja suoritusohjeet. Suomen musiikkioppilaitosten liiton MUPE-työryhmän väliraportti 18.12.2012. <http://musicedu.fi/fi/etusivu/?itemid=659&a=viewItem> (Luettu 9.1.2013.)
- Stevens, Catherine & Byron, Tim 2009. Universals in Music Processing. Teoksessa *Oxford Handbook of Music Psychology*. Toim. Susan Hallam, Ian Cross & Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press. 14–23.
- Toiskallio, Jarmo 1993. *Tieto, sivistys ja käytännöllinen viisaus : opettajan sisältötiedosta keskusteleminen postmetafyysisessä kulttuurissa*. Turun Yliopiston julkaisusarja, sarja C 99. Turku: Turun Yliopisto.
- Torvinen, Juha & Mantere, Markus 2007a. *Musiikki? Johdatus musiikin filosofiaan ja estetiikkaan*. Oppimateriaali. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. <http://www.musicedu.fi/easydata/customers/musop/files/musiikinfilosofia/musiikki.pdf> (Luettu 20.8.2011.)
- Torvinen, Juha & Mantere, Markus 2007b. *Musiikki? Johdatus musiikin filosofiaan ja estetiikkaan*. Ohjeita opettajalle. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. http://www.musicedu.fi/easydata/customers/musop/files/musiikinfilosofia/musiikki-opettajan_opas.pdf (Luettu 20.8.2011.)
- Tuomela, Tapio 2011. Suomen Säveltäjät ry:n puheenvuoro paneelikeskustelussa ”Mupe-opetus murroksessa”. *Sibelius-Akatemia*, 27.10.2011.
- Tuomela, Tapio; Ilomäki, Lotta; Airola, Marjatta & Ahvenjärvi, Sanna 2012. Säveltäminen avaa musiikin kieltä ja mieltä. *Rondo Classic* 11/2012: 40–43.
- Unkari-Virtanen, Leena 2009. *Moniääninen musiikinhistoria. Heuristinen tutkimus musiikinhistorian opiskelusta ja opettamisesta*. *Studia Musica* 39. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Unkari-Virtanen, Leena 2011a. Musiikinhistoria ja historiatietoisuus. *Kasvatus & Aika* 3/2011. www.kasvatus-ja-aika.fi (Luettu 26.6.2012)
- Unkari-Virtanen, Leena 2011b. *Musiikinhistorian pedagogiikka*. www.siba.fi/muhipedi (Luettu 26.6.2012.)
- Unkari-Virtanen, Leena 2012. Musiikin kuunteleminen. http://www.edu.fi/taiteen_perusopetus/musiikki/musiikin_kuunteleminen (Luettu 25.9.2012.)
- Unkari-Virtanen, Leena 2013. Musiikin menneisyyteen tutustuminen yhteisöllisissä oppimisympäristöissä. Teoksessa *Musiikkipedagogin käsikirja*. Toim. Eija Kauppinen. Helsinki: Opetushallitus.
- Varto, Juha 2011. Taidepedagogiikan käytäntö, tiedonala ja tieteenala: Lyhyt katsaus lyhyen historian juoneen. Teoksessa *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Toim. Eeva Anttila. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 17–33.
- Väkevä, Lauri & Karlsen, Sidsel 2012. Theorising the Formal-Informal Nexus: A Critical Examination of Future Possibilities for Music Education Practice and Research. Teoksessa *Future Prospects for Music Education: Corroborating Informal Learning Pedagogy*. Toim. Sidsel Karlsen & Lauri Väkevä. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. VII–xxiii.
- Waller David 2010. ”Language Literacy and Music Literacy: a Pedagogical asymmetry.” *Philosophy of Music Education Review* 18 (1): 26–44.
- Weber, William & al. 2007. ”Conservatories.” In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41225> (Luettu 9.1.2013.)
- Wegelius, Martin 1894. *Första grunderna i almäna musikläran: för skolornas behof sammanställda*. Helsinki: Edlund.
- Wertsch, James V. 2007. Mediation. Teoksessa *The Cambridge Companion to Vygotsky*. Toim. Harry Daniels, Michael Cole & James V. Wertsch. Cambridge: Cambridge University Press. 178–192.

Musicianship subjects in Finnish music schools: tracking the underpinning ideas, assumptions and theories in a pedagogical transition period

Finland has a large government-supported network of afternoon music schools which provide music education for 60 000 children and young people. Besides instrumental lessons and ensembles, the tuition comprises musicianship subjects, which have been the topic of vivid pedagogical discussion and debate under the past decade.

This article reviews recent research and pedagogical development related to two composite areas of the musicianship subjects: music history, and aural skills and music literacy. There is a growing body of musicological, music education and cognitive research, as well as new types of reflective pedagogical practice, which could potentially inform musicianship teaching. To take advantage from such knowledge in educational practice, however, requires changing some traditional beliefs and conventions that have been typical in the field. It is no longer possible to treat educational contents as objective truths, to separate propositional knowledge from practical musical skill, and to reduce musical knowing into isolated skills or pieces of knowledge. It is not necessary, either, to simplify knowledge when developing educational contents for children and young people.

The article suggests bridging the gap between research-based thinking and educational practice by adopting a newly reflective stance to musicianship teaching, a stance wherein knowledge is constructed and negotiated in the educational process, and one in which the large-scale aims guide the choice of specific skills, contents and concepts. This also challenges and invites teachers to take an increasingly active role in pedagogical development and knowledge creation, and opens new possibilities for teachers' research and reflective networks.

MuT Lotta Ilomäki (lotta.ilomaki@siba.fi) toimii säveltapailun ja pedagogiikan opettajana sekä tutkijana Sibelius-Akatemiassa. MuT Leena Unkari-Virtanen (leena.unkari-virtanen@metropolia.fi) toimii tutkijana sekä musiikin historian ja musiikkipedagogiikan lehtorina Metropolia Ammattikorkeakoulussa.

Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä¹

Laura Wahlfors

Muusikon työskentely voi olla eettisesti kumouksellista toimintaa: tapa elää mielekästä elämää työstämällä oman ainutkertaisuuden suhdetta yhteisiin, jaettuihin merkityksiin. Filosofien ja semiootikoiden Julia Kristevan (1941–) ja Roland Barthesin (1915–1980) teorioiden avulla muusikon toimintaa voi jäsentää tällaisena lakkaamattomana merkityksellistämisen prosessina. Barthesille ja Kristevalle ääni ja musiikki eivät kuitenkaan hahmotu samalla tavalla mielekkäänä merkityksenmuodostuksen käytäntönä kuin kieli ja kirjoitus. Siksi heidän etiikkansa soveltaminen musiikin käytäntöihin on mahdollista vain kumouksen ehdoilla.

Tutkimuksessani nimitän musiikin eettistä käytäntöä Julia Kristevan vuosituhannen vaihteessa kehittämällä käsitteellä *la révolte intime*, eli intiimi kumousliike. Intiimin kumousliikkeen käsitteellä Kristeva viittaa monimielisesti takaisinpaluuseen, kapinaan ja sisäiseen liikehdintään. Intiimi kumousliike on arvojen ja identiteettien loputonta kyseenalaistamista, joka hakee vauhtinsa kääntymisestä aistimellisen sisimmän kokemuksen puoleen. Intiimi on ymmärrettävä myös radikaalissa psykoanalyttisessä mielessä siten, että se käsittää myös tiedostamattoman; se mikä on kaikkein intiimeintä, on samalla kaikkein vierainta.

Vuosituhannen vaihteen kumoustrilogiassaan (1996, 1997, 2005) Kristeva on kiinnostunut siitä, miten on mahdollista ylläpitää elinvoimaista psyykeä, ajattelevaa ja kyselevää ”hengen elämää”. Kumouksen kokemus – joka oikeastaan on Kristevalle ainoa mahdollinen kokemus – on hengen elämän liikkeessä pitämistä: affektien ja symbolien, aistimusten ja merkkien sitomista toisiinsa päättymättömässä siirtoliikkeessä. Kumouksen kannalta tärkeää on oman intiimin tilan vaaliminen jännitteisessä suhteessa kollektiiviseen todellisuuteen. Intiimi on Kristevan mukaan se, mihin päädymme, kun kyseenalaistamme ilmeisiä merkityksiä ja arvoja. Inhimillisessä kokemuksessa intiimi on syvintä ja ainutkertaisinta. Intiimi kumousliike ei ole kokonaan uusi teoria, vaan se toistaa ja syventää vähän erilaisin vivahtein Kristevan jo 1970-luvulla esittämää käsitystä prosessinalaisen subjektin etiikasta. Myöhemmässä ajattelussaan Kristeva on siirtänyt painopistettä tekstuaalisista prosesseista kohti inhimillistä kokemusta ja alkanut siksi työstää intiimin käsitettä.

Roland Barthes esitti julistuksensa intiimin puolesta jo paljon Kristevaa aiemmin, vuonna 1978. Myöhempien luentosarjojensa johdannossa hän toteaa:

¹ Lectio praecursoria. FM Laura Wahlforsin väitöskirja *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä* tarkastettiin 9.3.2013 Sibelius-Akatemiasa. Vastaväittäjänä toimi professori John Richardson Turun yliopistosta ja kustoksena professori Anne Sivuoja-Kauppala.

”Intiimi minussa haluaa puhua, tuoda huutonsa kuuluviin, vastakkaisena yleisyydelle ja tieteelle” (Barthes 1978/2002, 465). Subjektivistista kokemusta etenkin myöhäistuotannossaan luotaava Barthes on Kristevalle tärkeä intiimin kumousliikkeen hahmo, joka uudisti psyyken elinvoimaisuudesta kertovan rakastajan diskurssin ja pyrki vastustamaan virtuaaliyhteiskunnan robottimaista banalisointia palauttamalla aistimellisen ruumiillisuuden arvon. Barthesin ajattelu on eri vaiheissaan kulkenut rinnan Kristevan kanssa, ja käsitys taiteesta etiikan käytännönä on heille yhteinen.

