

Musiikki 1/2013

Sisällys

1/2013, toimittajat: Liisamajja Hautsalo ja Markus Mantere (43. vuosikerta)

Suomalainen oopperatutkimus nyt – ja miltä se voisi näyttää tulevaisuudessa.....	3
---	---

Artikkelit

Liisamajja Hautsalo: Lappologinen orientti Launiksen <i>Aslak Hetassa</i>	8
Heidi Partti: Oopperasäveltäjäksi oppimassa: <i>Opera by You</i> -verkkoyhteisö musiikillisen asiantuntijuuden kasvualustana.....	33
Ulla-Britta Broman-Kananen: Lucias vansinne på finska: Emmy Achtés debut i <i>Lucia Lammermoorin morsian</i> på Finska Operan år 1873....	51
Elke Albrecht: <i>Kalevala</i> -reseptio suomalaisessa musiikkiteatterissa: kolme unohdettua oopperaa.....	70

Katsaukset, lehtiö ja arvostelut

Juho Kaitajärvi: Musiikin poliittinen ekonomia tuoreen tutkimuksen kohteena (<i>Fleischer, Rasmus. Musikens Politiska Ekonomi. Lagstiftningen, ljudmedier och försvaret av den levande musiken, 1925-2000. Ink Bokförlag 2012</i>).....	99
--	----

Kannen kuva: Emmy Achté (s. Strömer, 1850–1924) Luciana esityksessä *Lucia Lammermoorin morsian* (Donizetti). Taiteilija Inga Malmströmin maalaus. Yksityisessä omistuksessa.

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 hoitavat lehden päätoimittajat Markus Mantere, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi ja Juha Ojala, Oulun yliopisto, musiikkikasvatus, juha.ojala@oulu.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto; **Päätoimittajat:** FT Markus Mantere, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi; Juha Ojala, Oulun yliopisto, musiikkikasvatus, juha.ojala@oulu.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); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Suomalainen oopperatutkimus nyt – ja miltä se voisi näyttää tulevaisuudessa

Yksi suomalaisen kulttuurin tällä hetkellä merkittävimmistä klassisen musiikin muodoista on ooppera. Tässä *Musiikki*-lehden vuoden 2013 ensimmäisessä numerossa tarkastellaankin suomalaista oopperaa. Teemanumerolla olemme halunneet tarjota foorumin kotimaisella tutkimuskentällä vielä hajanaisena näyttäytyvälle musiikintutkimuksen osa-alueelle, oopperatutkimukselle (anglo-amerikkalaisittain *opera studies*) – ja erityisesti suomalaisen oopperan tutkimukselle. *Musiikki*-lehdessä on silloin tällöin julkaistu aihetta käsitteleviä yksittäisiä artikkeleita, mutta nyt käsillä oleva numero on ensimmäinen ainoastaan suomalaiseseen oopperaan keskittyvä teemanumero. Lehdessä olisi tietysti voinut ottaa huomioon myös kansainväliset ilmiöt. Olisimme voineet huomioida esimerkiksi Richard Wagnerin (1813–1883), jonka syntymästä on tänä vuonna kulunut 200 vuotta. Wagnerin kunniaksi kuitenkin tuotetaan juhlaulkaisuja maailmanlaajuisesti, joten tämä teemanumero olkoon siis kunnianosoitus nuorelle mutta sitäkin elinvoimaisemmalle suomalaiselle oopperataiteelle, joka esimerkiksi kesän 2013 monista kantaesityksistä päätellen näyttää voivan hyvin ja jonka tutkimusta myös Suomen Akatemia on viime vuosina merkittävästi tukenut.

Historiallisesti katsottuna suomalainen ooppera on nuori taiteenlaji. Vaikka sen alkuketkeksi määriteltäisiin Fredrik Paciuksen (1809–1891) ruotsinkielisen *Kung Karls jaktin* (Kaarle-kuninkaan metsästyksen) kantaesitys vuonna 1852, se ei ikänsä puolesta tietenkään pysty kilpailemaan italialaisen, ranskalaisen tai saksalaisen oopperan kanssa. Suomenkielinen ooppera, jonka juurten voidaan katsoa olevan 1800–1900-lukujen taitteen fennomaanisessa oopperainnostuksessa, sai alkunsa vuonna 1908 Oskar Merikannon *Pohjan neidin* kantaesityksestä. Tätä seurasi ensimmäisten ja edelleenkin ainoiden kansallisten oopperainstituutioiden perustaminen, ensin Kotimaisen Oopperan (nyk. Suomen Kansallisoopperan) vuonna 1911 sekä seuraavana vuonna Savonlinnan Oopperapäivien (nyk. Savonlinnan Oopperajuhlat).

Erityisesti viimeisten kahdenkymmen vuoden aikana suomalaisen oopperan piirissä on syntynyt runsaasti uusia teoksia. Sodanjälkeisiä vuosikymmeniä voisi 1970-luvun alkuun saakka kuitenkin yleisesti ottaen luonnehtia *säveltäjä per vuosikymmen* -periaatteella. 1940-luvun loppu ja 1950-luku olivat suomalaisessa uudessa oopperassa Tauno Pylkkäsen (1918–1980) aikaa ja 1960-luvulta alkaen Tauno Marttinen (1912–2008) puolestaan oli työteliäs oopperan alalla. 1970-luvulla kuitenkin alkoi Mikko Heiniön (1999, 15–18) *oopperabuumiksi* määrittelemä ilmiö, joka jatkuu edelleen. Millenium-vuosi 2000 hämmästytti kantaesityksillään, joita oli kaikkiaan kuusitoista. Ennätyksellinen oli kuitenkin vuosi 2011, jonka aikana kantaesitettiin kaikkiaan 22 Suomessa sävellettyä tai suomalaisen säveltäjän säveltämää oopperateosta. (Hautsalo & Karlsen [2014];

ks. myös Hautsalo 2012, 32–37.) Vaikka oopperaa maassamme siis syntyy koko ajan, oopperatutkimusta meillä tehdään vähän (ks. kuitenkin esim. Teerisuo 1970; Karjalainen 1991; Kuokkala 1992; Heiniö 1999; Suutela 1999; Murtomäki 2000; Anttila 2002; Välimäki 2005; Hautsalo 2008), ja oireellista lisäksi on se, ettei tähänkään *Musiikki*-lehden numeroon löytynyt yhtään suomalaista nykyoopperaa käsittelevää artikkelia. Myös oman aikamme oopperasta kuitenkin löytyisi runsaasti tutkittavaa, ja kaiken kaikkiaan suomalainenkin ooppera, niin varhaisempi kuin uudempi, ansaitsisi tulla tutkituksi.

Verrattuna suomalaiseen oopperatutkimukseen kansainvälinen kenttä on tietenkin huomattavan laaja, eikä sitä ole mahdollista näin suppeassa kirjoituksessa esitellä edes pintapuolisesti – kuten tähän ei mahtuisi edes Suomessa tehdyn oopperatutkimuksen esittely. Joitakin yleisiä huomioita voidaan kuitenkin esittää. Kuten Carolyn Abbate ja Roger Parker (1989) ovat oopperatutkimuksessa edelleen keskeisen *Analyzing Opera: Verdi and Wagner* -kirjansa johdannossa todenneet, nykyaikaisessa mielessä oopperatutkimus sai alkunsa Wagnerista, ja muuttuvat trendit Wagner-tutkimuksessa ovatkin heijastuneet suoraan myös muuhun oopperaa koskevaan kirjoittamiseen (ibid., 6). Kuten yleisemmin taiteentutkimuksessa, myös oopperatutkimuksessa on viimeisten 20 vuoden aikana edetty kauas perinteisestä teos- ja tekijäkeskeisestä analyysistä. Tutkimuksen kenttä on edelleen monipuolistunut 1990-luvulta alkaen, jolloin monet nk. kriittiset suuntaukset, ennen kaikkea feminismi ja postkolonialismi, rantautuivat alalle. Myös semiotiikalla on ollut vahva asema oopperatutkimuksessa. Samoin kirjallisuudentutkimus ja teatteritiede ovat antaneet oopperatutkimukselle oman panoksensa, vaikka perinteisesti nimenomaan musiikintutkimusta on pidetty oopperan kotitieteenalana.

Oopperatutkimusta ainakin kansainvälisesti leimaa tällä hetkellä monitieteisyys, ja monet kulttuurintutkimuksen ja sosiologian suuntaukset ovat saaneet siinä jalansijaa. Toisaalta 2000-luvun alun trendien, kuten esimerkiksi ruumiillisuuden, seksuaalisuuden tai subjektiviteetin tarkastelun rinnalle on noussut uusia näkökulmia, kuten elokuvan ja elokuvamusiikin tutkimuksesta ammentava audiovisuaalisuuden tutkimus, ihmisääntä (voice) filosofispainotteisesti teoretisoiva tutkimus, ekokriittiset näkökulmat, mikrohistoria sekä erityisesti esitykseen ja esittäjyyteen keskittyvä tutkimus (ks. Levin 2007). Näyttääkin siltä, että myös oopperatutkimuksessa on tapahtumassa David J. Levinin (2007, 11) terminologiaa soveltaen siirtymä *oopperatekstin* (engl. opera text) tutkimisesta *esitystekstin* (engl. performance text) eli elävän esityksen tutkimiseen. Kasvavan kiinnostuksen kohteena näyttäisi olevan myös yksi erityisala, italialainen barokkiooppera (ks. esim. Rosand 1991), joka ainakin kansainvälisten konferenssien ja oopperajulkaisujen perustella kiehtoo erityisesti amerikkalaisia tutkijoita. Hieman kärjistäen voisi sanoa, että barokkioopperan tutkimuksessa eletään eräänlaista ”Donna Leon -kulttuuria” amerikkalaisten tutkijoiden kansoittaessa italialaiset arkistot ja julkaistessa jatkuvasti barokkiooppera-aiheista tutkimusta.

Italialaisen oopperan on sanottu kuolleen sinä hetkenä, kuin Giacomo Puccini menehtyi kesken *Turandotin* sävellystyön vuonna 1924. Myös tutkimuksessa on viime aikoina toistuvasti viitattu ajatukseen, jonka mukaan ooppera

taidemuotona on joku kuollut tai ainakin kuolemassa. Taiteenlajina ooppera kuitenkin elää ja voi hyvin – muun muassa siksi, että ooppera on aina ollut eturintamassa hyödyntämässä markkinoille tulleita uusia teknisiä innovaatioita. Tämä kehitys on omana aikanamme nähtävissä esimerkiksi viime vuosina trendiksi tulleissa ohjausten modernisoinneissa, jotka voivat musiikin, tekstin ja teatterin lisäksi hyödyntää esimerkiksi valotaidetta, käsite-taidetta, elokuvaa, videota, digitaalitekniikkaa, akrobatiaa, sirkustaidetta, performanssia ja muita esitystaiteita, pyrotekniikkaa tai jopa vesiteknologiaa sukellusaltaineen, kuten teki Kasper Bech Holten *Der Ring des Nibelungen* -ohjauksessaan Kööpenhaminassa (2003–2006, DVD 2008). Se, että ooppera pystyy omaksuma ajassa liikkuvia virtauksia ja silti säilyttämään oman ominaisuutensa, *oopperamaisuutensa*, tekee siitä ainutlaatuisen. Tämä myös pitää yllä yleisön mielenkiintoa taiteenlajia kohtaan. Ajatus oopperan kuolemasta ei siis vaikuta kovin vakavalta tai huolestuttavalta – ehkä kysymyksessä onkin yksi oopperamaisuuteen liittyvistä ominaisuuksista eli draamahakuinen liioittelu.

Pelkästään suomalaisen oopperaan keskittyvänä tämä *Musiikki*-lehden teemanumero saattaa vaikuttaa oman oopperataiteemme kansallismieliseltä korostamiselta. Professori Erkki Salmenhaara (1941–2002) toi seminaareissaan kuitenkin toistuvasti esiin ajatuksen, että suomalaisen musiikin tutkiminen on nimenomaan suomalaisten tehtävä, sillä muuten se jää kokonaan tutkimatta. Itse olen noudattanut tätä ajatusta. Tavoitteenani onkin rohkaista myös muita tutkijoita tarttumaan suomalaisen, mitä moninaisimpia tyylejä ja tematiikkoja sisältävään oopperakorpuksen, jota voi luonnehtia tutkimukselliseksi runsaudensarveksi.

Tämä *Musiikki*-lehden numero koostuu neljästä artikkelista, jotka edustavat selkeästi erilaisia tieteellisiä näkökulmia ja viitekehyksiä, kuten musiikinhistoriantutkimusta, postkolonialismia, mikrohistoriaa sekä kollektiivisen tiedonluomisen teorioita, mutta joita siis yhdistää tutkimuskohteen tasolla yhteinen teema, suomalainen ooppera.

Oma artikkelini, joka aloittaa tämän teemanumeron, tarkastelee Armas Lounin (1884–1959) oopperaa *Aslak Hetta* (pianopartituuri 1930) postkolonialistisessa viitekehyksessä. *Aslak Hetan* tapahtumat sijoittuvat Lapin Kautokeinon ja kuvaavat nk. Kautokeinon kapinaa, jossa saamelaiset nousivat norjalaisia valtaapitäviä vastaan. Keskeinen käsite tarkastelussani on nk. etninen Toinen, jonka avulla erittelen *Aslak Hetan oopperatekstin* (Levin 2007) tuottamia kolonialistisia representaatioita. Osoitan artikkelissani, miten *Aslak Hetta* liittyy pikemminkin eurooppalaiseen orientalistiseen oopperaan kuin suomalaiseen, kansalliseen perinteeseen.

Heidi Partin tutkimuskohteena on Savonlinnan Oopperajuhlilla toteutettu, digitaalitekniikan mahdollistama yhteisöllinen oopperasävellysooppera *Opera by You* (2011) ja verkkoyhteisö *operabyyou.com*, joka loi teoksen. Oopperasävellysooppera tarjosi osallistujilleen mahdollisuuden iästä, kansallisuudesta, koulutuksellisesta taustasta ja musiikillisista mieltymyksistä riippumattomaan osallistumiseen kokonaisen oopperateoksen luomiseksi yhteisöllisesti. Artikkelissa tarkastellaan hankkeen sävellysyhteisöä kollektiivisen tiedonluomisen nä-

kökulmasta. Artikkelissaan Partti osoittaa, että asiantuntijuus ja identiteetin kehittyminen liittyvät yhteisössä tapahtuviin asteittain syvenevän osallistumisen, yksilön omien rajojen ylittämisen sekä merkitysneuvotteluihin osallistumisen mahdollisuuksiin.

Ulla-Britta Broman-Kananen tarkastelee artikkelissaan ensimmäistä suomalaista oopperainstituutiota, vuonna 1873 perustettua ja 1879 lakkautettua Suomalaisen teatterin lauluosastoa (lyhyemmin Suomalaista Oopperaa) ja sen ensimmäistä produktiota, Gaetano Donizettin *Lucia di Lammermooria* (1835), joka Suomalaisen Oopperan fennomaanisen politiikan mukaisesti esitettiin suomeksi. Oopperan nimiroolissa lauloi Emmy Achté, joka Broman-Kananen mukaan toi Lucian hulluuteen ”suomalaisen leiman”. Artikkelissaan Broman-Kananen tuo esiin, että suomen kielen avulla Achté neutralisoi roolihahmon ”hulluutta” ja myös esityksen vastaanotossa sivuutettiin draaman tapahtumat ja esitys ”estetisoitiin”.

Elke Albrecht keskittyy artikkelissaan kolmeen unohtuneeseen *Kalavala*-aiheiseen oopperateokseen. Nämä teokset ovat Saksassa syntyneen ja Turussa vaikuttaneen Karl Müller-Berghausin (1829–1907) *Die Kalewainen in Pochjola* -ooppera [1890], kuorosäveltäjänä tunnetun suomenruotsalaisen Sune Carlssonin (1892–1966) *Väinämöisen kosinta* sekä harpistina elämäntyönsä tehneen Väinö Hannikaisen (1900–1960) *Aino-taru*. Albrecht tarkastelee edellä mainittuja teoksia sekä niiden genealogian että reseption näkökulmasta. Artikkelit tuo esiin monia aiemmin tuntemattomia lähteitä esimerkiksi edellä mainittujen teosten syntyhistoriasta.

Perinteisesti oopperaa ovat Suomessa tutkineet yksittäiset tutkijat eikä oopperatutkimus meillä ole missään yliopistossa eriytynyt omaksi oppiaineekseen, painopistealueekseen tai suuntautumisvaihtoehdokseen, kuten esimerkiksi monissa saksankielisissä maissa, Isossa-Britanniassa tai Yhdysvalloissa. Suomalaisen oopperan äärelle mahtuisi ja tarvittaisiin kuitenkin yksittäisten tutkijoiden lisäksi niin suuria kuin pieniäkin tutkimusryhmiä, joiden näkökulmat olisivat monitieteisiä ja julkaisukanavat kansainvälisiä. Olisikin hienoa, jos myös Suomessa voisi tulevaisuudessa toimia oppiainerajat sekä mahdollisesti myös yliopisto- ja akatemiarajat ylittävä *Opera Studies* -opinto-ohjelma, joka olisi oopperaan liittyvän tieteen ja taiteen foorumi ja joka pyrkisi paitsi kansalliseen, myös kansainväliseen verkottumiseen ja yhteistyöhön.

Kiitän kaikkia teemanumeron tekemiseen osallistuneita ja myötävaikuttaneita ihmisiä, erityisesti artikkeleiden kirjoittajia, anonyymeja asiantuntijoita sekä teemanumeron toista toimittajaa Markus Manteretta.

Liisamaija Hautsalo, vieraileva toimittaja

Kirjallisuus

- Abbate, Carolyn & Roger Parker 1989. Introduction: On Analyzing Opera. Teoksessa *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Toim. Abbate, Carolyn & Roger Parker. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press. 1–24.
- Anttila, Jarmo 2002. *Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva. Oopperaa, musiikkiteatteria ja kulttuuriradikalismia*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hautsalo, Liisamaija 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Hautsalo, Liisamaija 2012. A Century of Opera. *Finnish Music Quarterly* 2: 32–37.
- Hautsalo, Liisamaija & Sidsel Karlsen [2014, käsikirjoitus]. *Articulations of National Identity in Finnish Opera*.
- Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen julkisuuskuvassa*. Helsinki: SKS.
- Karjalainen, Kauko 1991. *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaiset ja Juha: Teokset, tekstit ja kontekstit*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kuokkala, Pekka 1992. *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastamana*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.
- Murtomäki, Veijo 2000. Erkki Melartinin *Aino* – suomalaisen oopperan varhainen mestariteos. *Musiikki* 1–2: 13–27.
- Rosand, Ellen 1991. *Opera in Seventeenth-century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press.
- Suutela, Hanna 1999. *Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975–1984*. Väitöskirja. Helsinki: [Hanna Suutela].
- Wagner, Richard 2008. *Der Ring des Nibelungen*. Ohjaus Karper Bech Holten. DVD. Decca (7 DVDs 074 3264 dx7).
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Väitöskirja. Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute.

Lappologinen orientti Launiksen *Aslak Hetassa*

Liisamajja Hautsalo

”[Se]Orientalismi on sisällöltään
yhtä laava kuin mielikuvitus itse”.
— Edward W. Said ([1978]2011, 15)

Kolonialismia historiallisena ilmiönä ei ole varsinaisesti liitetty Suomeen,¹ vaan ensisijaisesti niihin eurooppalaisiin suurvaltoihin, kuten Iso-Britanniaan ja Ranskaan, jotka 1600-luvulta alkaen alkoivat ottaa haltuunsa siirtomaita oman maanosansa ulkopuolelta.² Tutkimuksessa kolonialismia on viime vuosikymmeninä tarkasteltu osana laajempaa, sosiologis-yhteiskunnallista paradigmaa, postkolonialismia, jolla on perinteisesti viitattu paitsi siirtomaajärjestelmiin ja niiden purkamiseen, myös yhteiskunnassa esiintyvien valtasuhteiden paljastamiseen ja avaamiseen. Postkolonialistisessa viitekehyksessä on analysoitu esimerkiksi eri maiden sisäisiä kolonisaatiota, vähemmistöpolitiikkaa tai keskustojen ja periferioiden välisiä suhteita. Postkolonialistinen analyysi on näin ollen kohdistunut esimerkiksi etnisyyteen, sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan tai uskontoon sekä niihin liittyvien valtasuhteiden purkamiseen. (Kuortti, Lehtonen & Löytty 2007, 11–13.) Erityisen hedelmälliseksi postkolonialistinen analyysi on osoittautunut oopperaa tutkittaessa. Kuten postkolonialistista oopperatutkimusta edustava Timothy D. Taylor (2007, 10) on todennut, ooppera taiteenlajina on voimallinen taidemuoto Toisen³ esittämiseen ja hallintaan. Taylorin mukaan ooppera tuottaa representaatioita, jotka artikuloivat diskursseissaan toiseuttavia, kolonialistisia mekanismeja. Vaikka suomalaisen oopperan ajatellaan yleisesti ottaen

¹ Kuriositeettina voi mainita, että 1900-luvun alussa Suomella toivottiin olevan siirtomaita. Sopivaksi mahdolliseksi siirtomaaksi suunniteltiin Ambomaata eli nykyistä Namibiaa, jossa suomalaiset olivat toimineet lähetystehtävissä (ks. esim. Lehtonen & Löytty 2007, 107).

² Kolonialismi (lat. *colonia*, ’siirtokunta’, ’asutus’) on toimintaa, jossa valtio hallitsee toista valtiota tai aluetta omien alueellisten rajojensa ulkopuolella – usein tarkoituksenaan hallita alueen työvoimaa, resursseja ja taloutta. Tällaisia maita kutsutaan siirtomaiksi. Kolonialismin käsitteellä viitataan siihen kulttuuriseen riistoon, jota tapahtui eurooppalaisten valtioiden laajetessa mantereensa ulkopuolelle. Vaikka aikaisemmissakin sivilisaatioissa on ollut siirtokuntia, viitataan kolonialismin käsitteellä erityisesti renessanssin jälkeiseen aikaan ja sen imperialistisiin käytäntöihin. (Ks. Ashcroft & al. 1989, 45–46; Kuortti 2007, 11.) Esimerkiksi Kuortti (2007, 11) käyttää siirtomaista ja niiden eurooppalaisista isäntävaltioista termejä kolonisoitu ja kolonisoija, joiden vastaavat englanninkieliset termit ovat *colonized* ja *colonizer*. Käytän artikkelissani suomenkielisiä versioita käsitteistä.

olevan kolonisoivien prosessien ulkopuolella, väitän artikkelissani, että samoin kuin eurooppalaisesta myös suomalaisesta oopperasta on identifioitavissa Toisen esittämiseen ja hallintaan pyrkiviä representaatioita.

Eurooppalaiseen oopperaan sisältyviä Toisen representaatioita on postkolonialistisessa viitekehyksessä analysoitu runsaasti (Locke 1991, 2000, 2005, 2009; McClary 1992; Born & Hesmondhalgh 2000; Scott 2003; Taylor 2007). Kuten Taylor (2007, 51) on osoittanut, 1700-luvun oopperalle tyypillistä Toisen representaatiota edustaa esimerkiksi Jean-Philippe Rameau'n *Les Indes galantes* ("Hienostuneet villit"⁴, 1735),⁵ jossa esitellään eurooppalaisille vieraita kansoja, kuten turkkilaisia, persialaisia, perulaisia ja Pohjois-Amerikan intiaaneja, ja jossa kaikkien kansojen musiikki muistuttaa turkkilaisten musiikkia. Seuraavalla vuosiadalla kolonialismin levitessä alueellisesti yhä kauemmaksi Kaukoitään ja Aasiaan oopperateoksia alettiin sijoittaa esimerkiksi Intiaan, jossa Léo Delibes'n *Lakmé* tapahtuu; Ceylonille, johon sijoittui Bizet'n *Helmenkalastajat* tai Pakistaniin, joka toimi Jules Massenet'n *Lahoren kuninkaan* näyttämönä.⁶ Yhteistä näille teoksille on niiden tapa esittää maantieteellisesti toisistaan kaukana olevien kulttuurien edustajat homogeenisesti vieraina ja eksoottisina, mutta keskenään samanlaisina, toisin sanoen kuvitteellisena itänä eli Orienttina (ks. Locke 1991, 2000, 2005, 2009). Lisäksi näitä teoksia yhdistää se, että niissä binaarinen oppositio (ks. esim. McClary 1992) *me–he* lähes poikkeuksetta näyttäytyy siten, että *meitä* edustavat länsimaiset valloittajat, *heitä* taas eksoottisen ja vieraan eli Toisen kulttuurin edustajat (ks. esim. Locke 1991, 2000, 2005, 2009; Born & Hesmondhalgh 2000; Taylor 2007). Tutkimuksessa näitä kuvitteellista Orienttia Toisena representoivia oopperoita on alettu nimittää orientalistisiksi oopperoik-

³ "Toinen" on käsite, jota nykykielenkäytössä sovelletaan mitä moninaisimpiin erilaisuuden ilmauksiin. Alun perin termin otti käyttöön filosofiassaan ranskalainen Emmanuel Levinas. Hän viittasi sillä absoluuttiseen Toiseuteen, joka ei ole inhimillisen ajattelun piirissä (ks. esim. Levinas 1996, 2002). Levinasin Toiseuskäsitettä kommentoi Simone de Beauvoir (2000[1949]), joka myös toi käsitteen feministisen teorian piiriin. Hänen mukaansa nainen on "Toinen" (*ibid.*, 12). Toiseuden käsitteen postkolonialistisen teorian piiriin puolestaan toi Stuart Hall tarkastellessaan maahanmuuton kysymyksiä Isossa-Britanniassa (ks. esim. 2002, 2003). Edward W. Said ja hänen työnsä jatkajat ovat viitanneet käsitteellä ennen kaikkea länsimaiseen tapaan representoida ei-länsimainen ideologisesti arvolutuneena ja vähempiarvoisena (ks. esim. Locke 2000, 103).

⁴ Teoksen nimen kääntäminen suomeksi on haastava tehtävä, ja mitä erilaisimpia versioista siitä on ehdotettu. Sibelius-Akatemian oopperakoulutuksen produktio vuonna 2013 oli otsikoitu *Villiä rakkautta*. Käännös voisi kuulua myös *Galantit intiaanit*.

⁵ Semioottisen topos-teorian piirissä puhutaan jopa nk. turkkilais-topoksesta, joka viittaa "turkkilaisuutta" representoiviin musiikillisiin aiheisiin. Erityisen paljon turkkilais-toposta on tarkasteltu Mozartin yhteydessä (ks. esim. Ratner, 1980; Monelle 2006; ks. myös Taylor 2007; Al-Tae 2010).

⁶ Oopperateossa ei kuvattu ainoastaan länsieurooppalaista kolonialismia ja sen leviämistä. Richard Taruskin on esittänyt, että venäläinen musiikillinen orientalismi voidaan jakaa ajallisesti samoihin vaiheisiin kuin Venäjän imperialistiset seikkailut idässä (sit. Born & Hesmondhalgh 2000, 9).

si (ks. esim. Said [1978]2011, 1993; Locke 1991, 2000, 2005, 2009; McClary 1992; Born & Hesmondhalgh 2000; Taylor 2007).