Kyselevä asenne itseä ja tiedostamatonta kohtaan on Kristevalle etiikan ja radikaalin vastuullisuuden imperatiivi. Etiikka on prosessi, joka tutkii merkityksen ja mielettömyyden, sisä- ja ulkopuolen, lain ja sitä vastustavan taistelun kohtaamispisteitä, niitä mekanismeja, jotka tekevät inhimillisestä kokemuksesta merkityksen kokemuksen. Etiikka on siis merkityksenmuodostuksen käytäntö eikä moraalilakien tai -ideaalien perusta. ”Eettistä ei voi lausua – sitä harjoitetaan kadotuksen pisteeseen asti” (Kristeva 1974, 204). Kristeva pitää Barthesia tällaisen etiikan käytännön, ”tekniikka-etiikan” esimerkillisenä harjoittajana.

Etiikka ei perustu rajoituksiin eikä torjuntaan. Muun muassa koska tällainen etiikan käytäntö on vallitsevan moraalin kyseenalaistavaa kumousliikettä – ja siten ”hävytöntä ilmaisua” – sitä harjoitetaan juuri taiteessa, estetiikan käytännössä. Sikäli kuin intiimiin kumousliikkeeseen kuuluu normien ja identiteettien kyseenalaistaminen, subjektin altistaminen prosessille sekä perversioita syyleävä psykoanalyttinen etiikka, joka ammentaa voimansa marginaaleista, se resonoi vahvasti queer-tutkimuksen periaatteiden kanssa. Termillä *queer* viitataan kiinteiden sukupuolisen ja seksuaalisen identiteetin kategorioiden vastustamiseen ja kritiikkiin sekä laajemmassa mielessä alituisen normien uhmaamisen tilaan.

Kristevan ja Barthesin ajattelu haastaa näköaistin hallintaan perustuvaa metafysiikan traditiota ja tuo ääntä ja ruumiillisuutta filosofiaan. Intiimissä kumousliikkeessä korostuu feminiinisen arvo mahdollisuuksien alueena sekä sellainen ”naisen työ”, jota länsimaisen taidemusiikin tutkimusta pitkään hallinneen järki-, mieli- ja tekstikeskeisen paradigman piirissä on väheksytty. Säveltäjien valintoihin ja teoksiin keskittyvässä musiikintutkimuksessa muusikon toiminta on kuulunut niihin musiikin ulottuvuuksiin, jotka ovat tulleet marginalisoiduiksi feminiinisinä. Siksi ajattelin tätä tutkimusta aloitellessani, että Barthesin ja Kristevan teoriat sopisivat hyvin sovellettaviksi sellaisessa muusikkokeskeisessä musiikintutkimuksessa, jossa tavoitteena on tuoda musiikin äänelliset ja ruumiilliset käytännöt musiikintutkimuksen marginaalista keskiöön.

Samoihin aikoihin tutustuin suomalaista musiikkikasvatusta käsitteleviin tutkimuksiin ja puheenvuoroihin, joissa problematisoitiin länsimaiseen taide-musiikkiin keskittyvän musiikkiopisto-opetuksen suorituskeskeisyyttä sekä sen kohtaamattomuutta lasten ja nuorten kokemusmaailmojen kanssa. Ajattelin,

että Kristevan ja Barthesin käsitys taiteesta etiikan käytäntönä auttaisi minua rakentamaan sellaista kokemuksellista musiikin esittämisen, harjoittamisen ja kuuntelemisen filosofiaa, joka perustuu käsitykselle musiikista prosessina tai käytäntönä – sellaisena intiiminä kumousliikkeenä, jota ei tarvitse erottaa luovan mielen ristiriitaisuudesta eikä ruumiillis-affektiivisesta kokemuksellisuudesta.

Olin aiemmin lukenut Kristevaa ja Barthesia kirjallisuudentutkijana ja todennut, että heidän teoriansa soveltuivat mainiosti kirjallisuuden ”musiikillisen kielen” tai ”kielen musiikin” analysoimiseen – ja siihen heitä onkin sovellettu niin paljon, ettei tämäntyyppisistä asetelmista ole enää ammennettavissa juuri mitään uutta. Mutta kun ryhdyin lukemaan heidän tekstejään muusikkona, käynnistyi hämmentävä liikehdintä, joka tutkimusprosessin kuluessa jalostui uudenlaisiksi kumousliikkeeksi, muusikon kumousliikkeiksi.

Muusikon kumousliikkeet ovat olleet monen suuntaisia ja monen tasoisia. Lukemalla Kristevan ja Barthesin tekstejä muusikkona olen tuonut esiin heidän ajatteluunsa liittyviä ongelma-asetelmia musiikin käytäntöjen ja muusikon subjektiviteetin kannalta. Olen tullut siihen tulokseen, että heidän kummankaan ajattelun puitteissa – yllättävää kyllä – muusikko ei voi olla intiimin kumousliikkeen subjekti. Tätä estää se, että musiikille on varattu tietynlainen tehtävä edustaa sitä, mikä ylittää kielen ja representaation rajat, olipa se sitten ylevää autuutta tai primitiivistä hulluutta. Intiimi kumousliike sen sijaan tapahtuu niiden ääripäiden välissä: siirtoliikkeessä, kääntämisen tai jalostamisen työssä, jota kirjailija tai filosofi harjoittaa kielellisessä aktiviteetissaan.

Olenkin Barthesin ja Kristevan ajattelua tutkiessani kerta toisensa jälkeen törmännyt kielen ja tekstuaalisuuden ylivaltaan ääneen ja musiikkiin nähden sekä tähän liittyvään todellisen kuuntelemisen vaikeuteen. Se, että musiikilla on heidän ajatusrakennelmissaan aina jo ennalta määrätty paikka kielen toisena, tekee heidän lähtökohdistaan hankalaksi kuuntelemisen avautumisena äänen mahdollisuuksille – varsinkin kun molempien kirjoittamista ajaa fantasia musiikin sisällyttämisestä kirjoitukseen. Barthesin ja Kristevan teksteissä toistuu taipumus kuroa umpeen kuuntelemisen tilat, välimatka (musiikin) äänen ja (tekstin) hiljaisuuden välillä.

Myös Kristevan ja Barthesin ruumiillisuuskäsitys asettaa omat haasteensa muusikon toiminnan tutkimiselle. Heillä on ollut tapana ymmärtää ruumiillisuus epäyksilöllisenä viettiruumiina, joka tulee kuuluviin kielen vokaalisuudessa, tekstuaalisen prosessin kumouksellisena, subjektiviteettia purkavana elementtinä. Kyse ei siis tällöin todellakaan ole toimivasta ruumiillisesta yksilöstä, jonka ääni olisi ainutkertainen. Tätä problematiikkaa havainnollistan väitöskirjasani tarkastelemalla musiikin ja muusikon asemaa Kristevan tulkinnassa Denis Diderot’n dialogista *Rameaun veljenpoika*.

En ole kuitenkaan pysähtynyt näihin asetelmiin. Tutkimustani on ohjannut intiimiin kumousliikkeeseen liittyvä luovan kyseenalaistamisen periaate. Muusikko näyttäytyy siinä leikkisänä ja kapinallisena queer-subjektina, joka toteuttaa liikkuvia identiteettejä musiikin käytännöissä ja samalla myös haastaa vallitsevia asetelmia. Muusikon kumousliikkeet ulottuvat siis myös niihin normatiivisiin asetelmiin, jotka ovat sisäänrakennettuina Kristevan ja Barthesin ajattelussa ja heidän seuraamassaan filosofisessa perinteessä. Nämä asetelmat liittyvät ennen kaikkea kielen ja äänen, tekstin ja musiikin suhteisiin, kirjoituksen ja ruumiillisten esittämisen käytäntöjen suhteisiin.

Muusikkokeskeinen lähestymistapani on ajanut minut etsimään ja löytämään työkaluja, joiden avulla intiimi kumousliike taipuu soittavan, laulavan ja kuuntelevan muusikon käyttöön. Olen ammentanut Barthesin musiikkikirjoituksista, jotka avaavat musiikin aistimellis-eroottisen kokemisen ulottuvuutta. Mutta muusikon kumousliikkeille välttämätöntä on ollut täydentää työkalupakia sellaisilla Kristevan ja Barthesin käsitteillä ja kehitelmillä, joita he itse eivät ole soveltaneet musiikkiin. Ehkä kaikkein kiinnostavin löytö tässä ovat olleet Barthesin myöhäiset, vasta 2000-luvulla postuumisti julkaistut luentosarjat *La Préparation du roman* ("Romaanin valmistamisesta") ja *Le Neutre* ("Neutri"). Luentosarjoissaan Barthes kehittää tekniikan ja etiikan kytköstä: sitä haastavaa ja hidasta luovaa työskentelyä, jonka kautta jotakin elämän ainutkertaisuudesta voi tulla ilmaistuksi taiteessa.

Kristeva korostaa intiimin kumousliikkeen mukaisessa taiteellisessa luomisessa feminiinistä neroutta. Feminiininen nerous on valtarakenteiden leikkisää ja kapinallista, mutta samalla käytännöllistä haltuunottoa ja illusioiden tutkimista marginaaliasemasta käsin. Siihen liittyy eräänlainen itsessä ja omissa vieraudessa matkustaminen tai matkustautuminen (*je me voyage*), oman pienen historian ja jaetun kulttuurihistorian työstäminen toisiinsa kietoutuneina. Feminiiniselle neroudelle on ominaista muuntautumiskyky, joka tarkoittaa myös erilaisten sukupuoliasemien liikkuvaista omaksumista.

Barthesille ja Kristevalle kirjailijat ja kaikki puhuvat subjektit ovat "kääntäjiä", jotka kääntävät kapinallista, aistimellista muukalaisuutta kielelliseen asuun tai jalostavat eroamisensa yhteisistä merkityksistä taiteeksi. Näin heidän ajattelussaan vaikuttaa vahvasti taiteilijan yksilöllisen kokemuksen arvoa ja intiimin vastarintaa korostava romanttinen asenne. Olenkin tutkimuksessani soveltanut heidän ajatteluaan juuri romantiikan ajan musiikin parissa. Kirjani lauluäänen kuuntelemiseen keskittyvässä osassa kuuntelen muusikkona intiimin kumousliikkeen hengessä Waltraud Meierin laulua – sitä, miten hän tulkitsee Isolden transfiguraation Peter Konwitschnyn ohjauksessa Wagnerin oopperasta *Tristan ja Isolde* (1998). Haastan Kristevaa ja Barthesia muun muassa Jean-Luc Nancy ja Adriana Cavareron ainutkertaisten äänten filosofian avulla sekä kulttuurisen musiikintutkimuksen ja queer-oopperatutkimuksen metodein. Tutkin muun muassa sitä, miten monivivahteisesti elävä ääni voi muodostaa merkitystä ja

miten kuuntelua voi musiikin käytännöissä tapahtua moniin suuntiin kuuntelevien subjektien välillä.

(Väittelijä siirtyy pianon ääreen ja soittaa kaksi muutaman tahdin jaksoa Schumannin *Kreislerianasta*.)

Soitin kaksi pientä fragmenttia Robert Schumannin pianosarjan *Kreisleriana* 4. ja 5. osista. Ensimmäinen niistä edusti Kreislerin, melankolisen romanttisen säveltaiteilijan musiikkia. Toisessa taas oli kissa Murr, leikkisä muusikkohahmo. Nämä hahmot ovat kotoisin E. T. A. Hoffmannin kirjoituksista, joihin *Kreislerianalla* on intertekstuaalisia viittaussuhteita.

Kreislerianan harjoittelemiseen olen soveltanut Kristevan ajatusta luovuudesta itsessä matkustamisena sekä Barthesin luentosarjoista löytyviä luovan työn tekniikoita, joiden avulla voi pyrkiä pakenemaan stereotyyppistä tai banaalia ilmaisua ja hämmentämään merkityksenmuodostuksen totunnaisia rakenteita. Olen tutkinut sitä, miten soittaja voi luovassa prosessissaan hyödyntää Hoffmannin tekstejä – miten monin tavoin musiikki ja kirjallisuus, elämä ja taide ovat kerrostuneet sävellyksen prosessiin ja miten ne voivat yhä kerrostua sen soittamisessa. Miten työstän itsestäni Kreislerin, miten muutun kissa Murriksi? Miten monia muitakin ääniä ja erilaisia subjekti- ja sukupuoliasemia musiikista löytyy? Miten löydän oikean virityksen Schumannin fraasien ja oman ruumiini välille ja kasvan soittamaan tätä musiikkia kuin omaani? Millaisiksi Kreisler ja Murr rakentuvat tässä soittamisen, tutkimisen ja lukemisen prosessissa? Millaista soittajasubjektia itsestäni siinä työstän?

Kristevan ja Barthesin ajattelussa intiimin kumousliikkeen suunta on aina arkaaisen kokemuksen äänellisyydestä ja musiikillisuudesta kohti kielellistä ilmaisua. Tutkimuksessani musiikin ja kirjallisuuden, kielen ja äänen suhde on järjestynyt uusilla tavoilla. Yhtäältä olen nostanut musiikillisen subjektiviteetin ensisijaiseksi ja kuvannut asetelmia, joissa liike suuntautuukin kielestä kohti äänellistä ilmaisua. Toisaalta olen osoittanut kirjallisten ja musiikillisten diskurssien toimimisen sujuvasti yhdessä risteilevinä ja kerrostuvina kumousliikehdintöinä ilman mitään vastakkainasetteluja.

Viimeaikaisessa fenomenologisesti suuntautuneessa muusikkoututkimuksessa on korostettu ruumiillista kokemuksellisuutta usein musiikin semantiikan kustannuksella. Tässä työssä kulttuurisen musiikintutkimuksen yhdistäminen muusikkoututkimukseen on tuonut muusikon kokemuksen erottamattomaksi osaksi musiikin kulttuurista merkityksenmuodostusta. Kumousliikkeessä työstettynä romanttinen musiikki ei ole historiallista museotavaraa, vaan uudistuva ja jatkuvasti uutta mielekkyyttä ja kulttuurisia merkityksiä tuottava käytäntö.

Tutkimuksessani soittamisesta ja lukemisesta on muodostunut moninkertaisten matkojen verkosto. Tällainen ruumiilla ja mielellä ajatteleva, lukemisen, kuuntelemisen, soittamisen, abstraktin filosofian ja soittajan kouriintuntuvan käytännön yhdistely on ollut itsellenikin merkittävä intiimin kumousliikkeen kokemus. Työ on ollut hidasta ja mielekästä.

Barthes harmitteli vuonna 1980, että työ ei ole muodissa (2003, 357). Työlä hän ei todellakaan tarkoittanut päämäärähakuista tuloksen tavoittelua, vaan työskentelyä eettisenä käytäntönä, kääntämisen työnä. Ikävä kyllä työ on nykyään vielä vähemmän muodissa. Kumousliikkeen työ on vaativalta ja aikaa vievää, ja tämä vaatavuus, jossa on myös koko kumousliikkeen mieli, liittyy juuri siihen, että intiimiä aluetta vaalitaan jännitteisessä suhteessa kollektiiviseen. Tällainen kyselevää ajattelua ja riippumatonta uteliaisuutta vaativa työ, jonka tuloksista ei ole mitään takeita, sopii huonosti markkinavoimien hallitsemaan aikaamme, jossa yliopistoistakin ollaan tekemässä tuotantolaitoksia. Sitä suuremmalla syyllä soisin meidän kaikkien pyrkivän luomaan intiimin kumousliikkeen tiloja yliopistoihin, musiikkiopistoihin, työhuoneisiin – sinne missä milloinkin soitamme, lueimme, laulamme, kirjoitamme, ajattelemme, elämme.

Kirjallisuus

- Barthes, Roland 1978/2002. "Longtemps je me suis couché de bonne heure." Conférence au Collège de France du 19 octobre 1978. *Cŕuvres complètes V*. Toim. Éric Marty. Paris: Seuil. 459–470.
- Barthes, Roland 2002. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Toim. Thomas Clerc. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland 2003. *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*. Toim. Nathalie Léger. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia 1974. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia 1996. *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*. Paris: Fayard.
- Kristeva, Julia 1997. *La Révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris: Fayard.
- Kristeva, Julia 2005. *La Haine et le pardon. Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard.

Barthesista ja Kristevasta tukea myös muusikkouden filosofiseen tarkasteluun¹

John Richardson

Laura Wahlforsin tutkimus käsittelee kahden merkittävän filosofin ja kulttuurikriitikon, Julia Kristevan ja Roland Barthesin, käsitteiden soveltuvuutta musiikin ja esiintymiskäytäntöjen tarkasteluun kolmen tapausesimerkin avulla. Työn keskeisin käsite, Julia Kristevan ”intiimin vallankumous,” on kytköksissä Barthesin ajatusmaailmaan monilla tavoilla. Molemmat ovat sekä filosofian että taiteiden tutkijoita, mutta Barthesin pianonsoiton harrastuksesta huolimatta suurin osa heidän kommenteistaan äänestä ja musiikista keskittyvät lähinnä kielen oletettuihin ”musiikillisiin” ominaisuuksiin eikä itse musiikkiin. Tästä huolimatta molempien ajatuksia on sovellettu musiikintutkimukseen jo yli kahden vuosikymmenen ajan, mutta keskusteluissa ei ole ollut konsensusta siitä, miten käsitteitä pitäisi soveltaa. Lisäksi jotkut sovellukset poikkeavat olennaisesti näiden ajattelijoiden omista lähtökohdista. Wahlfors lukee ja tulkitsee tarkasti molempien ajattelua. Hän ei kuitenkaan juutu näiden tekijöiden klassikoiksi muodostuneihin teorioihin, kuten esimerkiksi Barthesin ”tekijän kuolemaan” ja ”äänen rosoon” tai Kristevan ajatuksiin intertekstuaalisuudesta. Sen sijaan hän syventyy molempien kirjoittajien koko tuotantoon keskittyen heidän viimeaikaisiin teoksiinsa. Painotus on tärkeä, koska näissä on evidenssiä jonkinlaisesta käänteestä fenomenologisempaan suuntaan. Tästä huolimatta Barthes ja Kristeva keskittyvät myöhemmissä töissään lähinnä kieleen ja tekstien koettuun kehollisuuteen, sellaisissa tapauksissakin joissa kyseessä on musiikillinen esitys. Wahlforsin tutkimus soveltaa ja myös problematisoi näiden ajattelijoiden käsitteitä. Tämä voidaan ymmärtää toisaalta vastakarvaan lukemisena, mutta toisaalta tietyn tyyppisenä kääntämistyönä. Ei (ainoastaan) siinä mielessä, että Wahlfors kääntää Kristevan ja Barthesin ajatuksia suomen kielelle, vaan hän myös kääntää ajatuksia toiseen oppialaan – tai oppialoihin. Täten Wahlfors ei unohda tai aliarvioi oppialojensa piiriin kertynyttä asiantuntemusta.