Samoin kuin eurooppalaisessa, myös suomalaisessa oopperarepertoaarissa on etnisiä ja vähemmistöpolitiikkaan liittyvää Toiseus-näkökulmia representoitu (ks. esim. Hautsalo 2012). Suomalaisen oopperan piirissä orientalismiin ja Toiseus-tematiikkaan liittyvät teokset eivät kuitenkaan edusta valtavirtaa, vaan ennemminkin sivujuonetta.⁷ Tässä artikkelissa tarkastelen tähän sivujuonteeseen liittyvää, säveltäjä ja musiikkiteeilijä Armas Launiksen (1884–1959) kirjoittamaa ja Pohjois-Lappiin sijoittuvaa oopperaa *Aslak Hetta*, joka artikkelini postkolonialistisessa viitekehyksessä voidaan nähdä nk. *lappologisen orientalism* edustajana.⁸ Rajaan tarkasteluni siihen, mitä David J. Levin (2007, 11) kutsuu *oopperatekstiksi* (engl. opera text), toisin sanoen oopperan partituuriin, librettoon ja parenteesiin eli näyttämöohjeisiin.⁹ Tarkastelen ensin tapaa, jolla *Aslak Hetan* oopperateksti (libretto ja partituuri) representoi oopperassa esiintyvään etniseen ryhmään, saamelaisiin, liittyviä toiseuden mekanismeja. Tähän liittyen tarkastelen myös *Aslak Hetan* oopperatekstiin rakennettuja toiseutta representoivia uskonnollisia rituaaleja. Pyrin analyysissäni osoittamaan, että huolimatta pohjoisesta tapahtumapaikastaan *Aslak Hettaa* voidaan pitää eurooppalaisen kolonialismin ja siihen liittyvän orientalistisen oopperatradition edustajana. Li-

⁷ Esimerkiksi ranskalaisessa 1800-luvun oopperassa orientalistiset oopperat edustavat valtavirtaa (ks. esim. MacKenzie 1995; Taylor 2007; Locke 2000, 2009). Suomalaisen oopperan Toisina eivät näyttäyty perinteisen orientalistisen oopperan Toiset, kuten eksoottisia kulttuureja edustavat muukalaiset tai Euroopan sisäisinä Toisina pidetyt romanit ja juutalaiset (ks. esim. McClary 1992; Born & Hesmondhalgh 2000; Clarke 2009). Viimeksi mainittuihin liittyy kuitenkin kaksi poikkeusta. Romaneja käsittelee F. A. Tavatstjernan (1821–1882) säveltämä laulunäytelmä *Zemfira* (ke. 1870), joka perustuu Alexandr Puškinin runoelmaan *Mustalaiset* (1827) (ks. Hako 2002) ja ainoat suomalaisen oopperan juutalaiset sisältyvät Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* (1852) (Hautsalo 2012). Juutalaishahmoja kuitenkin sisältyy 1920-luvun laulunäytelmiin, kuten Sam Sihvon *Jääkäriin morsiameen* (1921) (ks. esim. Forsgård 2002; myös Hautsalo 2012).

⁸ Launiksen ensimmäiset oopperat, Aleksis Kiven teksteihin perustuvat ja 1910-luvulla sävelletyt *Seitsemän veljestä* (kantaesitys 1913) ja *Kullervo* (kantaesitys 1917) painoutuivat kansallisesti ja sellaisina osallistuivat suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentamiseen (ks. myös Lampila 1997, 244), mutta säveltäjän seuraavat oopperat liittyvät tässä artikkelissa esiteltyyn näkökulmaan, orientalismiin ja sen variaatioihin. Launiksen kymmenestä näyttämöteoksesta perinteiseen orientalismiin viittaavat Pohjois-Afrikan beduiiniyhteisöihin sijoittuvat *Theodora* (säv. 1939) ja *Jehudith* (säv. 1940). Suomen lähialuetta, Karjalaa, käsittelee koomisen *Karjalaisen taikahuivin* (säv. 1937) lisäksi kalevalais-kareliaaniseen maisemaan sijoittuva, jo mainittu *Kullervo* ja balettiooppera *Jäiset liekit*, lisänimeltään *Revontulet* (säv. 1957), viittaa Lappiin. *Noidan laulu* (säv. 1934) sijoittuu keskiaikaiseen miljööseen ja käsittelee noitavainoja ja *Kesä jota ei koskaan tullut* (libretto valmistui 1936) tarkastelee puolestaan yhteiskunnallisia kysymyksiä (ks. esim. Hako 2002, 43).

⁹ Levinille (2007, 11) oopperatekstin vastakohta on *esitysteksti* (engl. performance text), joka sisältää teoksen esittämiseen liittyvät näkökulmat. Ne rajautuvat tämän artikkelin ulkopuolelle.

säksi pyrin osoittamaan, että *Aslak Hetan* teksti ja musiikki rakentavat kolonialistisia representaatioita eri tavoin ja siten myös niiden ilmentämä toiseus on erilaista. Keskeisiä alueita, joilla toiseuttaminen oopperassa ilmenee, ovat etnisyys ja siihen liittyvä uskonnollisuus. Käytän artikkelissani kahta, osin päällekkäistä ja tutkimuksessa joskus sekaannusta aiheuttavaa termiä, eksotismia ja orientalisimia. Eksotismilla tässä artikkelissa viitataan niihin elementteihin, jotka rakentavat Toisen representaatioita musiikillisesti (ks. esim. Locke 2009). Orientalismilla puolestaan viitataan eurooppalaisen oopperan tyyliuuntaukseen, jossa Toisen representaatioita tuotetaan kolonialististen representaatioiden avulla (ks. esim. Taylor 2007).

Artikkelissa käyttämäni menetelmä edustaa uushermeneuttista analyysia, jossa tarkasteltavan teoksen oopperatekstiä tulkitaan sen historiallis-kulttuurisesta kontekstista käsin (Kramer 1990, 1995, 2002, 2004; Abbate 1991, 2001; Richardson 1999; Välimäki 2005; ks. myös Hautsalo 2012), ja sen laajempi viitekehys on postkolonialistiselle analyysille tyypillisesti monitieteinen (ks. Born & Hesmondhalgh 2000, 5). Kohdistuessaan oopperateoksen oopperatekstiin ja hakiessaan välineitä erilaisista teoreettisista viitekehysistä, kuten postkolonialismista, kulttuurintutkimuksesta, sosiologiasta, Karjala- ja saamentutkimuksesta, musiikkianalyysista ja librettotutkimuksesta, artikkelini edustaa myös nk. uutta oopperatutkimusta (Levin 2007, 2–3; ks. myös Hautsalo 2012).

Käytän analyysissani neljää käsitettä tai analyttistä työvälinettä: 1) etnisen Toiseuden käsitettä, 2) sonorisen identiteetin käsitettä, 3) musiikillista toposta ja 4) rituaalin käsitettä. Etninen Toinen (McClary 1992) on postkolonialistisessa oopperatutkimuksessa paljon käytetyn ”orientaalin” Toisen sisäkäsite. Käsitteenä etninen Toinen on peräisin eurooppalaisesta vähemmistökeskustelusta, ja sen avulla on viitattu esimerkiksi kansakunnan sisällä olevaan etniseen vähemmistöön, kuten romaaneihin ja juutalaisiin (McClary 1992, 34–35; Brown 2000, 119–132; ks. myös Clark 2009; Hautsalo 2012).¹⁰ Oopperatutkimuksessa käsitettä on käytetty purettaessa esimerkiksi lähellä olevaan, ”sisäiseen”¹¹ Toiseen, kuten romani- tai juutalaisrepresentaatioihin liittyvää kuvitteellisuutta (ks. esim. McClary 1992; Born & Hesmondhalgh 2000; Brown 2000; Hallman 2002; Clark 2009; Hautsalo 2012). Tässä artikkelissa käytän etnisen Toisen käsitettä analysoidakseni *Aslak Hettan* kolonialistisia representaatioita. Sonorisen identiteetin (sonorous identity) käsitteellä, joka on peräisin musiikkiteoriilijä Fritz Noskelta (1977) viitataan oopperan henkilöahmoja määrittävään musiikilliseen materiaaliin. Musiikillisella topoksella puolestaan viitataan musiikissa esiintyviin, perinteisiin ja tunnistettaviin rytmis-melodis-soinnillisiin aiheisiin tai kuvioihin, jotka periytyvät tyylistä tai aikakaudesta toiseen (Monelle 2000, 2006; ks. myös

¹⁰ Etnisen Toisen käsitettä ei voida rajoittaa oopperassakaan yksinomaan eurooppalaiseen kontekstiin. Locke (2009, 6–7) näkee esimerkiksi New Yorkiin sijoittuvat *West Side Storyn* puertoricolaiset tai Amerikan intiaanit Yhdysvaltojen sisäisiksi Toisiksi.

¹¹ Etninen ja sisäinen Toinen ovat lähekkäisiä, osin jopa päällekkäisiä käsitteitä. Käytän tässä artikkelissa etnisen Toisen käsitettä, koska sen avulla etnisyys tehdään eksplisiittiseksi (vrt. Hautsalo 2012).

Noske 1997; Välimäki 2005). Rituaalilla tarkoitetaan muuhun kuin kristilliseen uskonnolliseen viittaavaa toimintaa, johon liittyy erilaisia palvelusmenoja ja jonka avulla tarkastelen oopperaan sisältyviä, Toiseutta tuottavia uskonnollisia representaatioita (ks. esim. al-Tae 2008). Tutkimusmateriaalinani käytän levy-yhtiö Ondinen *Aslak Hetasta* tekemää tallennetta, oopperasta vuonna 1922 julkaistua librettoa, vuoden 1930 jo mainittua pianopartituuria sekä Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen vuonna 2003 julkaisemaa kokoelmaa kolmesta oopperan näytösjakoon perustuvasta orkesteripartituurista (ilmaistu viitteissä merkinnällä I, II tai III). Artikkelini jäsenyytensä rakenteensa ja käsittelyjärjestyksensä perusteella seuraavasti. Johdantoa seuraa oopperan yleinen esittely juoniselostuksineen. ”Postkolonialismi, orientalismi, karelianismi ja lappologia” -luku esittelee artikkelin teoreettisen viitekehyksen. Luvut ”Etnisen Toisen representaatio Johdantolaulussa”, ”Kolonialismi Aslak Hetan henkilöasetelmassa”, ”Orientalismi ja kolonisaation representaatiot *Aslak Hetan* musiikissa”, ”Kolonisaation musiikillinen representaatio henkilöahmojen sonorisessa identiteetissä” ja ”Uskonnollisten rituaalien representaatiot orientalistisina konventioina” sisältävät oopperan analyysin esitettyssä viitekehyksessä.

Oopperan esittely ja sen historiallinen konteksti

Launis kirjoitti libretton Kautokeinin kapinasta kertovaan kolminäytöksiseen *Aslak Hettaan* vuonna 1922 ja oopperan musiikki, jota hän sävelsi 1920-luvun alkuvuosina matkustaessaan eri puolilla Eurooppaa, valmistui vuonna 1926. Saksankielinen pianopartituuri julkaistiin Pariisissa vuonna 1930. Yrityksistään huolimatta Launis ei saanut teostaan esitetyksi – ei Suomessa eikä Ranskassa, jonne säveltäjä oli muuttanut pysyvästi vuonna 1930. (Pekkilä 2007, 255.) Kantaesitys, joka oli konserttiversio ja joka kuultiin Helsingissä Finlandia-talolla, oli vuonna 2004. Samassa yhteydessä ooppera myös levytettiin.¹² Juonen *Aslak Hetta*n sommitteli säveltäjä itse, mutta libretton suorasanaisen dialogimuodon muokkasi kuvataiteilija Kaarlo Atra (ks. Launis 1922, 3).

Pääasiassa suomenkielinen, mutta joitakin saamenkielisiä jaksoja sisältävä *Aslak Hetta* on kirjoitettu tavalliselle sinfoniaorkesterille. Sen äänialajako on niin ikään tavanomainen (kaksi sopraanoa, mezzosopraano, baritoni, kaksi bassoa, kolme pienempää tenoriroolia), mutta nimihenkilön roolissa vaaditaan poikkeuksellisesti dramaattista tenoriääntä. Oopperaan on kirjoitettu myös rooli kertojalle sekä suuri kuoro. Oopperan näytöksiä ei ole jaettu numero-oopperan tapaan kohtauksiin tai kuvaelmiin (tableau), vaan tapahtumat etenevät toisiinsa nivoutuneina ilman selviä erotteluja tai kohtausrajoja. Usein jakson tai kohtauksen vaihtumista ilmaisee ainoastaan tempomerkintä.

¹² Levytyksen teki levy-yhtiö Ondine, ja orkesterina siinä toimii Radion sinfoniaorkesteri johtajanaan kapellimestari Sakari Oramo. CD:n kataloginumero ODE 10502D. Se julkaistiin vuonna 2005.

Kautokeinin kylässä sekä sen läheisyydessä sijaitsevassa saamelaisyhteisössä Jevddas-järven rannalla (Launis 1922, 15) tapahtuvan *Aslak Hetan* henkilöt ovat saamelaisia (kuten nimihenkilö Aslak Hetta; Aslakin kasvatti-isä, tietäjä Lanni [basso] ja tietäjän tytär, Unna [sopraano]), norjalaisia valtaapäitäviä (kuten nimismies [baritoni], kirkkoherra [basso] ja kauppias [tenori]) ja suomalaisia (kuten voudin kihlattu Agni [sopraano] ja hänen tätinsä Agneta [mezzosopraano]).¹³ Henkilöiden äänialat on järjestetty perinteisesti siten, että mies- ja naispäähenkilöt ovat tenori ja sopraano.¹⁴ Oopperan juoni ja tapahtumat on rakennettu näytöksittäin seuraavasti: Ensimmäinen näytös alkaa Aslak Hetan ja Lannin keskustelulla norjalaisten saamelaisia vastaan harjoittamista sortotoimista. Agni täteineen on ohikulkumatkalla ja saa luvan yöpyä saamelaisten luona. Heidän määränpäänään on Kautokeinin kylä, jossa Agnia odottaa kihlattu, norjalainen nimismies. Lanni haluaisi tyttärensä Unnan Aslakin vaimoksi, mutta näkee Aslakin rakastuvan Agniin. Vapauttaakseen saamelaiset norjalaishallinnosta Aslak on päättänyt hyödyntää Huutajat-lahkon fanatismia. Ensimmäinen näytös päättyy Huutajien rituaaliin, jossa pyhät kirjat poltetaan. Toisessa näytöksessä juhlitaan railakkaasti nimismiehen ja Agnin kihlajaisia. Tyttö on kuitenkin alkanut empiä ja päättää seurata Aslakia, joka kertoo aikeistaan nostattaa kapina norjalaisia vastaan. Huutajien joukko saapuu nimismiehen talolle ja osa norjalaisista vangitaan. Talo poltetaan, vaikka Aslak yrittää hillitä käsistä riistäytynyttä tilannetta. Kolmannen näytöksen aloittaa transsista heräävä Lanni, joka on saanut esi-isiltä neuvon, etteivät he kannata verenvuodatusta. Agni yrittää vapauttaa norjalaisvangit ennen Huutajien rituaalianssia, jonka aikana vangit on määrä teloittaa. Huutajat kääntyvät Aslakia vastaan. Agnin jo aiemmin paikalle kutsumat norjalaisotilaat saapuvat. Kapina tukahdutetaan ja Aslak pidätetään. Agni vaiuu tiedottomana maahan.