Wahlforsin väitöstutkimus sijoittuu enimmäkseen musiikin kulttuurisen tutkimuksen haaraan, joka on vaikuttanut alan kehitykseen siinä määrin viime vuosina, että työtä voi melkein luonnehtia yksinkertaisesti musiikkitieteelliseksi. Työ keskittyy klassisen musiikin *käytäntöihin*, esimerkiksi kuuntelemiseen, harjoitteluun sekä esiintymiseen. Tämä on merkki työn ajankohtaisuudesta, koska juuri esitys ruumiillisena ja fenomenologisena toimintana on nykyisin monien tutkijoiden huomion kohteena, toisin kuin aikaisemmassa musiikkitieteessä, jossa korostui nuottikuva, ympäröivästä maailmasta irrotettu säveltäjien tuotanto sekä säveltäjien biografiatiedot. Merkki Wahlforsin työn lähtökohtien laajasta hyväk-

¹ Kirjoitus pohjautuu professori John Richardsonin lausuntoon MuT Laura Wahlforsin väitöskirjan tarkastajana.

synnystä kulttuurisen musiikkitieteen alalla on, että hän ei jää liiaksi pohtimaan metodologisia lähtökohtiaan muuten kuin musiikkifilosofian eri lähteiden kautta. Hermeneuttis-fenomenologista kritismin lähestymistapaa käytetään työssä, samoin kuin psykoanalyttista analyysitapaa, joka on lähisukua Susanna Välimäen urauurtavassa väitöskirjassa kehitetyille menetelmille. Tämä on laajalti hyväksyttävä ratkaisu, jo siksi että psykoanalyttinen lähestymistapa Freudista Lacaniin vaikutti voimakkaasti jälkistrukturalismissa, myös Kristevan ja Barthesin teorioissa. Ehkä nykyään voimme pitää erilaisia teorioita subjektista (mm. Kristevan *subject-in-process*) implisiittisenä; toisaalta subjekti-käsitteen lähtökohtien eksplisiittistä avaamista voisi selkeyden vuoksi pitää suositeltavana. Psykoanalyttisissa tulkinnoissa ei aina vastata siihen, kuka (konkreettisesti) on tarkastelun subjekti. Onko subjektius yhteiskunnallista vai yksilöllistä, sosiohistoriallisesti rakennettua vai geneettisbiologisen perinnön tulosta, sidottua varhaiskokemuksiin vai läpi elämän uudelleenkirjoitettua? Missä määrin konkreettiset kokemukset ja toiminnot rakentavat subjektuitta, ja missä määrin sitä tekevät muisti- ja mielikuvat? Onko subjektius valinnaista vai ennalta määriteltyä? Vapauttaako kulttuuri subjekteja vai pitääkö se heitä kahleissa, niin kuin Barthesin ajatussuunnat kenties vihjaavat? Wahlforsin sitoutuminen queer-tutkimuksen kenttään ja fenomenologiaan osittain tuottaa vastauksia näihin kysymyksiin. Subjekti on tässä tapauksessa kirjoittaja ja soittaja itse, joka tunnistautuu myös liikkuvan subjektuuden, queer-näkökulman edustajana. Toiset laajemmat tieteellis-filosofiset lähtökohdat jäävät tässä pohtimatta, ja ne ovatkin kenties tärkeämpiä huomioida nimenomaan hedelmällisinä kysymyksinä kuin olettaa suoraan, että niihin löytyisi lopullisia vastauksia. Tulkinnallis-filosofinen näkökulma tarjoaa syviä näkemyksiä kokemuksesta, mutta sen rajoja ja ehtoja on tärkeää aina silloin tällöin tunnustella. Tämä ei ole sinänsä Wahlforsin tutkimuksen kritiikkiä, vaan sen laajempaa kontekstualisointia. Pidän itse asiassa hänen ratkaisujaan perusteltuina. Työ on muuten niin kunnianhimoisen monipuolinen, että liiaksi keskittyminen perusasioihin olisi voinut viedä huomiota työn varsinaisesta sisällöstä.

Tärkeä elementti tutkimuksessa on tasapainottelu jälkistrukturalismin tekstpainotteisen näkökulman ja uuden affektiteorian, erityisesti Nancyn filosofian, välillä. Wahlfors ei automaattisesti hyväksy ”affektiivisen käänteen” provokatiivisimpia väitteitä musiikin ja kokemuksen oletetusta ei-diskursiivisesta eli täysin ”läsnäolevasta” luonteesta. Näin hän välttää fenomenologisten menetelmien solipsismin, mitä joskus on ilmennyt nimenomaan taiteellisessa tutkimuksessa. Kulttuurisella muistilla on tärkeä sija tässä työssä musiikkia rikastuttavana tekijänä, samalla kun Wahlfors korostaa kokemuksellisuutta ja keinoja uhmata tai ”vinouttaa” (*queer*) kulttuurisia käytäntöjä. Työtä leimaa avarakatseinen uteliaisuus eri lähestymistapoja kohtaan, ja perusoletuksena on, että vain yksi näkökulma ei riitä, vaan ilmiön syvempään ymmärtämiseen tarvitaan oskillaatiota eri näkökulmien välillä. Musiikin ja kirjallisuuden lähiluku on työn keskiössä, ja Wahlforsilla on ihailtava tapa poimia esille juuri olennaiset seikat näissä tarkoituksa kuvauksissaan. Hän kirjoittaa jälkistrukturalistiseen tapaan vuolaan vertauskuvallisesti. Kirjoitustapa on ranskalaishenkinen ja runollinen, mikä sopii hyvin työn queer-tutkimuksellisiin lähtökohtiin. Teksti ei ole kuitenkaan vaikeasti ym-

märrettävissä, vaikka se on täynnä lainasanoja ja käsittelee vaikeita filosofisia teorioita. Asiaa auttaa, että työ on ankkuroitu kirjoittajan kokemuksiin soittajana sekä pyrkii kunnioitettavalla tavalla vaikuttamaan kulttuurisiin käytäntöihin. Tällainen päämäärä puolestaan vaatii suoria otteita. Myös Wahlforsin kriittinen tapa pyrkiä ymmärtämään ja selittämään, missä asiayhteyksissä teoriat toimivat ja missä ne ovat puutteellisia, vahvistaa työn vallitsevaa selkeyttä.

Käsikirjoitus on ilmeisen monitieteellinen. Lähinnä se yhdistää kirjallisuuden tutkimusta ja musiikkitiedettä. Mukana on myös soittamisen pedagogiikkaa sekä joitakin kasvatustieteellisiä pyrkimyksiä. Sivujuonena koko työssä on myös queer-tutkimus, jossa musiikki ymmärretään sukupuoli-identiteettiä valaisevana diskurssina sekä tapana vaikuttaa sukupuolistuneisiin käytäntöihin. Teoreettis-metodologinen painotus vaihtelee työn eri luvuissa, mutta kokonaisuutena työ suuntautuu vastamaan tutkimuksen keskeisiin kysymyksiin intiimin kumouksen potentiaalista ja selittämään sen kytkentöjä queer-tutkimuksen kysymyksiin.

Tutkimuksen rakenne toimii erittäin hyvin. Se jakautuu kolmeen osaan, joissa kummassakin on oma teoreettinen painotus ja tapausesimerkkien kautta määritelty sisältö. Ensimmäinen osa keskittyy kuuntelemisen filosofisiin lähtökohtiin, joita testataan lähinnä laulaja Waltraud Meierin *Isolde*-esityksen valossa. Toinen osa puolestaan keskittyy pianonsoittoon käytäntönä ja keskittyy Schumannin *Kreisleriana*-teoksen esittämislähtökohtiin. Muita osia lyhyempi, kirjan kolmas osa, on lähempänä kirjallisuudentutkimusta kun työn muut osat ja keskittyy Kristevan tulkintoihin Denis Diderot'n Rameauta käsittelevästä tekstistä, *Rameaun veljenpojasta*.

Koska kirjassa on vain suppea johdanto-osa ja se perustuu tapausesimerkkeihin, joita yhdistävät vain teoreettiset lähtökohdat sekä tyylilliset yhtäläisyydet romanttisessa ajattelutavassa, se on hyvinkin verrattavissa artikkeli-väitöskirjaan. "Artikkelit" tässä tapauksessa ovat poikkeuksellisen pitkiä, mutta rakenteellisesti työ toimii samalla tavalla. Tapausesimerkit tukevat toisiaan ja kaikki kolme tukevat eri tavalla työn johtavaa teesiä.

Hauska yksityiskohta on pieni *intermezzo*, jossa kirjoittaja pohtii Barthesin suhdetta omaan pianonsoittoonsa. Tämä osio ei mahdu kirjan varsinaiseen osiin. Ehkä tämä on oire kirjoittajan suhtautumistavasta, minkä voi kokea taiteellisenä ja romaanimaisena yhtä lailla kuin akateemisenä. Kirjoittajan juuret jälkistrukturalistisessa ja jälkimodernistisessa ajattelutavassa ovat tässä mielessä selkeästi havaittavissa mutta niin selkeällä ja sujuvalla tavalla toteutettu, että moitteet, jotka joskus kohdistuvat näihin tutkimusperinteisiin, eivät saa jalansijaa. *Musiikon kumousliikkeet* on tässä suhteessa esimerkillinen: työ ei jätä epäselvyyksiä, mistä tutkimuksellisista positioista tutkija kirjoittaa kirjan eri osissa. Wahlforsin kirjoittajan identiteetti on liikkuva mutta jäljitettävissä. Lukija pysyy seuraamaan hänen ajatuksiensa virtaa vaikei päätyisikään aina samoihin johtopäätöksiin. Omalta kohdaltani yllättävän usein päädyin samoihin tuloksiin tai minut taivuteltiin näkemään asiat kirjoittajan toivomalla tavalla. Tämä on merkki kypsästä argumentaatiotaidosta. Ratkaisu ottaa Nancy mukaan Barthesin ja Kristevan ohella on mielestäni oivaltava. Nancy'n fenomenologia laajentaa kokemuksellisuuden skaalaa Wahlforsin tulkinnoissa tavalla, joka mahdollistaa

heidän käsitystensä problematisoinnin, erityisesti kun on kyse kehollisuudesta ja sen määrittelemisestä.

Ensimmäinen osa, Seireenien kuuntelemisesta, on työn vahvimpia ja se on myös kokonaisuuden osa, jonka identiteetti on lähimpänä musiikin kritismin keskeisimpiä toimintatapoja. Erityisen valaisevaa vertailu tässä luvussa oli Barthesin ja Nancyn kuuntelustrategioiden välillä: Barthes vaatii aktiivisia ja ”kriittisiä” otteita, joiden mukaan kuuntelija muokkaa todellisuutta poimimalla esille ne fyysisyyttä korostavat piirteet, joita hän pitää tärkeinä kumousliikkeessä, ja näin ollen rakentaa kokemuksia, jotka sijoittuvat kaiken konventionaalisuuden tuolle puolen. Erityisen osuvaa tässä on *Le grain de la voix* -käsitteen kriittinen tarkastelu ja se huomio, että Barthesin preferenssit saattaisivat perustua nekin kulttuurisiin tekijöihin, eli eroihin saksan ja ranskan kielten välillä, sekä maiden erilaisiin laulopedagogisiin perinteisiin. Näillä Barthesin (fallisilla?) kuuntelustrategioilla voi kuitenkin päästä romantiikan historiallisesta painolastista ja rakentaa oman utooppisen kokemusmaailmansa, jossa merkityksiä ei alleviivata, ja normista poikkeaville queer-ajatusmalleille on tilaa. Nancy taas puoltaa perinteisellä tavalla ajateltuna ”feminiinisiä” eli vastaanottavia tai jopa alistuvia kuuntelustrategioita, joissa kuuntelijan koko olemus resonoi kuuntelemaisensa musiikin tahdissa. Puhtaasti ontologisen kuuntelutilan saavuttaminen on yhtä lailla utopistinen tavoite kuin Barthesin ideaalikin. Siksi yhdyinkin Wahlforsin näkemykseen (ja myös Suzanne Cusickin), joiden mukaan queer-näkemyksistä vaatii kenties oskillaatioita näiden kahden kuuntelustrategioiden välillä, ”passiivisen” ja ”aktiivisen,” vastaanottavais-alistuvaisen ja toiminnallis-fallisen.

Eräs työn kohokohdista on analyysi Waltraud Meierin Wagner-tulkinnasta. Lähiluku tuo esille monia nyansseja Meierin laulutulkinnasta, mukaan lukien hänen kykynsä sulautua orkesteriin sekä myös erottautua siitä; hänen tapansa kuunnella tarkasti orkesterin vivahteita ja toimia vuorovaikutuksellisesti sen kanssa; sekä myös hänen poikkeuksellisen laajan ambituksensa ja virtuositeettinsa. Tämä viimeinen seikka tulee vahvasti esille nimenomaan analysoitavassa esityksessä, jossa laulajan läsnäolo on lumoavan voimakasta, siinä määrin että juonen dramaattiset käänteet (Abbaten ajatusten mukaan) eivät tunnu enää niinkään merkittäviltä. Esityksessä oli myös brechtillisiä piirteitä, jotka tukevat tulkintaa. Kenties Barthes olisi pitänyt Meierin voimakasta ”rintaääntä” epädiskreettinä, niin kuin oopperalaulua ylipäättään, mutta tämä ei estä kirjoittajaa soveltamasta hänen teorioitaan omalla tavallaan. Myös Wahlforsin tavassa soveltaa Woodin sapfonista tulkintatapaa on otettu tiettyjä vapauksia: Meier liikkuu vapaasti eri äänialoissa ilman ”keinotekoisia” siirtymiä, joista Wood erityisesti pitää. Toki hänen ääntänsä voi pitää performatiivisena butlerilaisessa merkityksessä. Poikkeuksellisen voimakas vibrato, jota hän ei kuitenkaan käytä koko ajan, on yksi keino tämän vaikutelman saavuttamiseen. Niin Barthesia kuin Woodia luetaan osittain vastoin heidän omia käsityksiään, mikä on sallittua jos kirjoittaja tiedostaa oman ja lähdekirjallisuuden eroavaisuudet. Näin Wahlfors tässä tapauksessa tekeekin. Tärkeintä on, että tutkija perustelee näkemyksensä vakuuttavalla tavalla rakentamalla tulkintoja suhteessa käytettyyn teoriaan ja yhdistettyinä omiin kokemuksiin. Ei ole myöskään hyväksi turvautua essentialistisiin oletuksiin, jotka sulkisivat pois muiden tulkintapojen

mahdollisuuden. Wahlforsin työ on moitteetonta tässä suhteessa. Jos hyväksyy kirjoittajan tutkimukselliset lähtökohdat ja lukijana tulee vakuutetuksi hänen kuvaustensa kokemusperäisyydestä, on vaikea hylätä kokonaan hänen päätelmiään. Tulkinnallisia tutkimuksia arvioidaan loppujen lopuksi tällä mitta-asteikolla. Vakuutuin itse lukijana näistä tulkinnoista useimmiten, vaikka omat teoreettiset lähtökohtani ja kuuntelukokemukseni ovat osittain erilaiset kuin kirjoittajalla. Siksi tulkintatyötä voidaan pitää onnistuneena. Onnistunut tulkinta voi jopa kouluttaa kokemaan eri tavalla.

Kirjan toisessa osassa nousee vahvasti esille Kristevan ajatus matkustavaisesta intiimistä, jossa kehollisuuden lisäksi nousee esille valmistautuminen esitykseen transhistoriallisena dialogina. Osan keskiössä on Schumannin *Kreisleriana* -teoksen neljännen ja viidennen osien analyysi. Tämä analyysi vakuuttaa edellisten tapaan lukijan. Lähestymistapa on kiehtova jäljittäessään niitä pohdinnallisia ja kehollisia prosesseja, jotka kuuluvat esityksen valmistamiseen. En ole aikaisemmin lukenut esiintyvän muusikon kirjoittamaa tekstiä, jossa olisi niinkin tarkasti selvitetty sekä historiallis-diskursiivisten merkitystasojen vaikutusta soittamiseen että myös fyysisiä esitykseen liittyviä tekijöitä. Tämä soittajan kertomus on osittain hyvinkin henkilökohtaista, mutta samalla käy aina selväksi mistä positiosta Wahlfors milloinkin kirjoittaa. *Kreislerianan* neljäs osa tarjoaa paljon mahdollisuuksia soittaa bartheslaisittain, hitaasti ja korostamalla käsien kosketuksen fyysisyyttä. Soittajan on mahdollista tuoda esille sävellajisuhteiden ambivalenssia, erityisesti viimeisen osan lopussa, pysähtymällä fermaatteihin (ilman draamattisia eleitä!) ja yleensä viipymällä nyt-hetkessä (mm. pedaalien käytöllä) tavalla, joka voidaan ymmärtää intiimin kumouksen mukaisena toimintana. Analyysissa nousee esille, miten perehtyminen taustakirjallisuuteen ja intiimin kumouksen teorioihin sekä henkilökohtaiset kokemukset vaikuttavat Wahlforsin valintoihin soittajana. Mielenkiintoinen lisämauste – oikeastaan paljon enemmänkin – on teosta inspiroivan kirjan ja erityisesti Kissa Murr -hahmon vaikutus tulkintatapoihin. Kissamaisuutta on kulttuurisesti pidetty ”feminiinisenä”, mutta sellaisena joka sisältää myös mahdollisuuden aggressiiviseen eli falliseen toimintaan. Erityisesti viidennessä osassa Wahlfors puoltaa kykyä toimia ”androgynisesti” ja nostaa esille kappaleeseen koodattuja maskuliinisia ominaisuuksia ironis-leikkillisin elein. Näin hän voi toimia liikkuvan subjektiviteetin ehdoilla Kristevan kehottamalla tavalla, ja täten haastaa myös kulttuurisia odotuksia.

Kirjan kolmannessa luvussa on enemmän kirjallisuuden tutkimusta kuin kahdessa edellisessä. Kyseessä on musiikkiesteettinen keskustelu Kristevan tulkinnasta Diderot’n teoksesta *Rameaun veljenpoika*. Wahlfors väittää, että Kristevan filosofiassa musiikki on vaarassa irtautua etiikasta, ja tämän tulkitsee oireena Kristevan kyvyttömyydestä noteerata musiikin signifiikaation ja semanttisuuden tasoja. Osasyynä tähän on musiikin asema ja funktio sekä Barthesin että Kristevan tuotannossa idealisoituna mutta myös abjektina, Toisena, suhteessa kieleen. Vaikka heidän käsitteissään on runsaasti potentiaalia käsittää myös musiikki kumouksliikkeen edistävänä voimana, he kumpikin päätyvät eri tavalla näkemykseen, että musiikissa ei hahmoteta ideoita riittävän selkeästi jotta se kykenisi palvelemaan kumouksellisia tavoitteita. Ainoastaan *kielen* musiikki pystyy tähän. Tässä mie-

lessä mainitut filosofit olivat kenties aikojensa lapsia siinä mielessä, että sen ajan intellektuellit eivät musiikin autonomisuuden ajatusta juuri kyseenalaistaneet. Kulttuurinen käänne musiikintutkimuksessa johti kuitenkin tällaisen autonomiakäsitteen miltei täydelliseen kumoamiseen. Myös Barthes ja Kristeva olivat kiinni omien oppialojen opitussa viisaudessa, ja kenties myös epäviisaudessa. Filosofia oli jo kauan ennen heitä idealisoitu musiikkia, ja kirjallisuudentutkimuksessa oli totuttu ajattelemaan, että ainoastaan tekstuaaliset ratkaisut estetiikassa ja elämässä voivat aikaansaada muutosta. Fenomenologia ja affektiteoria ovat viime vuosina vakuuttavalla tavalla haastaneet tällaisia näkemyksiä. Barthesin ja Kristevan ajatusmaailmat olivat myös kytköksissä omaan aikaansa siinä mielessä, että teorioissa on tunnistettava yhtäläisyyksiä esimerkiksi debordilaiseen media- ja teknologiavastaisuuteen. Intiimin kumous vastustaa hyvin pitkälti nykyistä teknologisesti medioitunutta todellisuutta. Tästä olisi voitu sanoa Wahlforsin työssä vielä enemmän, kuten myös siitä, miten esimerkiksi Barthesin tulkintatavat voidaan ymmärtää pyrkimyksiksi *modernisoida* soittamaansa musiikkia. Samalla kuin (musiikkia) modernisoidaan, myös menneisyyttä kumotaan: nykyhetken ja kehollisuuden korostamisessa piilee nimittäin narsismin lisäksi (josta Wahlfors kirjoittaa) myös oidipuksellinen pyrkimys unohtaa edeltäjien toimintatavat – niin kuin tekijänkuoleman käsite ehkä osuvammin ilmaisee – ja astua vallankumouksellisuuden utopistiseen tilaan ja aikaan.