Kuten juoniselostuksessa on todettu, Kautokeinin¹⁵ kapinassa vuonna 1852 joukko saamelaisia otti yhteen norjalaisen virkavallan kanssa. Kuten historiantutkija Maria Lähteenmäki (2004, 360–361) on osoittanut, Pohjoiskalotin pysyvemmän asujaimiston muodostivat 1850-luvulla saamelaiset, norjalaiset, ruotsalaiset ja suomalaiset, vaikka saamelaiset myös liikkuvat poronhoidollisista syistä vapaasti yli valtakuntien rajojen.¹⁶ Myös *Aslak Hetassa* liikutaan edellä mainittujen ryhmien parissa sillä erotuksella, että Suomi ja suomalaiset ovat

¹³ Sivurooleja ovat lisäksi Nilla Djaggo, saamelainen maallikkosaarnaaja (tenori) ja voudin saamelainen renki, Kadja-Joussa (tenori).

¹⁴ Agnetan roolin tehtävänä mezzosopraanona on tasapainottaa solistien mies-nais-jakoa sekä toisaalta äänten jakautumista eri rekistereihin. Agneta on tyyppilinen oopperan ”kakkosnainen”, samaan tapaan kuin esimerkiksi Verdin henkilöasetelmien mezzosopraanot Amneris ja Eboli.

¹⁵ Paikkakunnan nimen suomenkielisessä kirjoitusasussa on huojuntaa. Esimerkiksi Pohjoiskalotin historiaa tutkinut Lähteenmäki (2004) käyttää alunperin norjankielistä nimeä Kautokeino, joten käytän sitä myös tässä artikkelissa.

¹⁶ Tilanne kuitenkin muuttui saamelaisten osalta vuonna 1852, jolloin autonomisen Suomen ja Norjan välille asetettiin nk. rajasulku, joka esti saamelaisia liikkumasta vapaasti porolaumojensa perässä valtakunnanrajojen yli (ks. esim. Lähteenmäki 2004, 359–360).

oopperassa kapeahko sivujuonne, vaikka, kuten Lähteenmäki (2004, 360) totea esimerkiksi alueen historiallisista kieliolosuhteista, ”kautokeinolaiset puhuivat pääasiassa suomea ja saamea, norjaa sen sijaan ymmärrettiin heikosti”. Historiallisesti tarkasteltuna suomalaiset olivat siis alueella vahvasti edustettuina, vaikka norjalaiset olivat alueen valtaapitävä luokka (ks. Lähteenmäki 2004).¹⁷

Useilla oopperan henkilöhahmoista on esikuvansa Lapin historiassa. Porosaamelainen Aslak Hetta syntyi vuonna 1824 ja toimi kapinan johtajana yhdessä Mons Sombyn kanssa. Kapinan epäonnistuttua Aslak Hetta tuomittiin kuolemaan ja mestattiin vuonna 1854 Alattiossa (ks. esim. Lähteenmäki 2004, 363). Norjalaisilla henkilöhahmoilla on niin ikään historialliset esikuvansa, ja myös heidät mainitaan oopperassa omilla nimillään (ks. esim. Lähteenmäki 2004, 360–362). Norjalaisia edustavat siis kirkkoherra Henric Lyckselius, kauppias Hans Ruth ja nimismies Amund Bucht (ks. Lähteenmäki 2004, 360). Kautokeinin kapinaan osallistui myös useita saamelaisnaisia, ja kuten Lähteenmäki (2004, 361) on Samuli Paulaharjuun viitaten todennut, yksi naisista oli haavoittanut kuolettavasti nimismies Buchtia. Suomalaisia – miehiä tai naisia – ei sen sijaan kapinan yhteydessä mainita missään lähteissä.

Kautokeinin kapinan taustalla on nähty useita syitä (Lähteenmäki 2004, 365–369), ja erityisesti 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa tutkimuksessa korostettiin kapinan uskonnollisia taustatekijöitä (Lähteenmäki 2004, 365–366). *Aslak Hetassa* kuvatulla Huutajat-lahkolla eli historiallisesti nk. Kautokeinin hurmoksena tunnetulla liikkeellä on juurensa 1700-luvulla. Norjassa (myös saamelaisalueilla) määrättiin vuonna 1774 saarnojen kieleksi norja, jota saamenkielinen rahvas ei ymmärtänyt. Tämä aiheutti vastarintaa, ja syntyi liike, jonka jäseniä alettiin kutsua Huutajiksi johtuen heidän äänekkäästä ja hurmoksellisesta esiintymisestäään (Lähteenmäki 2004, 366). Toisaalta Lauri Leevi Laestadiuksen perustama herätysliike, lestadiolaisuus, levisi 1840-luvun lopulla Kalottialueen saamelaisten keskuudessa voimakkaasti (Saarisalo 1970). Laestadiusta tutkineen Aapeli Saarisalon (1970, 105–106) tulkinnan mukaan Laestadiuksen toiminta herätti laajalti kiinnostusta ja myös hänen saarnojaan luettiin innokkaasti – myös kirkollisten tilaisuuksien ulkopuolella. Saarnat levisivät vähitellen kaukaisimmillekin paikkakunnille, kuten Kautokeinoon, jossa sananlevityksen seurauksena syntyi uskonnollinen hurmosliike (ibid.).

Kautokeinin liike ei kuitenkaan edustanut puhdasoppista lestadiolaisuutta, vaan siitä erkaantunutta muunnosta. Liike perustui väärinymmärrykselle, sillä vain vähän oppia saaneet saamelaiset tulkitsivat sekä Laestadiuksen että Lutherin tekstejä virheellisesti. Liikkeen edustajat rinnastivat itsensä Kristukseen, mikä oikeutti ”hysteriseen lakikiihkoon ja mielipuolisuuteen”. (Saarisalo 1970, 105–106.) ja kuten Saarisalo (1970, 105) todennut, ”muutamat nuoret miehet, ennen muuta Aslak ja Lauri Hetta [...] alkoivat puhua halventavasti kirjoitetusta Sanasta, vedoten Henkeen ja ilmestyksiin he arvelivat olevansa Kristuksia, joten

¹⁷ Kautokeinossa asui kapinavuonna vajaat 30 saamelaista sekä norjalaisyhteisö, joka koostui papista, nimismiehestä, kauppiasta perheineen ja palvelijoineen. Norjalaisvallan edustajat ja saamelaisrahvas asuivat erillään. (Lähteenmäki 2004, 360–361.)

heillä oli valta tuomita helvettiin kaikki ne, jotka eivät seuranneet heitä”. On kuitenkin tärkeää huomata, että oopperan päähenkilö päähenkilö ei osallistu hurmokselliseen toimintaan, vaan käyttää Huutajat-liikettä hyväkseen saamelaiden vapaustaistelussa. Oopperan alussa Aslak ei vielä tunne lahkolaisia, vaan pyytää ”pari vaateparrestaan helposti tunnettavaa huutajaa” majaansa tutustukseen heihin (Launis 1922, 19).

Aslak Hetan juoni ja tapahtumat siis käsittelevät historiallista tapahtumaa. Aslakin ja Agnin oopperan alussa syttyvä rakkaus, ja sitä seuraava kolmiodraama, on kuitenkin vailla todellisuuspohjaa, mutta kuuluu oopperan lajiin vakiintuneisiin konventioihin. Kapinaan liittyen *Aslak Hetta* selvästi pyrkii noudattamaan sitä historiallis-sosiaalista todellisuutta, joka vallitsi Pohjoiskalotin alueella 1850-luvulla. Tästä huolimatta ooppera on hermeneuttisesti muotoillen *tulkinta* tietyistä historiallisista tapahtumista tietyssä aikana ja tietyssä paikassa, Kautokeinin kapinasta ja sen syntyyn johtaneista tapahtumista.

Postkolonialismi, orientalismi, karelianismi ja lappologia

Yhtenä postkolonialistisen teorian kehittäjistä voidaan pitää juuriltaan palestiinalaista kirjallisuudentutkijaa, Edward W. Saidia (1935–2003), joka *Orientalismi*-teoksessaan ([1978]2011) aloitti rotuun ja valtaan liittyvien diskurssien purkamisen kirjallisuudessa. Said (2011, 15–16) osoitti orientin sijoittuvan maantieteellisesti milloin Lähi-itään, milloin Kaukoitään tai Aasiaan, jolloin orientti toisin sanoen on ”idea, jolla on oma historiansa, sanastonsa ja kuvastonsa” (Said 2011, 16; ks. myös Locke 2000).¹⁸ Saidin (2011, 15) mukaan orientalismi ei kuitenkaan ole neutraalia, vaan ensinnäkin ”diskurssi” eli tietoinen puheen tapa ja toisaalta ”järjestelmällinen tieteenalä, jolla eurooppalainen kulttuuri valistusajan jälkeen hallitsi orienttia ja jopa tuotti sen poliittisesti, sosiologisesti, ideologisesti, tieteellisesti ja kuvitteellisesti”.¹⁹ Kuten artikkelin alussa todettiin, erityisen hedeelmälliseksi postkolonialistinen teoria on osoittautunut oopperatutkimuksessa, jonne se rantautui 1990-luvulla (ks. esim. Locke 1991, 2000, 2009; McClary 1992; Scott 2003; Taylor 2007; Taruskin 2009; Hautsalo 2012)²⁰ ja kuvaavaa

¹⁸ Alun perin orientalismi-termillä viitattiin eurooppalaisten 1700-luvulta alkaen harjoittamaan neutraalina ja ei-poliittisena pidettyyn idän kulttuurien, kielten ja taiteen tutkimukseen (Said 2011, 47–50; ks. myös Born & Hesmondhalgh 2000, 4). Suppeammassa kontekstissa termillä viitattiin myös Orientin kuvastoa hyödyntävään, ranskalaisen maalaustaiteen suuntaukseen (MacKenzie 1995, 2–3; ks. myös McClary 1992).

¹⁹ Kriittikää Saidin Orientalismi-teokselle on esittänyt esimerkiksi John M. MacKenzie (1995), jonka mukaan orientti ei välttämättä ole valtdiskurssin läpäisemä vaan on tarjonnut merkittävän inspiraation länsimaiselle taiteelle satojen vuosien ajan.

²⁰ Postkolonialistiseen paradigmaan ovat perinteisesti kuuluneet esimerkiksi ne oopperaa käsittelevät tutkimukset, joissa oopperateoksia on tarkasteltu ’orienttaalin Toisen’ näkökulmasta. Tällöin ’Toinen’ on nähty Orientin eli kuvitteelli-

on, että myös Said (1993) itse on tarkastellut oopperaa pohtiessaan Giuseppe Verdin *Aidan* (1870) orientalistisuutta.

Postkolonialistisesti orientoituneet tutkijat ovat tuoneet esiin, että tarkasteltaessa maassamme harjoitettua vähemmistöpolitiikkaa myös Suomi tulee osaksi kolonisaatiokeskustelua (Fingerroos 2003; Sihvo 2003; Lähteenmäki 2004; Lehtola 2005; Kuortti, Lehtonen & Löytty, 2007; Rastas 2007; Lehtola 2012).²¹ Tässä diskurssissa Toinen on löydetty omana pidetyn kansan keskuudesta – kuten romanit ja suomenruotsalaiset – tai valtakunnan rajojen tuntumasta – kuten karjalaiset ja saamelaiset (ks. Sihvo 2003; Vuorinen 2005; Kuortti, Lehtonen & Löytty, 2007; Lehtola 2012).²² Koska tutkimuskohteeni käsittelee yhden suomalaisen vähemmistön, saamelaisten representaatiota ja siihen liittyvää toiseutta, laajennan teoreettista viitekehystäni edelleen liittäen siihen vielä lappologian ja sitä taustoittavan karelianismin. Molemmat ovat perinteisesti, vaikkakin hieman eri vivahtein, rakentaneet representaatioita etnisestä Toisesta (ks. Fingerroos 2003).

Karjala-tutkija Outi Fingerroos (2003, 197) on todennut, että ”kiinnostus Karjalaan oli keskeinen osa 1800-luvun poliittista etnografiaa, jossa etsittiin suomalaisuudelle juuria, rakennettiin kansakuntaa ja suomalaisille eurooppalaiset mittapuut täyttävää muinaista ja myyttistä historiaa”. Karjala-innostus sai alkunsa 1890-luvulla virinneestä karelianismista, ”suomalaisten kirjailijoiden ja taiteilijoiden karjalais-kalevalaisesta harrastuksesta” ja ”Karjala-kuumeesta” (Hosiaisuus 2003, 398).²³ Yleisesti karelianismi voidaan siis ymmärtää tieteen ja taiteen ihannoivaksi kiinnostukseksi Karjalaan (Fingerroos 2006, 3).²⁴ Ilmiötä ja sen historiallisia juuria on kartoittanut laajasti Karjala-tutkija Hannes Sihvo ([1973]2003) teoksessaan *Karjalan kuva: Karelianismin taustaa ja vaiheita*

sen idän representaationa (ks. esim. Locke 1991, 2009; Scott 2003; Said 2011). Klassikoista voi mainita esimerkiksi Susan McClaryn (1992) tutkimuksen Bizet'n *Carmenista*, Ralph P. Locken (1991) tutkimuksen Saint-Saënsin *Samson ja Daliasta* tai Saidin (1993) tutkimuksen Verdin *Aidasta*.

²¹ Erityisen räikeänä kolonialististen prosessien näkökulmasta viime aikaisessa tutkimuksessa on nähty Suomen politiikkaa sotienvälisessä Petsamossa (ks. esim. Lehtola 2005).