Kumousretoriikasta huolimatta Wahlforsin tutkimus ei ole poleeminen samalla tavalla kuin kulttuurisen musiikintutkimuksen alkupäivinä oli totuttu. Queer-tutkimus lähtökohtana kenties sinänsä kumoaa liiallisen poleemisuuden mahdollisuuden. Se tekee tämän monimutkaistamalla perinteisiä asetelmia ja yhdistämällä asioita, joita on perinteisesti pidetty jyrkästi erillisinä – muotoa ja sisältöä, havainnointia ja ruumiillisuutta, säveltämistä ja tulkintaa esityksen osana. Pidän tätä tavallaan myös Wahlforsin työn suurimpana saavutuksena. Hän kirjoittaa musiikista vastaavalla tavalla kuin minä ainakin sen ymmärrän: aistillisena, ajatuksia herättävänä, haastavana ja monitasoisena. Tämä tutkimus osoittaa ennen kaikkea, miten romantiikan aikakauden klassinen musiikki voi olla relevantti ja elämää rikastuttava voima myös nykyään. Kirja on harvinaisen perusteellisesti tutkittu, eloisasti kirjoitettu ja se kytkeytyy ajankohtaisiin debatteihin musiikkitieteen alalla. Se kuuluu epäilemättä viime vuosien aikana Suomessa tuotettujen musiikin alan väitöskirjojen huippujen joukkoon. Samalla se kuuluu kansainvälisestäkin alan huippuun, koska Suomessa tuotetut parhaat väitöskirjat ovat myös maailman parhaimpia. Musiikin tutkimuksen ei tarvitse olla taiteellista samalla tavalla kuin tämä tutkimus on; musiikkitieteen ei tarvitse aina suoralla tavalla soveltaa teoriaa esityksissä vaan se voi myös olla puhtaasti reflektioivaa. Mutta taiteellis-tieteellinen tutkimus on parhaimmillaan juuri tällaista; niin tieteellisyydestä kuin taiteellisuudestakaan ei tingitä. Tämä tutkimus on siis poikkeuksellisen tasokas ja sen aihe on lisäksi mielestäni yhteiskunnallisestikin tärkeä. Tällä tarkoitan sitä, että taide on hyvinvointimme suhteen niin tärkeä asia, että ilman sitä koko yhteiskunta kärsii. Samalla voidaan todeta, että ilman korkean ymmärtämisen astetta eritasoisissa diskursseissa (populaarimedioissa, instituutioissa ja tutkimuksessa) taiteenkin tulee olemaan vaikeaa pitää puoltaan. Wahlforsin työ osallistuu tähän projektiin.

Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen

Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla
1860-luvulta suurlakkoon¹

Saijaleena Rantanen

1800-luvun loppua on totuttu pitämään suuren murroksen kautena suomalaisessa yhteiskunnassa. Muutos olikin lähes vallankumouksellinen monessakin mielessä. Ehkä näkyvin ja kauaskantoisin ilmiö oli Suomessa 1800-luvun puolivälin jälkeen uudenlaisen kansallisen ajattelun myötä alkanut joukkojärjestäytymisen läpimurto, joka sai mallinsa muualta Euroopasta. Raittiusliike, nuorisoseuraliike, työväenliike, vapaapalokunnat, yhteiset juhlat ja muut kulttuuritapahtumat ja -harrastukset kokosivat ihmisiä yhteen sekä kaupungeissa että maaseudulla.

Samalla myös suomalainen musiikkikulttuuri muuttui. Musiikki, jota uudet joukkoliikkeet suosivat, erosi selvästi kansankulttuurin aiemmasta musiikista. Merkittävimpiä ja näkyvimpiä ilmiöitä olivat laulukuorot ja torvisoittokunnat, joita uudenlainen järjestötoiminta synnytti alusta alkaen. Ne olivat tuttuja ennestään säätyläisten musiikiksi miellettyjen ylioppilaslaulujen ja sotilasmusiikin piiristä, mutta järjestäytymisen yhteydessä myös kansan syvimät rivit omaksuivat ne. Poikkeuksellista oli myös musiikkitoiminnan laajuus verrattuna vanhaan, joka perustui lähinnä yksittäisten pelimannien tanssi- ja seremoniasoittoon, yksinlauluun tai pienryhmien vapaamuotoiseen yhteislauluun.

Lisäksi uutta oli se, että laulukuorot ja soittokunnat alkoivat 1880-luvulta lähtien kokoontua yhteisille laulu- ja soittojuhlille, joita erityisesti Kansanvalistusseura ja nuorisoseurat järjestivät. Tämänkaltaiset joukkoesiintymiset ja -tapahtumat olivat ennennäkemättömiä Suomessa ja heijastelivat samalla sitä laajaa muutuskautta, johon suomalainen musiikkikulttuuri oli siirtymässä.

Musiikki kansanvalistuksen palveluksessa

Musiikilla oli oleellinen merkitys 1800-luvun lopun kansallisissa riennoissa tilaisuuden luonteesta riippumatta. Sen käyttö ei kuitenkaan perustunut ainoastaan

¹ Lectio Praecursoria. MuT Saijaleena Rantanen (saijaleena.rantanen@siba.fi) väitteli 26.1.2013 Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen, kansanmusiikin ja jazzin osastolla väitöskirjallaan *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen – Musiikki ja Kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Vastaväittäjinä toimivat professori Pekka Suutari Itä-Suomen yliopistosta ja dosentti Marko Tikka Tampereen yliopistosta, kustoksena professori Vesa Kurkela Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta.

viihdyttävyyteen vaan sillä oli merkittävä rooli myös erilaisten yhteiskunnallisten ja poliittisten aatteiden välittämisessä. Fennomaanien toiminnan myötä musiikista tuli väline, symboli, jonka avulla suomalaiskansallisia tavoitteita iskostettiin kansan mieliin.

Etelä-Pohjanmaalla oli keskeinen merkitys järjestäytymisen alkuvaiheessa, sillä siellä perustettiin autonomisen Suomen ensimmäinen nuorisoseura, Kauhan Nuorisoyhtiö, vuonna 1881, ja vuotta myöhemmin maakunnallinen Etelä-Pohjanmaan nuorisoseura, jonka vaikutuksesta nuorisoseura-aate levisi muualle maahan. Musiikilla oli alusta alkaen tärkeä merkitys nuorisoseuran toiminnassa ja kasvatuksellisessa tehtävässä. Heti toimintansa alkuvaiheessa Etelä-Pohjanmaan nuorisoseura kirjasi sääntöihinsä tavoitteen ”pitää hereillä ja virittää kansassa kristillisyyden ja isänmaan rakkauden eläyttämää valistuksen harrastusta järjestämällä juhlia ja iltamia sekä kannattamalla laulu- ja soittoyhdistyksiä” (Numminen 1961, 170).

Etelä-Pohjanmaalla tapahtumien kasvu olikin vahvasti sidoksissa nuorisoseuratoiminnan kehitysvaiheisiin ja sen myötä käynnistyneeseen aktiivisempaan yhteistoimintaan. Nuorisoseurojen tärkeimmiksi tapahtumiksi muodostuivat jokakesäiset nuorisojuhlat, joiden yhteydessä järjestettiin 1800-luvun lopussa myös ensimmäiset laulu- ja soittojuhlat Kansanvalistusseuran mallien mukaan. Lisäksi huomattavan osan maakunnan kulttuuritoiminnasta muodostivat ilmat ja lukuisat muut huvitilaisuudet, joita eri yhdistykset järjestivät. Huvitapahtumien määrän lisääntyminen toimi pontimena uusien musiikkiseurojen perustamiselle, sillä niihin tarvittiin paljon musiikkiohjelmia.

Uudenlainen järjestötoiminta oli erityisesti nuorison sosiaalista liikehdintää. Varsin poikkeuksellista oli, että Etelä-Pohjanmaalla nuorisoseuraa olivat perustamassa talonpoikaisnuoret keskenään, sillä 1880-luvulla tämänkaltaista toimintaa oli vielä säätyläisjohtoista. Aktiivisimmat osallistujat olivat kansakoulun tai oppikoulun käyneitä talollisten poikia ja tyttäriä, jotka olivat kouluaikana tai kotioloissa innostuneet yhteiskunnallisesta toiminnasta. Usein he myös liikkuvat paljon ja loivat verkostoja, joiden välityksellä uudet vaikutteet levisivät heidän palatessaan takaisin kotiseudulleen. Samat aktiiviset ihmiset olivat tavallisesti mukana myös useammassa kuin yhdessä paikkakunnalla toimivista kansanliikkeistä ja toimivat niissä usein luottamustehtävissä.

Laulu- ja soitto kuntien yleistyttyä musiikkinumeroista tuli vakituinen osa erilaisten huvitilaisuuksien ohjelmistoa. ”Jos kansan juhlassa ei ole soittoa, ei laulua, niin puutos on samallinen, kuin jos ruokapöydässä ei olisi leipää” (*Vaasan Lehti* 6.6.1888). Näin todettiin Etelä-Pohjanmaan laulu- ja soitto kunnille osoitetussa sanomalehtikirjoituksessa, jonka tarkoituksena oli innostaa paikallisia nuoria laulu- ja soitto kuntien perustamiseen. Myös Mikkelin Sanomat pani innostuksella merkille, että: ”Eipä ole enää sitä kansan juhlaa ja kokousta koolla, jossa soitto tahi laulu taikka molemmat yhdessä, eivät olisi virkistämässä ja elvyttämässä kylmiä sydämiä ja saattamassa niitä veljestymään” (*Mikkelin Sanomat* 23.3.1888).

Musiikilla oli valtava yhteisöllinen merkitys. Ennen joukkojärjestäytymisen läpimurtoa laulu- ja soitto kunnat kunnostautuivat myös tapahtumien järjestä-

jinä yhdistysten tavoin. Lehtikirjoittelun perusteella tutkimani Ilmajoen torvisoittokunta ja Isokyrön laulukunta kuuluivat keskeisimpiin huvijärjestäjiin Etelä-Pohjanmaan maaseudulla vuosina 1883–1885. Konserttien lisäksi ne järjestivät arpajaisia, iltamia ja jopa vaativampia kansanjuhlia, jotka saattoivat kerätä tuhatpäisen yleisön. Tämänkaltaisen toiminta vaati onnistuakseen hyvää organisointikykyä. Ilmajoen soittokunta ja Isokyrön laulukunta esiintyivät aktiivisesti myös muissa tilaisuuksissa maakunnassa ja toisinaan sen ulkopuolellakin. Esiintymismatkat olivat tärkeitä nuorison verkostoitumisen kannalta, sillä niiden aikana luotiin uusia tuttavuussuhteita ja samalla vaihdettiin nuotteja, joka puolestaan edisti seurojen musiikillisen repertuaarin kasvua.

Yhdistyksen, kuoron tai soittokunnan jäsenyydellä oli monia yhteiskunnallisia merkityksiä. Kansalaisjärjestöjen lukumäärän kasvaessa kuuluminen laulu- tai soittokuntaan muodosti uuden sosiaalistumisväylän laajalla rintamalla. Siinä talonpojat ja työläiset saivat vapaasti valita toiminta- ja harrastuspiirinsä siitä huolimatta, että tässä vaiheessa vapaaehtoisuuteen liittyi vielä se seikka, että ne arvot ja myös musiikki, jotka he yhteisössään omaksuivat, tuli lähes poikkeuksetta ylhäältäpäin. Toimintaan houkutteli mukaan myös tietynlainen statuksen nousu. Kuorolaulusta ja torvisoitosta tuli muoti-ilmiö ja esimerkiksi torvisoittokunnassa soittamisen ajateltiin olevan ”tyylikkäämpää” kuin perinteisen kansanmusiikin harrastaminen. Soittamisella tai laulamisella oli myös itse-tuntoa kohottava vaikutus, sillä musiikki ja soittamaan oppiminen osoittivat, että myös työväestön edustaja pystyi kovalla harjoittelulla saavuttamaan tasa-arvoisen aseman – tai tulla jopa paremmaksi – kenen tahansa soittajan kanssa yhteiskuntaluokasta riippumatta. Erityisesti torvisoittajat olivat usein myös naisväen suosiossa.

Laulu- ja soittokuntien yleistymisen myötä 1800-luvun lopulla sanomalehdissä alettiin kiinnittää entistä enemmän huomiota musiikin, erityisesti laulun, sivistävään vaikutukseen ja rooliin kansallisten tunteiden välittäjänä. Idea taiteen kansallisesti kasvattavasta merkityksestä oli alusta alkaen liittynyt fennomaanien ja kansanvalistajien yhteisiin pyrkimyksiin löytää ja kehittää kansallista identiteettiä.

Myös laulu- ja soittokuntien ohjelmisto oli pääosin kansallista tai sellaiseksi miellettyä musiikkia. Esiintyjien itsensä lisäksi sillä vedottiin myös kuulijoiden tunteisiin. Musiikki oli ”kaikissa juhlatilaisuuksissa välttämätön tunteidentulkitsija”, todettiin Etelä-Pohjanmaan nuorisoseuran kesäjuhlan yhteydessä vuonna 1893 (*Pohjalainen* 18.7.1893). Musiikista tuli kiinteä osa kansanvalistajien ideologista ohjelmaa. Se nähtiin sivistyksellisenä huvina, jonka tuli kasvattaa ja opettaa kansaa miellyttävästi omaksuttavassa muodossa, ja samalla levittää sivistyneistön silmissä ”oikeanlaisen” musiikin harrastusta nuorison keskuudessa. 1880-luvulla musiikillinen toiminta valjastettiin suurten tavoitteiden palvelukseen, ja suomalaisuusliikkeellä oli sille suuri tilaus.

Tutkimusajanjaksoni merkittävin massatapahtuma oli Etelä-Pohjanmaan nuorisoseuran järjestämä laulu- ja soittojuhla Törnävän saarella vuonna 1900. Juhlan järjestämisen keskeiset syyt liittyivät juuri maakunnan musiikkiharrastuksen kohottamiseen. Kuoroja ja soittokuntia haluttiin saada lisää. Vaikka musiik-

kipitoiset tilaisuudet olivat 1890-luvun aikana huomattavasti lisääntyneet, oli kuorojen ja soittokuntien toiminnassa kuitenkin havaittavissa hiipumista. Myös hyvistä johtajista oli pulaa. Törnävän laulujuhille osallistui yhteensä 67 soittajaa ja 140 laulajaa. Yleisöä oli yli kymmenkertaisesti enemmän. Juhlasta muodostui maakunnan siihen saakka suurin ja merkittävin tapahtuma. Juhlat kestivät poikkeuksellisesti kaksi päivää. Ensimmäisenä päivänä oli laulu- ja soittokilpailut, konsertti ja iltamat. Toisena päivänä järjestettiin juhlakonsertti ja kansanjuhla. Uutuutena ohjelmistossa esitettiin Jean Sibeliuksen mahtipontinen *Ateenalaisten laulu*, joka oli saanut näkyvän sijan Helsingin suurlaulujuhilla kuukautta aikaisemmin. Muuten ohjelma rakentui pääosin aikaisemmilta vuosilta tuttuihin tunnelmankohottajiin. Juhla aloitettiin virrellä *Jumala ompi linnamme*, johon tuhatpäinen yleisö yhtyi. Puheiden jälkeen soitettiin *Vaasan marssi* ja *Porilaisten marssi*. Sitten esitettiin *Maamme*-laulu, jota yleisö kuunteli seisoviltaan paljain päin. Juhlan lopuksi laulettiin vielä yhdessä *Maamme* ja yleisön pyynnöstä soitettiin *Porilaisten marssi* toistamiseen. (Pohjalainen 5.7.1900.)

Juhlan isänmaallista tunnelmaa lisäsi vuotta aikaisemmin annettu Helmi-kuun manifesti, jonka myötä lisääntyneet venäläistämistoimenpiteet aiheuttivat huolta Suomen autonomisen aseman tulevaisuudesta. Onkin arveltu, että ilman manifestin aiheuttamaa yhteisöllistä liikehdintää juhlalat olisivat tuskin onnistuneet yhtä hyvin.

1970-luku ja Elmu-liikkeen synty

Sanotaan, että tutkimme historiaa ymmärtääksemme nykypäivää. Tutkimusprosessini aikana olen tullut huomaamaan toteamuksen paikkansapitävyyden hyvin konkreettisesti toimiessani aktiivisesti Seinäjoen elävän musiikin yhdistyksessä, Selmu ry:ssä, viimeisen viiden vuoden aikana.

Kuten sanottu, 1800-luvun nuorisoseuraliike nousi suomalaisen nuorison omasta keskuudesta ja oli sen oman henkisen rakenteen ja pyrkimysten tulos. Samankaltainen ilmiö toistui Etelä-Pohjanmaalla lähes täsmälleen sata vuotta myöhemmin, kun vuonna 1977 seinäjokelainen nuorisoaktiivi Risto Vuorinen lausui samaisen Törnävän saaren hiljaisuudessa elämään jääneet lauseet: "Alusmaa oli autio ja tyhjä. Ei näkynyt ja kuulunut sitä mitä olisi voinut näkyä ja kuulua. Hiljaisuus ja tyhjiys piti täyttää. Katsomalla ja ihmettelemällä se ei täyttynyt. Piti tehdä jotakin." (Tuulari ja Latva-Äijö 2000, 7.) Ajatus Provinssirock-festivaalista oli syntynyt. Festivaalin toteuttamisen mahdollisti vuotta myöhemmin perustettu Vaasan läänin kehittyvän musiikin yhdistys Kemu ry, Seinäjoen Selmu ry:n edeltäjä, joka vastasi Provinssirockin järjestämisestä vuoteen 1992 saakka.

1970-luvulla oli keskeinen merkitys suomalaisen rytmimusiikin kehitykselle. Silloin sellaiset yhtyeet kuin Ramones, Sex Pistols ja muut punkrockin pioneerit tulivat tunnetuiksi Suomessa ja samaan aikaan ensimmäiset "uuden aallon" kotimaiset yhtyeet, kuten Eppu Normaali, Pelle Miljoona, Tuomari Nurmio ja

Kollaa kestää aloittivat toimintansa. Erityisen merkittävän 1970-luvusta tekee kuitenkin se, että silloin perustettiin ensimmäiset elävän musiikin yhdistykset.