²² Eurooppalaisessa keskustelussa nk. sisäistä Toista edustavat ennen kaikkea romanit ja juutalaiset (ks. esim. McClary 1992; Born & Hesmondhalgh 2000; Clark 2009). Toisin kuten lähes kaikkialla muualla Euroopassa Suomen juutalaisyhteisö on niin pieni, ettei sitä useimmiten mainita Suomen vähemmistöistä puhuttaessa (Suomen juutalaisyhteisöstä, ks. esim. Muir 2004). Vuorisen (2005, 248) mukaan pienempiä suomalaisia vähemmistöidentiteettejä, kuten saamelaisia, romaneja, juutalaisia tai somaleja ei ole käytetty virallista suomalaisuutta määriteltäessä, joten nämä vähemmistöt eivät muodosta suomalaisille varsinaista ”viholliskuvaa” samaan tapaan kuin esimerkiksi venäläiset. Edellä mainittuja ryhmiä on ainoastaan ”syrjitty, suvaittu tai ihannoitu” (ibid.).

²³ Fingerroosin (2003, 200) mukaan karelianismi elää edelleen 2000-luvun Suomessa. Oman aikamme Karjalaan liittyviä ilmiöitä, kuten Karjalan palauttamista ajavaa ProKarelia-kansanliikettä voidaan nimittää uskarelianistiseksi (ks. Fingerroos 2003).

autonomian aikana.²⁵ Kirjassaan Sihvo analysoi ”niitä kirjallisia dokumentteja” alkaen 1500-luvun matkakirjallisuudesta, jotka ”ilmentävät kiinnostusta Karjalaan”. Sihvon (2003, 93) mukaan Karjala-tutkimusta kirjoittivat muun muassa ”Kalevalasta innoitusta saaneet Karjala-intoilijat ja romantikot” ja ne, jotka saattoivat olla ”mitä hartaimpia Karjalan ja karjalaisten olojen kuvaajia”, mutta eivät itse välttämättä koskaan käyneet Karjalassa.²⁶ Toisin sanoen Karjalasta kirjoitettiin ihannoiden ja välillä fiktionkin pohjautuen. Karjalan asukas oli näin ollen myyttisen menneisyyden eksoottinen edustaja nykyisyydessä ja sellaisena vieras ja Toinen, vaikkakin ihannoitu.²⁷

Saamelaisiin liittyvän tutkimuksen historiassa on laajasti ottaen samankaltaisia piirteitä. Saamentutkija Veli-Pekka Lehtolan (2012, 12–13) mukaan saamelaisia ja heidän kulttuuriaan tutkivat aluksi kieli- ja kansatieteellisesti suuntautuneet lappologit, mutta varsinaisen historian tutkimuksen piiriin saamelaiset tulivat sotienvälisenä aikana. Lappologiassa, jolla nykykeskustelussa viitataan ulkopuolisten Lapista ja saamelaisista tekemään tutkimukseen, lappalaisten menneisyyttä tulkittiin myötätuntoisesti heikomman kansan väistymisenä kulttuurisesti voimakkaampien kansojen tieltä. 1970-luvulta alkaen saamelaisten historia ja siihen sisältyvät tapahtumat ”alettiin kytkeä kolonialismin tai jopa imperialismin käsitteisiin”. (Lehtola 2012, 15.)

Lehtola (2012, 19–20) kuvaa niitä suomalaisia entusiasteja, jotka olivat kiinnostuneita saamelaistan asioista termillä *asiantuntija*. Asiantuntijoiden saamelaiskuva ja maailmankatsomus eivät välttämättä rakentuneet viileän tieteelliselle perustalle, vaan taustalla saattoi olla ikivanhoja (myönteisiä tai kielteisiä) stereotyyppioita, kollegoiden esittämiä tietoja ja luuloja sekä kirjallisuudesta ja tiedotusvälineistä omaksuttuja näkemyksiä (Lehtola 2012, 20). Matti Embusken (2008, 16–17, sit. Lehtola 2012, 22) määritelmän mukaan ”lappalainen” oli 1900-luvulle asti ”suomalaisten ja ruotsalaisten saamelaisista käyttää etninen termi, johon sisältyi kielen, elämäntavan ja kulttuurin erilaisuus suhteessa talonpoikaiseen väestöön”. ”Lappalainen” oli toisin sanoen etninen Toinen suhteessa suomalaisiin ja ruotsalaisiin. Saamelaisiin liitetyllä etnisellä toiseudella ja tämän toiseuden representaatioilla on siis kirjallisuudessa vuosisataiset perinteet.

²⁴ Karelianismi muiden muassa synnytti ajatuksen Suomen suvusta, ja tästä ajatuksesta kehittyi myös nationalistinen utopia eli suursuomalaisuuden aate, jonka päämääränä oli saattaa koko Karjala osaksi Suomea (Fingerroos 2006, 3). Fingerroosin (2003, 197) mukaan ”karelianistista ja poliittista ideaa Suur-Suomesta” visioi jo Sakari Topelius, jonka mukaan suomalaiset voisivat yhdistyä Itä-Karjalan kalevalaisiin veljiinsä ja yhden kansallisuuden alle.

²⁵ Sihvo (2003, 12–13) jakaa termin karelianismi kulttuurikarelianismiksi ja poliittiseksi karelianismiksi. Ensin mainittu viittaa Sihvon mukaan karelianismin alkuun 1800-luvun lopulla ja jälkimmäinen 1920-luvulla virinneeseen, Suomen-sukuiset kansat yhdistämään pyrkineeseen suursuomalaisuuteen tai sen lievemmän muotoon, vähemmän ekspansiiviseen Karjala-aatteen (ibid.).

²⁶ Esimerkiksi Sakari Topelius nuorempi edusti tätä joukkoa (Sihvo 2003, 93).

²⁷ Myös sen määrittely, missä Karjala todellisuudessa sijaitsee, on ollut kiinni kirjoittajasta (ks. Fingerroos 2003, 196–197).

Sekä karjalaisista että saamelaisista on siis rakennettu kuvitteellisuuteen perustuvia Toisen representaatioita (ks. Sihvo 2003; Fingerroos 2003; Lehtola 2012) ja kuten Said (2011) on osoittanut, myös itään eli orienttiin liittyen rakennettiin kuvitteellisia representaatioita. Sekä karjalaisia representoivaa karelianismia että saamelaisia representoivaa lappologiaa voidaankin pitää orientalismin pohjoisina sukulaisateina, joissa diskurssia on rakennettu toiseus-ajattelun kautta. Samoin kuin Said ja Locke orientalismin kritiikissään, myös Karjala-tutkijat Sihvo ja Fingerroos siis näkevät karelianismissa myös kuvitteellisen, ihanteellisen ja utopiaan perustuvan juonteen. Fingerroos (2006, 3) on käyttänyt termiä *karelianistinen orientti* viitaten sillä Sihvon (2003, 357) ajatukseen Karjalasta ”utooppisena struktuurina”. Erityisesti saamelaisiin liittyvien representaatioiden kuvaamiseen olenkin Fingerroosia mukailien konstruoinut käsitteen *lappologinen orientti*, jolla viitataan Lapin-kirjallisuudessa tuotettuihin kuvitteellisiin, romantisoituihin ja arvottaviin käsityksiin Lapista ja saamelaisista. Saamelaista, etnistä Toista representoidessaan myös *Aslak Hetta* siis tuottaa diskursseissaan lappologista orienttia.

Etnisen Toisen representaatio Johdantolaulussa

Aslak Hetassa ei ole perinteistä ooppera-alkusoittoa, vaan sen aloittaa Johdantolaulu-niminen prologi (Launis 2003 I, 1–36), jonka teksti on peräisin runoilija Larin Kyöstin laajasta runoelmasta *Aslak Hetta. Kertova lappalaisrunoelma* vuodelta 1909.²⁸ Johdantolaulu, kuten säveltäjä ohjeistaa libretossa, ”lausutaan orkesterin säestyksellä” (Launis 1922, 13). Oopperateoreettisesti määriteltynä Johdantolaulu edustaa nk. melodraamaa²⁹, pianon tai orkesterin säestämää kertovaa puhetta. Rakenteellisesti Johdantolaulu koostuu 16 lyhyestä taitteesta, joiden musiikillinen sisältö vahvistaa kertojan esittämän runon tunnelmaa. Musiikillisesti Johdantolaululle antavat leimansa pentatoninen asteikko sekä runsas pisteellisten rytmien ja triolin käyttö.

Kymmensäkeistöisestä, loppusoinnuille rakentuvasta Johdantolaulusta nousee esiin kaksi etnisen toiseuden näkökulmasta merkittävää teemaa, *Aslak He-*

²⁸ Myös oopperaan kolmanteen näytökseen sisältyvä *Päiveneidan laulu* on Larin Kyöstin käsialaa (Launis 1922, 3).

²⁹ Melodraama tulee kreikan sanoista *meloidia*, laulu, ja *drama*, toiminta. Sana tarkoitti alun perin näytelmää, jossa yhdistetään musiikkia ja puhetta. Ensimmäiseksi moderniksi melodraamaksi on mainittu Jean-Jacques Rousseau’n vuonna 1770 kirjoittama näytelmä *Pygmalion*. Erotuksena puheteatterin tunteellisista näytelmistä, joihin adjektiivilla *melodramaattinen* nykykielenkäytössä useimmiten viitataan, musiikissa melodraama merkitsee itsenäistä taideteosta tai sen osaa, jossa lausuttua tekstiä säestää musiikki. Esimerkiksi Mozart sisällytti melodraama-osuuksia oopperaansa *Zaide* (1780) (Ks. esim. Warrick 2013.) Erityisen suosittua melodraaman käyttö oopperassa oli 1800-luvulla, ja esimerkiksi Suomessa Fredrik Paciuksen oopperoihin sisältyy useita melodraama-osuuksia.

tan luonteenkuvaus ja saamelaisuskonnon mukaisen tuonpuoleisen esittely. Runon toisessa säkeistössä oopperan nimihenkilö kuvaillaan seuraavasti:

Kera kumppanien kasvoi Aslak,
 Nousi muita päätä pitemmäksi,
 Kulki käskijänä, kuninkaana,
 Vaiti ahersi hän kotosalla,
 Yksin umpimielin, uhmamielin[...].
 (Launis 1922, ei sivunumeroa.)

Esimerkiksi säkeistöön sisältämä ilmaus ”käskijänä, kuninkaana” indikoi, että Aslakilla on erityisiä ominaisuuksia, joiden voi ajatella viittaavan hänen tulevaan rooliinsa saamelaisjohtajana ja vapaustaistelijana. Tähän rooliin viitataan myös Johdantolaulun lopussa, säkeessä ”keihäs käissä norjalaisen voitti, saamein kurjat kärsimykset kosti” (Launis 1922, ei sivunumeroa). Aslak Hettaan viittaavat säkeet representoivat tässä yhteydessä kolonisoidun puhetta, ja siitä käy ilmi myös hänen ja hänen kansansa asemansa alistettuna kärsijänä. Saamelaiseen muinaisuskoon liittyvien taivas- ja helvettivisioiden kuvailu viittaa niin ikään oopperan tuleviin tapahtumiin, toisin sanoen Lannin vierailuun tuonpuoleisessa ja sen merkitykseen saamelaisyhteisön päätöksenteossa. Saamelaisten tuonpuoleisesta runossa kertoo ”viisas taatto”, jota oopperassa vastaa Aslakin kasvatti-isä, tietäjä Lanni. Pianopartituurissa (1930, 7–8) tämä kuuluu seuraavasti:

Viisas tietäjä näin hälle haastoi.
 Aslak aatoksissaan kauan viipyi.
 Saivotaatot eessänsä hän näki,
 muisti kuinka kansa kerran nousi,
 maasta manas surman hurmehaamut.
 Vihan herjahenget, saivoin kirot[.]

Kirjallisuudentutkimuksen termein tulkittuna Johdantolaulu edustaa nk. *mise en abyme* -rakennetta eli upotusta, joka joko kertoo pienoiskoossa teoksen keskeiset tapahtumat ja viittaa päähenkilön kohtalon tai tulevaisuuteen (Dällenbach, [1972]1989; ks. Makkonen 1991, 17–20). *Aslak Hetan* Johdantolaulussa viitataan tulevaan eli siihen tilanteeseen, jossa saamelaiset oopperan toisessa näytöksessä nousevat norjalaisia vastaan. Kiinnostavaa on, että Johdantolaulun edellä siteerattu päätössäkeistö puuttuu kokonaan vuoden 1922 libretosta, ja se siis löytyy ainoastaan vuoden 1930 pianopartituurista. Tämä lisäys on tulkittavissa useasta näkökulmasta. Yleisesti voidaan todeta, että sisällöllisesti säkeistössä on kysymys kansan vapautumisesta toisen kansan ikeen alta, toisin sanoen kolonisoidun vapautumisesta kolonisoijan hallinnasta. Toinen kysymys on, minkä maan ja kansan vapautumisesta on puhe. Juonensa tasolla *Aslak Hetta* luonnollisesti kertoo saamelaisten kamppailusta norjalaishallintoa vastaan, mutta toisaalta säveltäjän suomalaisuus ja lisäyksen ajankohta mahdollistanevat toisenkinlaisen tulkinnan. Johdantolaulun päätössäkeistö voidaan yhtä lailla nähdä analogiana suomalaisten kamppailulle Neuvostoliiton uhkaa vastaan. Erityisesti tämä vaikuttaa mahdolliselta, kun otetaan huomioon lisäyksen historiallinen ajankohta, 1920-luvun loppu, jolloin Suomen poliittiset suhteet Neuvostoliittoon olivat tu-

lehtuneet ja 1930-luvulla muuttuivat yhä jännitteisemmiksi (ks. esim. Lähtenmäki 2004; Meinander 2006; Lehtola 2012). Launiksen oopperassa esittämä vapauseetos on joka tapauksessa vahva. Sisääntulossaankin Aslak Hetta toteaa vallitsevan tilanteen: "Vapaana riekkoparvi ilman alla, vapaana susi, korven kontio, vapaina kaikki, vaan ei Lappi" (Launis 1922, 16–17). Riippumatta siitä, ovatko Johdantolaulu ja koko ooppera metaforia Suomen poliittiselle tilanteelle, *Aslak Hetta* joka tapauksessa edustaa myös Johdantorunossaan etnistä Toista ja sen kolonialistista representaatiota.