Ensimmäinen elävän musiikin yhdistys, Elmu ry, perustettiin Helsinkiin vuonna 1978. Suomen Popmuusikot olivat järjestäytyneet jo vuosikymmenen alussa. Ensimmäisten elävän musiikin yhdistysten joukossa oli myös Kemu ry. Elmu-aatteella oli selvä sosiaalinen tilaus, ja elävän musiikin yhdistyksiä syntyi varsin nopeasti ympäri Suomea. Ensimmäisten elmujen ideologiassa keskeisinä pyrkimyksinä oli musiikkikulttuurin ja nuorison hyvinvoinnin edistäminen, musiikin esityspaikkojen lisääminen sekä paikallisten yhtyeiden harjoitustilojen ja koulutusmahdollisuuksien kehittäminen. Nuorisoseurojen tavoin kyse oli hyvin tietoisesta, nuorison ylläpitämästä toiminnasta, jolla oli selkeä tausta.

Elmujen toiminnassa korostui itse tekemisen halu. Ilmiötä kuvaa hyvin Kollaa kestää -yhtyeen Jyrki Siukonen, jonka mukaan ”jokainen oppii soittamaan ja jokaisella on oikeus soittaa vaikei oppisikaan” (Kurkela 2012, 56). Tämänkaltaisen rajattomuus, tasa-arvo ja suvaitsevuus innosti ja loi yhteisöllisyyttä, joka puolestaan lisäsi nuorison innostusta rock-musiikkia kohtaan – samalla tavalla kuin maakunnan ensimmäiseksi populaarimusiikin aalloksi luokiteltava järjestömusiikki oli tehnyt sata vuotta aikaisemmin.

Elmu-liike ei syntynyt tyhjästä ilman esikuvia. Kiinnostavaa on, että sen taustalla on hämmästyttävän paljon samoja piirteitä 1800-luvulla käynnistyneen nuorisoseuraliikkeen kanssa. Elmujen toiminta oli alusta saakka hyvin perinteisellä tavalla järjestäytyneitä. Elmu-liike voidaankin hyvällä syyllä laskea osaksi pitkää järjestäytymisen ketjua Suomessa, jonka alkupäässä olivat 1800-luvun vapaapalokunnat, nuorisoseurat, työväenyhdistykset ja raittiusliike. Yhtäläisyydet näkyvät myös elmujen säännöissä ja tavoitteissa. Sekä Kemun että sittemmin Selmu ry:n sääntöjen toisessa pykälässä niiden tehtäväksi määritellään: ”toimia elävän musiikin edistämiseksi ja kehittämiseksi yhdistämällä toimialueensa elävän musiikin luojat ja erilaisten musiikkikulttuurien kuluttajat sekä kulttuurijärjestöt yhteiseen toimintaan. Yhdistys edistää vieraiden musiikkikulttuurien tunnettavuutta Suomessa ja edistää suomalaisen musiikin tunnettavuutta maailmalla.” Toiminnan tarkoitus on pohjimmiltaan hyvin samankaltainen aikaisemmin mainittujen nuorisoseuran tavoitteiden kanssa.

Vertaus nuorisoseuroihin on monella tapaa valaiseva. Nekin syntyivät paikallisten nuorten aktiivisuuden tuloksena ja kävivät taisteluun nuorison ”apatiaa” vastaan. Lisäksi toimintaan liittyi voimakaskin vastenmielisyyttä herrojen korkeakulttuuria, eliitin huveja ja hienostotaidetta kohtaan. Omakohtainen osallistuminen oli tärkeää ja musiikin harrastaminen hyvin keskeisellä sijalla koko liikkeen toiminnassa. Ei haitannut, vaikka mitään ei osattu ennalta. Harrastamisen into oli valtava. (Kurkela 2012, 58.)

Monet muutkin nuorisoseurojen pyrkimykset toteutuivat elmuissa – niiden nykyaikaisina sovelluksina. Torviseitsikot ja laulukuorot olivat muuttuneet rock- ja popbändeiksi ja kansantanssiharrastus pogoamiseksi. Laulujuhlien tilalla olivat jokavuotiset rockfestivaalit, ja *Pyrkijä*-lehden asemassa oli huomattava määrä musiikkilehtiä, kuten *Rumba*, *Suosikki* ja *Rytmi*.

Myös rock-kulttuurin voimakkaaseen vastustukseen löytyy esikuvia 1800-luvulta. Uusi järjestömusiikki oli vanhoihin tapoihin tottuneissa talonpoikaisissa kyläyhteisöissä uusi ja tuntematon yhteistoiminnan muoto, joka herätti epäluuloja etenkin uskonnollisissa piireissä. Pyhäpäivinä järjestettyjä huvituksia sekä soitto- ja lauluharjoituksia pidettiin Mooseksen kolmannen käskyn rikkomisena, ja moni tuomitsi järjestötoiminnan liian maalliseksi ja keveäksi ”pahan hengen vehkeilyksi”.

Nuorisoseurojen tavoin myös Elmujen tavoitteena oli suosimiensa musiikkityylien levittäminen ja koulutuksen lisääminen Suomessa. Lisäksi Elmu-liike siinä missä 1900-luvun alun nuorisoseuratkin johtivat poliittiseen liikehdintään. Nuorisoseurojen parista nousi maalaisliitto, ja elmut aktivoituivat vihreässä liitossa. Huomionarvoista on, että kuten sata vuotta aikaisemmin, monet sen keskeiset johtajat nousivat julkisuuteen nimenomaan elävän musiikin liikkeessä ja sen järjestötoiminnassa. (Kurkela 2012, 59.)

Mikä on muuttunut?

Mikä tänä päivänä on toisin kuin 1800-luvun lopun joukkojärjestäytymisessä tai Risto Vuorisen kuvaamassa hetkessä vuonna 1977? Nykyisin Provinssirockia järjestää edelleen Selmu ry – Törnävän saarella. Sen lisäksi Selmu pyörittää ympärivuotista klubia, jossa vierailevat Suomen tunnetuimmat artistit ja kansainvälisesti tunnettuja nimiä. Paljon on kuitenkin myös muuttunut. Ensiksikin festivaalien kävijämäärät ovat lisääntyneet räjähdysmäisesti festivaalien kasvaessa. Lisäksi erilaisten tapahtumien määrä on monikymmenkertaistunut ja yhä useammin ihmisten vapaa-ajalle on muitakin ottajia. Myös sosiaalisen median aiheuttama muutos yhteisöllisyydessä on tuonut haasteita festivaalijärjestäjille, kun meille niin arkinen internet kahlitsee yhä enemmän ihmisiä koneiden äärelle elävän ja aidon kokemuksen sijaan. Lisäksi kotimainen festivaalikenttä on saanut Suomessakin kilpailijoita kansainvälisistä festivaalibrändeistä, mikä on johtanut tilanteeseen, jossa yleishyödylliset toimijat joutuvat artistihankinnassa kilpailemaan kansainvälisten kaupallisten toimijoiden kanssa. Esiintymään ei myöskään enää pääse ilmoittautumalla, kuten ensimmäisille laulu- ja soittojuhille.

Kaikesta huolimatta näyttää kuitenkin siltä, että jos Provinssirockin kaltainen perinteikäs tapahtuma kykenee jatkuvasti uusiutumaan ja luomaan festivaalin taustalle ne aatteet ja arvot, joihin yleisö haluaa samaistua, se voi edelleen toimia ja kehittyä – jatkuvuuden periaate johtoajatuksestaan. Sosiaalisen median vaikutukset eivät ainakaan vielä näy suomalaisten festivaalien kävijämäärissä ratkaisevasti. Ihmiset haluavat edelleen kokoontua yhteen musiikin äärelle. Provinssirockin vuoden 2012 asiakaskyselyn mukaan tärkeimmät syyt festivaaleille osallistumiseen olivat järjestyksessä: tapahtuman ilmapiiri ja tunnelma, yhdessäolo ystävien kanssa, ohjelma, aikaisemmat kokemukset tapahtumasta ja mielekäs siitä, että ”kesä alkaa Provinssista”.

Erittäin kuvaava esimerkki festivaalien yhteisöllisyydestä on niin sanottu Sziget-syndrooma. Budapestissä järjestettävän Sziget-festivaalin järjestäjät ovat kertoneet ihmisten sairastuvan festivaalin jälkeen Sziget-syndroomaksi nimettyyn tautiin, jonka oireet ovat viikon mittaiset vieroitusoireet ja masennus, kun festivaalin loputtua tulee tyhjyys ja hiljaisuus kaikkien ihmisten kadottua ympäriltä.

Niin sanottua perinteistä yhteisöllisyyttä edistää myös meneillään oleva musiikkiteollisuuden rakennemuutos ääniteteollisuudesta elävän musiikin liiketoimintaan, jonka perustana ovat perinteinen festivaali- ja klubiformaatti. Kiinnostavaa on myös samanaikaisesti tapahtunut elävän musiikin yhdistysten toiminnan virkistyminen. Tällä hetkellä Helsingin Elmun verkkosivuille on listattu runsaat 78 rekisteröitynyttä elävän musiikin yhdistystä, ja Seinäjoella järjestettävän musiikkialan ammattilaistapahtuman MARS-festivaalin yhteyteen suunnitellaan vuotuista Suomen elmujen yhteistyössä toteuttamaa bändikatselmusta Elmufestia.

Lähteet

Sanomalehdet

Mikkelin Sanomat 1888
Pohjalainen 1893, 1900
Vaasan Lehti 1888

Kirjallisuus

Kurkela, Vesa 2012. Elmu-liike kansalaisjärjestöjen ketjussa. *Seinäjoen elävän musiikin yhdistyksen 20-vuotisjuhla-julkaisu*: 56–59.
Numminen, Jaakko 1961. *Suomen Nuorisoseuraliikkeen historia I. Vuodet 1881–1905*. Helsinki: Otava.
Tuulari, Jyrki ja Jarmo Latva-Äijö (toim.) 2000. *Provinssirock – Ihmisten juhla*. Seinäjoki: Rytmii-Instituutti.

MuT Sajjaleena Rantanen (sajjaleena.rantanen@siba.fi) toimii tutkijana 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 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 Sini Monoselta (mts.toimisto@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.