Kolonialismi *Aslak Hetan* henkilöasetelmassa

Orientalistisen oopperan usein stereotyyppioille rakentuissa henkilögallerioissa jo aiemmin mainittu *me*-näkökulma kuuluu yleensä eurooppalaisille, useimmiten yläluokkaiselle miehelle, joka vieraillee eksoottisessa maassa alistetun kansan keskuudessa (ks. Locke 2000). Näin tapahtuu esimerkiksi Giacomo Puccinin *Madama Butterfly* -oopperassa, jossa Pinkerton, amerikkalainen upseeri, Japanin-komennuksellaan viihdyttää itseään paikallisen neidon, Cio-Cio-Sanin, kustannuksella. Postkolonialistisessa retoriikassa tämä on mahdollista ilmaista siten, että Pinkerton edustaa kolonisoijaa, Cio-Cio-San kolonisoitua. Samoin voidaan sanoa, että Pinkerton edustaa valloittajakansaa, Cio-Cio-San taas valloitettua kansaa. Juonensa tasolla myös *Aslak Hetta* täyttää orientalistisen oopperan edellytykset sikäli, että se kertoo kuten jo todettu, kolonisoijista ja kolonisoituista, norjalaista ja saamelaisista. Aslak Hetan luonnehdinta "Pian Lapillekin uusi aika koittaa, ja sortaja kun makaa massa, niin silloin aika toinen meille alkaa myös [...]" (Launis 1992, 54) oopperan toisessa näytöksessä edustaa siis alistetun eli kolonisoidun diskurssia.

Vastakkaisasetelma saamelaisten ja norjalaisten välillä on jännitteinen, ja se tuodaan esiin heti oopperan alussa. Aslak Hetan uhotessa kansallistunnossaan tietäjä Lanni muistuttaa, että "on Alattiossa sotamiestä sata! Ei huuto pelkkä peloita joukkoja Norjan!" (Launis 1922, 18). Myös norjalainen nimismies kohtelee saamelaisia huonosti. Ennen kuin hän oopperan toisessa näytöksessä kihlajaisiaan viettäessään kysyy luokseen tulleiden saamelaisten asiaa, hän katsoo parhaaksi uhata heitä ruoskalla. "Tiehenne heti, heti paikalla, muutoin puhuu esivalta" (Launis 1922, 46). Tilanne ei siis ole tasaväkinen – norjalaisilla valtaapitävinä on ylivoima.

Voidaan kuitenkin kysyä, että jos *meitä* oopperassa siis edustavat norjalaiset ja *heitä* saamelaiset, mikä sitten on suomalaisten paikka tässä asetelmassa? Suomalaisten osuus oopperan dramaturgiassa vaikuttaa neutraalilta, sillä Suomesta tulleet Agni ja Agneta ovat oopperan peruskonfliktin näkökulmasta sivuhenkilöitä. Tämä käy ilmi muun muassa tilanteessa, jossa Aslak rauhoittelee tädistään huolissaan olevaa Agnia: "Ei kosto suomalaisiin koske, ei vaara uhkaa 'Suomen Rouvaa'"³⁰ (Launis 1922, 55). Konflikti ei siis näytä liittyvän suomalaisiin. Jos tarkastellaan tapaa, jolla naiset suhtautuvat Aslak Hettaan, tilanne ei kuitenkaan

ole yksiselitteinen. Analysoitaessa naishahmojen suhtautumista Aslakiin Stuart Hallin (2002, 169–181) konstruoimien kolmen rodullisen stereotyypin eli isäntäväkeä palvovan orjan, turmeltumattoman alkuasukkaan ja tyhmänhauskan pellen näkökulmasta, voi ajatella, että Agni näkee Aslakin ihannoivassa valossa, turmeltumattomana alkuasukkaana. Hän liittyy Aslakiin esimerkiksi ilmaukset ”prinssi Saamenmaan” (Launis 1922, 35), ”lapin kuningas” (ibid., 54) ja ”ylväs sankarini” (ibid., 52). Agneta sen sijaan tuntee Aslakia kohtaan vain vahvaa epäluuloa, ja muutenkin hän kokee Lapin ristiriitaisena paikkana todetessaan: ”Tää Lappi, onneton, on täynnänsä vain kauhua ja taikaa!” (ibid., 22). Hänen mielestään ”maa on köyhä, tyhjää tyhjempi, sen kansa oppimaton, kurja” (Launis 2003 II, 158). Lisäksi Agneta rinnastaa useaan otteeseen Aslakin ja suden (ibid., 23), mikä viittaa yhtäältä siihen, että Agneta näkee Aslakin eläimellisenä ja primitiivisenä sekä toisaalta yleisemmin epäluuloon ja jopa pelkoon vierasta kohtaan. Naisten asennoituminen voi siis ajatella olevan implisiittisesti etnisyydelle perustuvaa kolonisoijan asennoitumista.³¹

Orientalismi ja kolonisaation representaatiot *Aslak Hetan* musiikissa

Askak Hetan musiikissa hyödynnetään laajasti saamelaista joikua. Joiku on saamelaiseen kulttuuriin kuuluva säestyksetön vokaalimusiikin muoto, jonka tärkeimpinä ominaisuuksina musiikintutkija Heikki Laitinen (1985, 181) pitää pentatonisuutta ja musiikillista maalailevuutta. Joiun pentatonisuus tarkoittaa, että asteikko koostuu viidestä suurille sekunneille tai pienille tersseille rakentuvasta sävelestä. Sen melodiikalle ovat ominaisia myös kvartti-, kvintti- ja oktaavi-intervallit sekä duurikolmisointukulut. Muita joikuun liittyviä ominaisuuksia ovat melodian variointi, korusävelet, toistuvat rytmiaiheet, vapaamittainen teksti ja tekstissä toistettavat pikkusanat tai tavut sekä mahdollisuus improvisointiin (Laitinen 1985, 181–191; ks. myös Järvinen 1999.) Joiku liittyy kokonaisvaltaisesti esittäjensä maailmankuvaan sekä esitystilanteeseen. Laitisen (1985, 181) mukaan ”joiut ovat musiikillisia pienoismuotokuvia, jossa joikaaja voi kuvata kohdettaan sanallisesti, melodisesti, rytmisesti, esityksellisesti sekä ilmein ja elein”.

Kuten Minna Riikka Järvinen (2005, 29) on osoittanut, *Aslak Hetta* sisältää kuusi joikuaihetta, jotka Launis valikoi oopperaansa Lapin-matkoillaan 1904 ja 1905 keräämästään yli 800 joiun materiaalista (Järvinen 2005, 29; ks. myös Launis 1930, ei sivunumeroa). Järvisen (2005, 29) mukaan nämä oopperaan sijoitetut kuusi joikua edustavat Kautokeinoa, tuntureita, kauppiasta, nimismies-

³⁰ ’Suomen rouva’ tähän tapaan sitaateissa on alkuperäinen, libretossa oleva ilmaus (Launis 1922, 55).

³¹ Myös Kadja-Joussan roolia voi tarkastella Hallin (2002, 169–181) kategorioiden mukaan. Hänet, lapsellisen pikku palvelijan ja lörpöttelijän, voi nähdä Hallin tyhmänhauskana pellenä, jota kaikki halveksivat, mutta joka näkee ja ymmärtää tilanteita. Hän oivaltaa esimerkiksi sen, että Agni onkin rakastunut Aslakiin eikä välitä nimismiehestä (ks. Launis 1922, 49).

tä, kirkkoherraa ja sutta. Joikusävelmät on kuitenkin integroitu osaksi Launiksen omaa musiikillista idiomia siten, ettei ole aina helppo erottaa, mikä on alkuperäinen joiku-sävelmä, mikä taas Launiksen omaa tekstuuria. Launis on siis rakentanut oopperaansa myös joikuihin viittaavia tyyllialluusioita.

Sekä Launiksen *Aslak Hetassa* käyttämät varsinaiset joiut että tyyllialluusiot sisältävät piirteitä, joita Locke (2009) on listannut musiikillista eksotismia määrittellessään. Locken (2009, 51–54) mukaan eksotismiin on länsimaisen taidemusiikin kontekstissa yhdistetty esimerkiksi: Sävellyksen syntyäikaan nähden epätyypillinen sävellaji tai harmonia; pentatoninen asteikko; kokosävelasteikko; kromatiikkaa; pelkistettyjä tekstuureja, kuten unisonoja, kvartteja ja kvinttejä sekä urkupisteitä; kompleksisia ja määrittelemättömiä sointuja, kuten klustereita; toistuvia rytmisiä tai melodisia kuvioita; ostinato-kulkuja; yksinkertaisia, säikeistolaulua muistuttavia ooppera-aarioita; loitsintaan tai rituaaleihin viittaavia vokaalisuuksia tai nonsense-tavujen toistamista; monotonista deklamointia vapaarytmisesti; huudahduksia; murteiden käyttöä; instrumentaalijaksojen melismaattisuutta; epäsymmetrisiä rakenteita ja ”rapsodinen” melodialinja; yhtäkkisiä taukoja; nopeita, yllättäviä ornamentteja; vieraita instrumentteja ja lyömäsoittimia; poikkeavia soittotekniikoita tai poikkeava rekisteri. (Locke 2009, 51–54.)

Kuten olen aiemmin todennut, *Aslak Hetan* musiikkia leimaa pentatonisuus, joka hallitsee tekstuuria teoksen alusta loppuun. Toinen teokselle luonteenomainen piirre on lyömäsoittinten runsas käyttö, ja pieni kuvaava yksityiskohta on kelloinstrumentti, joka sointinsa kautta viittaa poronkelloon (Launis III 2003, 46–49). Moni oopperan vokaalisooloista lisäksi rakentuu pienistä, kuvailevista lauluista (kuten Agnin esittämä Päiveneidan laulu) eikä laajoista, monitaitteisista kokonaisuuksista. Esimerkiksi edellä luetellut yleiset piirteet ovat löytyvät Locken listauksesta, mutta erityisesti ne sopivat *Aslak Hetta* -oopperan joiku-materiaaliin. Joiku-materiaali on, kuten hyvin tiedetään, pentatonista, kuten ilmenee esimerkiksi oopperaan sijoitetusta Kautokeino-joiun katkelmasta (ks. Launis 1922, ei sivunumeroa). Tämä oopperassa usein kuultava joiku-aihe esiintyy ensimmäisen kerran Lannin sisääntulossa toistuen kolme kertaa (Launis 2003 I, 37–40), ja sitä toistavat ennen rummunvihkimiskohtausta vokaalitekstuureissaan myös Unna ja *Aslak* (ibid., 57–72). Tässä joikuaiheessa myös sama pisteellinen rytmi toistuu ja melodiaan sisältyy puoliasteita sekä alaspäinen kvarttiliike. Toinen, Loitsuksi Launiksen kutsuma sävelaihe puolestaan mukailee joiun periaatteita esimerkiksi sisältämänsä etuheleisen melisman ja sen tekstiin sisältyvän tavutoiston ”lo-lo-loo” kautta. (Ks. Launis 1922, ei sivunumeroa.) Loitsu-aihe liittyy tilanteeseen, jossa tietäjä Lanni oopperan alussa vihkii käyttöönsä uuden rummun (Launis 2003 I, 72–108).

Huolimatta siitä, että Launis on tutkijantaustastaan johtuen tehnyt *Aslak Hetassa* tarkkaa työtä joikuihin liittyen, esimerkiksi niihin perustuvat tyyllialluusiot ovat kuvitteellisia eli edustavat musiikillista eksotismia *par excellence*. Lisäksi joiku-materiaalin käyttö liittyy oopperan myös kolonialistiseen diskurssiin, sillä se representoi oopperan kokonaisuudessa saamelaisen vähemmistön eli etnisen Toisen musiikkia.

Kolonisaation musiikillinen representaatio henkilöhahmojen sonorisessa identiteetissä

Varsinaisten, jo mainittujen joiku-sävelmien lisäksi Launis (1922, 91) on esitellyt *Aslak Hetan* librettokirjassa 16 erilaista tiettyyn henkilöön, asiaan tai tapahtumaan liittyvää musiikillista sävelaihetta, jotka on nimetty seuraavasti: Kautokeino, Aslak Hetta, Agni, Tuntureille, Revontulet, Loitsu, Huutajat, Kadja-Joussa, Sotilaslaulu, Kirkkoherra, Loveenlangennutta herätetään, Norjalainen tanssi, Nimismies, Päiveneidan laulu, Uhrilaulu ja Uhritantsi (Launis 1922, 91). Näitä sävelaiheita säveltäjä käyttää oopperassa wagnerilaista johtoaihetekniikkaa mukaillen (ks. myös Salmenhaara 1996, 395), mutta ei yhtä johdonmukaisesti kuin esimerkiksi aikalainen Erkki Melartin *Aino*-oopperassaan (ks. Murtomäki 2000). Launis ei toisin sanoen yhdistä tiettyä sävelaihetta säännönmukaisesti tiettyyn henkilöön tai tilanteeseen, vaan useimmiten sävelaiheet esiintyvät, kun henkilö tai asia mainitaan ensimmäisen kerran.

Kuten edellä on esitetty, useat sävelaiheet liittyvät henkilöhahmoihin, mutta lisäksi Launis luonnehtii henkilöitään tyylilluusioiden kautta. Tällöin henkilöiden musiikeista voidaan puhua Nosken (1977) käsitteellä sonorinen identiteetti, jolla, kuten aiemmin todettu, viitataan henkilöhahmojen musiikillisiin kokonaisuuksiin. Erityisen selvät, tämän artikkelin viitekehyksessä keskeiset sonoriset identiteetit on rakennettu *Aslak Hetalle*, *Agnille* ja norjalaisille valtaapitäville, joten rajaan tässä artikkelissa tarkasteluni niihin. Norjalaisia ei kuitenkaan luonnehdita yksilöllisillä musiikeilla, joten käsittelen heitä kollektiivina. Tarkastelen siis näitä kolmea, etnisyyteen tai kansallisuuteen viittaavaa musiikkia saamelaisena, suomalaisena ja norjalaisena sonorisena identiteettinä.

Oopperan nimihenkilön musiikki rakentuu hänen mukaansa nimetystä sävelaiheesta, joka ei kuitenkaan perustu olemassa olevalle joikuaiheelle vaan sen mukaelmalle (ks. Launis 1930, ei sivunumeroa). Sen lisäksi, että joiku-materiaalia hyödyntävä, pentatoninen musiikki määrittää *Aslak Hetan* sonorista identiteettiä, se määrittää koko saamelaisyhteisöä ja sen musiikkia. Erityisesti ensimmäisen näytöksen musiikki rakentuu tälle materiaalille. Toiseuden näkökulmasta *Aslak Hetan* ja saamelaisten musiikkiin on toisin sanoen rakennettu ero, jonka avulla heidän musiikkinsa määrittyy etnisen Toisen musiikiksi.

Suomalaisen *Agnin* tärkeimmät musiikkiset jaksot sisältyvät oopperan ensimmäiseen näytökseen ja niihin hetkiin, joiden aikana *Agni* ja *Aslak* tutustuvat toisiinsa. Verrattuna joiku-materiaalista rakennettuun, pääasiassa *Aslak Hetan* aiheille perustuvaan pentatonispainotteiseen musiikilliseen ympäristöön, *Agnille* kirjoitettu tekstuuri on korostetun tonaalista, ja se viittaa nelijakoisessa verkaisuudessaan suomalaiseen kansansävelmätyyliin (ks. Launis I 2003, 155–159). Musiikki siis vahvistaa tyylilluusion kautta *Agnin* kansallisuuden. Toisaalta *Agnin* musiikkiin erityisesti hänen kuvaillessaan suomalaista kesäyötä vastauksena *Aslakin* Lapin-ihailulle sisältyy myös harras vivahde, jolloin se niin melodiansa kuin harmoniansa näkökulmasta assosioi yksinkertaiseen koraalimaiseen virsisävelmän. Vaikka *Agnin* oletettu uskonnollisuus, luterilainen kristillisyytensä, ei

juurikaan näyttäytyä oopperan libretossa, hänen musiikkinsa tuo esiin tämän uskonnollisuuden. Agnin sonorinen identiteetti toisin sanoen rakentuu suomalais-luterilaiseksi: kansanlaulu-alluusio viittaa suomalaisuuteen koraalimaisen virsisävelmän viitatessa luterilaisuuteen.

Jos Agnin sonorista identiteettiä määrittää tietty melankolinen pohjavire, norjalaisiin liittyy vastakkaisia piirteitä. Norjalaisista valtaapitävistä ei libretossa anneta järin positiivista kuvaa: he puhuvat karkeasti, käyttävät liikaa alkoholia ja ennen kaikkea suhtautuvat saamelaisiin alentuvasti (ks. Launis 1922, 41–48). Tämä käy ilmi oopperan toisessa näytöksessä, jossa vietetään vouden ja Agnin kihlajaisia. Myös norjalaisia luonnehtiva musiikki poikkeaa sitä ympäröivistä musiikeista, esimerkiksi Aslak Hetan ja Agnin musiikeista. Norjalaisten musiikki rakentuu norjalaisille tanssisävelmämukaelmille, jotka ovat luonteeltaan iloisia ja nopeita. Ne on toisin sanoen kirjoitettu duuri-sävellajeihin ja liikkuvat pääasiassa pisteellisissä 2/4- tai 6/8-rytmeissä. Norjalaisten sonorinen identiteetti toisessa näytöksessä rakentuu näin ollen yksilotteisemmaksi kuin esimerkiksi Agnin musiikki. Norjalaisia luonnehtivat tanssimelodiat ovat oopperan toisen näytöksen keskeinen musiikillinen tunnuspiirre, ja niille rakentuu myös kaksi näytökseen kirjoitettua tanssikohtausta, orkesterivälisoitto, jonka aikana nuoriso esittää piirileikin (Launis 2003 II, 33–58) ja nk. luutatanssi (ibid., 87–102).

Norjalaisten sonorinen identiteetti kuitenkin laajenee sotilaiden ja valtiollisen voimankäytön mahdollisuuden tulesa mukaan kuvaan oopperan kolmannessa näytöksessä. Saamelaisten arvioidessa norjalaisten joukkojen saapumisaikakohtaa, sotilaisiin viitataan musiikissa reippaalla marssimusiikkialluusiolla (Launis 2003 III, 168) ja johtavan norjalaisupseerin sisääntuloon liittyy myös nopea viittaus marssimusiikkiin (ibid., 216–217). Viimeinen norjalaisvaltaan liittyvä musiikillinen elementti kuullaan vain vähän ennen oopperan loppua tilanteessa, jossa Aslak Hetta on vangittu. Tämä myös elokuvamusiikista tunnettu, pata-rummulle ja pikkurummulle kirjoitettu tremolo-jakso (Launis 2003 III, 286–287) ennakoii päähenkilön kuolemaa. Tätä elettä olen aiemmin nimittänyt esimerkiksi Puccinin *Toscassa* Cavaradossin tulevaan teloitukseen tai Saariaho *Adriana Materissa* miespäähenkilö Tzagoon liittyen teloitus-topokseksi (Hautsalo 2011, 123). Myös sotilasmusiikki siis indikoi, että norjalaisten musiikki on kolonisoijan musiikkia vastakohtana Aslak Hetan ja saamelaisten musiikille. Norjalaisten sonorista identiteettiä voi norjalaisiin tanssilauluihin ja toisaalta sotilasmusiikkiin liittyen näin ollen luonnehtia kansallis-sotilaalliseksi.

Uskonnollisten rituaalien representaatiot orientalistisina konventioina

Kuten jo Agnin sonorisen identiteetin analyysistä kävi ilmi, myös uskuntoon *Aslak Hetassa* liittyy omanlaistaan musiikkia, ja musiikki liittyy oleellisena osana myös *Aslak Hetan* uskonnon harjoittamisen representaatioihin. Orientalistiseen oopperaan ovat perinteisesti liittyneet uskonnollisia rituaaleja ja palvontamenoja representoivat kohtaukset, sillä niiden avulla on pyritty tuomaan esiin

Toiseen liitettyjä vierauden elementtejä, kuten estotonta seksuaalisuutta, mikä on katsottu erityisesti etnisen Toisen ominaisuudeksi (ks. esim. McClary 1992). Toisen uskonto toisin sanoen pyritään esittämään omasta uskonnosta mahdollisimman etäällä olevana, mystisenä, väkivaltaisena ja erotisoituna. Esimerkkejä oopperakirjallisuuden etnisistä Toisista, joihin on liitetty hillitöntä seksuaalisuutta, ovat vaikkapa Mozartin *Taikahuilun* Monostatos (mauri) sekä suomalaisessa oopperassa *Juha*-oopperoiden Shemeikat (karjalainen) ja representaatio, jossa uskonnon harjoittaminen yhdistyy seksuaalisuuteen, löytyy esimerkiksi Camille Saint-Saëns'n oopperasta *Samson et Dalila*. Tästä bakkanaaliksi kutsutusta kohtauksesta on tullut yksi orientalisen oopperan tunnetuimmista ja tutkituimmista kohtauksista (ks. Locke 2009; MacKenzie 1995), ja se sisältää uskonnollisen rituaalin kuvauksen, joka huipentuu orgioihin.³²

Aslak Hetassa norjalaisten kristillinen, evankelis-luterilainen uskonto tulee konkreettisesti edustetuksi yhden henkilöhaamon, kirkkoherra Lyckseliuksen sekä toisaalta hänen hallinnoimansa seurakunnan kirkkorakennuksen kautta, mutta mitään kristilliseen hartaudentarjoamiseen liittyvää oopperassa ei kuvata. Sen sijaan saamelaisten uskonnollisia rituaaleja esitellään oopperassa runsaasti. Saamelaisiin etnisenä Toisena *Aslak Hetassa* liittyy kahdenlaista uskonnollisuutta vastakohtana norjalaisten (ja suomalaisten) kristillisyydelle. Yhtäältä oopperassa representoidaan saamelaista muinaisuskoa, jota tietäjä Lanni miehineen harjoittaa sekä toisaalta Huutajat-lahkon lestadiolaisuudesta erkaantunutta oppia. Huutajien lahkoa voi luonnehtia uskonnolliseksi hybridiksi, jossa yhdistyvät sovellettu lestadiolaisuus ja saamelainen muinaisusko. Sekä muinaisuskoon että Huutajien oppiin liittyvät rituaalit on sisällytetty oopperan dramaturgiaan, joten myös ohjeet kohtauksen toteuttamiseen löytyvät parenteseista. Saamelaisuskonnon piiriin kuuluvat rummun vihkimisen rituaali (näytös I) ja tietäjän matka Tuonelaan eli "loveen lankeaminen" (näytös III). Huutajien rituaaleja puolestaan edustavat kirjojen polttaminen (näytös I) sekä uhritanssi (näytös II).

Oopperan ensimmäisessä näytöksessä Lanni-tietäjä on saanut valmiiksi uuden rumpunsa ja vihkii sen käyttöön maagisin menoin. Saamelaisuskonnossa rumpu on tärkeä esine, sillä se on transsin aikana tuonpuoleiseen tehtävän matkan keskeisin apuväline (ks. Siikala, 39–40). Rummunvihkimiskohtaus alkaa tempomerkillä *agitato* (Launis 2003 I, 72) ja välisoitto ennen vihkimisloitsua rakentuu aiemmin mainitun Loitsu-aiheen loppua koristavalle etueleelle (trioli) (Launis 2003 I, 72–75). Parenteesin mukaan Lanni "ripustaa rummun kivijumalan kuvalle ja alkaa lukea loitsua" (Launis 1922, 19). Saamenkielinen loitsu alkaa suggestiivisella säeparilla, jonka alku toistuu: "Maderakka, Sarakka, lololoo; Juoksakka, Uksakka, nananaa; Maderakka, Sarakka, raaku, Juoksakka, Uksakka, ruku, ruk-ruk, ruk-ruk" (ibid.). Loitsu-aihe kokonaisuudessaan esiintyy koko rummunvihkimiskohtauksen ajan joko Launisen (1922, ei sivunumeroa) librettokirjassaan esittelemässä perusmuodossaan tai osiin pilkottuna.

³² Uskonnollisen ja seksuaalisen yhdistäminen on teemana esimerkiksi Jules Massen't'n *Thais*-oopperassa.

Vaikka Lanni-tietäjän matka tuonpuoleiseen tapahtuu oopperan kolmannessa näytöksessä, siihen viitataan, kuten aiemmin mainittu, jo oopperan Johdantolaulussa (Launis 1922, ei sivunumeroa). Tästä matkasta käytetään nimitystä "loveen lankeaminen" (Launis 1922, [65]) ja kolmanteen näytökseen johdattavassa parenteesissa vielä todetaan, että "esiripun noustessa nähdään Lanni makaamassa loveen langenneena" (Launis 1922, [65]). Ajatus matkasta, joka koetaan transsissa, edustaa Anna-Leena Siikalan (1999, 251) mukaan šamanistista perinnettä, jonka tunnusmerkillisimpänä piirteenä sitä on pidetty. Tuonpuoleiseen suuntautuvaa matkaansa šamaani tavallisesti kuvaa henkien olosijoista kertovien laulujen avulla (Siikala 1999, 39–40). *Aslak Hetassa* Lanni tapaa transsin aikana sekä esi-isiä tuonpuoleisessa että näkee paratiisinäyn.

Johdantolaulussa kerrotaan Tuonelasta, saameen kielellä ilmaistuna Jabmeaimosta: "Siellä vainajill' on kolkot kodat, sieltä noide'n henki saattaa nousta elävitten maille mahdollansa taasen paimentamaan porojansa" (Launis 1922, 14). Johdantolauluun sisältyy myös taivasnäky, "Saivo-aimo", jota kuvataan seuraavasti: "Siell' ei puute jäkälästä, pyhät petrat kimmaa pensastossa, aika autuas on pyytäjälle, ikinuoret naiset, ikinuoret miehet syö ja nauraa, nukkuu taljoilansa" (ibid.). Lannin matka tuonpuoleiseen, "saivokansan" (Launis 1922, 66) asuinsijoille on merkityksellinen, koska neuvoja tuonpuoleisen kuolleilta esisiltä haetaan tiettyä tarkoitusta varten: jotta tiedettäisiin, ryhtyäkö kapinaan norjalaisia vastaan. Lanni kertoo esi-isien sanoneen: "Ei verta nyt, ei surman töitä! Niin huusi saivovanhimmat viel' lähteissäin" (Launis 1922, 67). Esi-ivät toisin sanoen toivovat rauhanomaista ratkaisua saamelaiden ongelmaan.

Myös *Aslak Hetan* lahkouskovaiset, lestadiolaisuuteen kääntyneet ja siitä erkaantuneet Huutajat ovat saamelaisia. Heidän oppinsa, kuten jo todettu, on kuitenkin omalaatuinen sekoitus kristillisyyttä ja saamenuskoa. Lahkolaisten tavoitteena on käännättää norjalaiset, minkä myös *Aslak Hetta* ymmärtää. *Aslak* toteaa saadakseen Huutajista liittolaisen: "Meidän jumalamme he tunnustakoot!" (Launis 1922, 32). Huutajat ovat mukana oopperan kaikissa näytöksissä. Huutajilla on oopperassa rituaali, jonka päätteeksi pyhät kirjat poltetaan, koska, kuten Nilla Sjaggo, lahkon johtaja toteaa, "On aika täytetty. On merkit nähty [...]" (Launis 1922, 30). Lisäksi parenteesissa todetaan: "Me oomme pyhiä, jo sana meiss' on täyttynyt, siis tuleen kirjat, kirjat kaikki [...]" (Launis 2003, 179–180).³³ Toisin sanoen on aika aloittaa norjalaisten käännätyt, johon rituaali liittyy. Rituaalin alkaessa Nilla Sjaggo nousee puhumaan (Launis 1922, 30). Puhessaan Sjaggo lausuu loitsun, joka yhdistää evankelis-luterilaisen Isän meidän -rukouksen ja saamelaisuskonnon Tuonelan: "Se toinen on kun Ibmel, meidän Herra, mi maassa alla nurmen asuu. Sanokaamme siis tästä lähtien sanoin toisin: Isä meidän, jok' olet maassa manan" (Launis 1922, 31).

Huutajilla on myös oma musiikkinsa. Launis hyödyntää Huutajiin liittyen musiikillista materiaalia, jotka assosioi erilaisiin uskonnollisen musiikin tyyliin

³³ Vuonna 1922 ilmestyneen libreton ja lopulliseen partituuriin mukaan otetun tekstin välillä on pieniä eroja, mutta ne eivät vaikuta tekstin sisältöön. Käytän tässä artikkelissa molempia lähteitä sen mukaan, kummassa teksti tuo asian selkeämmin esiin.

ja genrehin. Huutajille on kirjoitettu esimerkiksi virrenveisuuseen viittaavaa yksäänistä kuorotekstuuria sekä neliäänistä koraalitekstuuria. Huutajien kohtaus alkaa katoliseen sielunmessuun viittaavalla, hitaassa 3/2-tahtilajissa liikkuvalla *Dies Irae* -mukaelmalla (Launis 2003 I, 170–172). Kohtaus on instrumentoitu matalassa rekisterissä liikkuville vaskille sekä kontrabassoille. Huutajat ”saapuvat juhlallisesti, tuomiovirttä laulaen” (1922, 29), ja tämän laulun voi ajatella edustavan musiikillista surumarssi-toposta (ks. Hautsalo 2008).

Aslak Hetan uskonnollinen huipentuma sijoittuu oopperan kolmanteen näytökseen Kautokeinin kirkon pihalle, jonne kirkkokansa on alkanut kokoontua jumalanpalvelukseen (ks. Launis 1922, 77). Parenteesin mukaan kirkolle saapuu myös juhlakulkueessa tietäjä Lanni, joka on ”joukkoineen tulossa juhlimaan jumalansa kunniaksi. [...] Näiden jäljessä kannetaan kivijumalaa, Lapin seitaa” (Launis 1922, 78). Paikalla ovat myös Huutajat, jotka kunnioittavat ”jumalaa omilla menoillaan ja lauluillaan” (ibid.). Molemmat ryhmät juhlivat sitä, että norjalaiset on vangittu ja pian heidät aiotaan surmata rituaalissa, joka suoritetaan kirkossa ”noitavanhimman ja seitsemän uhripapin” johdolla. Kivijumala tuodaan kirkkoon ja lattialle ”sytytetään nuotiotuli” (Launis 1922, 80). ”Nuotiotulen ympärillä alkaa kaamea uhritanssi”, johon edellä mainitut osallistuvat ”kädessään kirves ja veitsi” (ibid.). Uhrimaljasta varellellaan nestettä tuleen. Uhripapit ”kirveet ojennettuina” hakevat norjalaiset ja kuljettavat heidät mestauspaikalle (ibid., 83). Ennen kuin norjalaiset pääsevät hengestään, sotaväki saapuu paikalle ja keskeyttää rituaalin.

Huutajat ja hullun miehen topos

Orientalistisen oopperatutkimuksen viitekehyksessä on kirjoitettu paljon oopperan naispuolisista Toisista, joiden ominaisuuksia ovat poikkeavan etnisyyden lisäksi miehen näkökulmasta tuhoava seksuaalisuus (ks. esim. Locke 1991; McClary 1992; 2008). Lisäksi esimerkiksi McClary (1991, 88–111) on eristänyt länsimaisesta oopperataiteesta musiikillisia keinoja, joiden avulla säveltäjät ovat representoineet seksuaalisesti uhkaavia ja sellaisina mielisairain tulkittuja naisia.³⁴ *Aslak Hetassa* naiset ovat enemmän tai vähemmän sivuhenkilöitä, ja myös orientalistiselle oopperalle tyypillinen seksuaalisuuden korostaminen ja sen yhdistäminen uskontoon puuttuu oopperasta täysin. Nasser Al-Tae (2008) kuitenkin tarkastelee orientalistisesta näkökulmasta myös myös oopperassa esiintyviä, taustaltaan ei-länsimaisia mieshahmoja, joiden etniseen Toiseuteen liittyy useimmiten valtavirran ulkopuolelle, valtauskonnon näkökulmasta vieraaseen lahkoon tai pakanallisuuteen kuuluva uskonnollisuus. Al-Tae (2008) eristää 1800-luvun orientalistisesta oopperasta edellä mainittuihin uskontoa harjoittaviin etnisiin ”mies-Toisiin” liittyvän pyörivän dervissin topoksen (*whirling dervish*

³⁴ McClaryn (1991) listalla ovat muun muassa Monteverdin *Lamento della Ninfa* nymfi, Donizettin traagiset naishahmot, kuten Lucia di Lammermoor, Schönbergin *Erwartung*-monologin Nainen ja Straussin Salome.

topic)³⁵, joka on rinnastettavissa esimerkiksi tutkimuskirjallisuudessa runsaasti käsiteltyyn turkkilais-topokseen (ks. esim. Monelle 2006, 117–119). Al-Taeen (2008, 26) mukaan pyörivän dervissin topos tuli standardiksi eksotismista ammentavissa oopperateoksissa 1800-luvun jälkipuoliskolla.

Oopperassa *Aslak Hetta* osa saamelaisista siis kuuluu laestadiolaisuudesta erkaantuneeseen Huutajat-lahkoon. Kuten olen edellä esittänyt, lahko harjoittaa uskontoaan äärimmäiseen väkivaltaan, ihmisiin, huipentuessa rituaaleissaan. Voidaan ajatella, että *Aslak Hetan* Huutajat-lahko edustaa omassa pohjoisessa kontekstissään orientalistista pyörivän dervissin toposta ja näin ollen myös villisti uhrinuotion ympärillä pyörivä lahko kiinnittää *Aslak Hetan* orientalistisen oopperan perinteeseen. Toisaalta voidaan myös ajatella, että samoin kuin oopperassa on kautta aikojen esitetty ”hulluja naisia”, Launoksen Huutajat edustavat oopperatutkimuksessa vielä hahmottomatonta ”hullua miestä” ja mahdollista hullun miehen toposta. Kaiken kaikkiaan voi kuitenkin sanoa, että *Aslak Hetta* liittyy orientalistisen oopperan perinteeseen myös representoimien uskonollisten rituaalien, etnisen Toisen uskonnon kautta.

Johtopäätökset

Tässä postkolonialistisessa analyysissä olen pyrkinyt osoittamaan, että Armas Launoksen *Aslak Hetta* on ooppera, joka sisältämiensä kolonialististen representaatioiden kautta kiinnittyy eurooppalaiseen orientalistisen oopperan perinteeseen samoin kuin esimerkiksi Puccinin *Turadot* ja *Madama Butterfly* tai Saint-Sanësin *Samson et Dalila* siitäkään huolimatta, että Launis käyttää sen musiikissa etnografista materiaalia, saamelaista joikua. Kuten olen artikkelissani osoittanut, *Aslak Hetan* kolonialistiset representaatiot ilmenevät sekä oopperan libretossa että sen musiikillisissa tekstuureissa, vaikkakin eri tavoin. Oopperan libretto henkilöasetelmiensä puolesta edustaa kolonialistista diskurssia siinä, että se rakentaa vahvan vastakkaisasettelun norjalaisten ja saamelaisten välille. Tällöin norjalaiset asettuvat kolonisoijan ja saamelaiset kolonisoidun rooliin. Musiikissa rakennetaan niin ikään kolonialistisia diskursseja, jotka identifioituvat erityisesti henkilöhahmojen sonorisissa identiteeteissä. *Aslak Hetan* ja saamelaisten musiikeissa toisin sanoen representoituu etninen Toinen ja norjalaisten musiikissa kolonisoija ja sotilaallinen valta. Suomalaisen Agnin sonorinen identiteetti viittaa

³⁵ Dervisseilläkin on historiallinen esikuvansa. Alun perin dervissit eli mevlevit kuuluivat mystistä islamia edustavaan sufi-suuntaukseen. Suufilaisuus alkoi 1200-luvulla askeettisena suuntauksena, josta se kehittyi mystiseksi liikkeeksi (Hämeen-Anttila 2004, 184). Suufilaisuudessa keskittyminen Jumalan kokemiseen on keskeistä. Suufilaisveljeskunnat koostuivat pääasiassa oppimattomista askeeteista tai mystikoista; oppineet islamin edustajat syytivät suufeja harhaoppisuudesta ja teeskentelystä. (Hämeen-Anttila 2004, 47.) Mevlevit harrastavat erilaisia ekstaasitekniikoita, kuten jumalakokemuksen saamista tanssin avulla. Dervissit liitettiin erityisesti 1800-luvun länsimaisessa kirjallisuudessa ja kuvataiteissa myyttiseen, epäilyttävään ja vaaralliseen Orienttiin (al-Tae 2008).

uskonnollisuuteen, vaikka myös suomalaisuus on siinä neutraalisti läsnä. Poikkeuksellista eurooppalaisiin orientalisitisiin oopperoihin nähden *Aslak Hetassa* on kuitenkin se, että siinä kansallisuuksien tai etnisten ryhmien välinen suhde on kolmenvälinen eikä kahdenvälinen *me-he*-astelma, kuten esimerkiksi jo mainitussa *Samson et Dalila* -oopperassa. Suomalaisten ja saamelaisten suhde rakentuu rauhanomaisesti, mutta saamelaisten ja norjalaisten välille rakentuu konflikti, ja tämä suhde on myös vahvemmin kolonialistinen.

Pohjois-Norjaan sijoitettu *Aslak Hetta* on saanut omat saamelaisksoottiset ominaispiirteensä, jotka kuten olen artikkelissani osoittanut, kytkevät sen kolonialismista nousevaan orientalistiseen perinteeseen enemminkin kuin esimerkiksi suomalaiskansalliseen kontekstiin. Vaikka *Aslak Hetta* pyrkii historiallisten tapahtumien ja käytäntöjen todenmukaiseen kuvaamiseen, kokonaisuutena ooppera silti, kuten Said (2011, 15) on muotoillut, ”tuottaa orienttia kuvitteellisesti” tai edelleen muotoillen tuottaa Lappiin sijoittuvana ”lappologista orienttia kuvitteellisesti”.

Vaikka *Aslak Hetassa* etnisinä Toisina on kuvattu toista uskontoa harjoittavia miehiä, keskimäärin orientalistisessa oopperassa Toinen on, Simone de Beauvoiria lainatakseni, kuitenkin useimmiten nainen – alkuasukas tai romani, kuten Carmen, Aida, Thäis, Dalila, Lakmé tai Cio-Cio-San. Vaikka Armas Launiksen *Aslak Hetta* -ooppera sijoittuu kaukaiseen Lappiin ja suomalaisten näkökulmasta vieraan etnisen ryhmän pariin, sen orientalismin kuitenkin poikkeaa valtavirrasta myös mieshahmojensa näkökulmasta. Saamelaiset Huutajat-liikkeen edustajat näyttäisivät menettäneet järkensä tulkitessaan Laestadiuksen pyhiä tekstejä, mistä seuraa järjettömiä tekoja. Vaikka *Aslak Hetta* edustaa orientalistisen oopperan perinnettä, se ei siis representoinnissaan tuota perinteistä seksuaalisuuden, uskonnollisuuden ja mielisairauden yhdistävää hullua naista, vaan Huutajat, hullut miehet. Suomalaisen oopperan kontekstissa tämä ennakoi muun muassa 1970-luvun karvalakkioopperaa, jossa miehet eivät varsinaisesti ole hulluja, vaan he ovat anti-sankareita ja luusereita – ja valmiita äärimmäisiin tekoihin.

Lähteet

- Abbate, Carolyn 1991. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Abbate, Carolyn 2001. *In Search of Opera*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Al-Taee, Nasser 2008. Whirling Fanatics: Orientalism, Politics, and Religious Rivalry in Western Operatic Representation of the Orient. Teoksessa *Musicological Identities. Essays in Honour of Susan McClary*. Toim. Baur, Steven, Raymond Knapp & Jacqueline Warwick. Aldershot & Burlington: Ashgate. 16–30.
- Aschort, Bill, Gareth Griffiths, & Helen Tiffin (toim.) 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Lontoo & New York: Routledge.
- de Beauvoir, Simone. [1949] 2000. *Toinen sukupuoli*. Suom. Annikki Suni. Jyväskylä: Tammi.
- Born, Georgina & David Hesmondhalgh (toim.) 2000. *Western music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.

- Brown, Julie 2000. Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music. Teoksessa *Western music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Toim. Born, Georgina & David Hesmondhalgh. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press. 119–142.
- Clark, Caryl 2009. *Haydn's Jew. Representation and Reception on the Operatic Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dällenbach, Lucien [1977]1989. *The Mirror in the Text*. Engl. Jeremy Whitley & Emma Huges. Cambridge: Polity Press.
- Fingerroos, Outi 2003. Karjalainen – Heimolainen vai uusheimolainen? Teoksessa *Tutkijat kentällä*. Toim. Laaksonen Pekka, Seppo Knuutila & Ulla Piela. Helsinki: SKS. 194–207.
- Fingerroos, Outi 2006. Karjala – Muistin ja utopian paikka. *Alue ja ympäristö* 35: 2: 3–14.
- Forsgård, Nils Erik 2002. *Alias Finkelstein. Studier i antisemitisk retorik*. Vanda: Schildts.
- Hall, Stuart 2002. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Lehtonen, Mikko & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 2003. Monikulttuurisuus. Teoksessa *Erilaisuus*. Toim. Lehtonen, Mikko & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino. 281–233.
- Hallman, Diana. R. 2002. *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteen-century France. Politics of Halévy's La juive*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hako, Pekka 2002. *Suomalainen oopperamusiikki*. Helsinki: BTJ-Kirjastopalvelu.
- Hautsalo, Liisamaija 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Hautsalo, Liisamaija 2011. Whispers from the Past: Musical Topics in Saariaho's *L'amour de loin*. Teoksessa *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. Toim. Howell, Tim, Jon Hargreaves & Michael Rofe. York, UK: Ashgate Publishing. 107–129.
- Hautsalo, Liisamaija 2012. Toiset oopperassa *Kaarle-kuninkaan metsästys*. Postkolonialistinen analyysi markkinakohtauksen juutalaisrepresentaatiosta. *Musiikki* 3–4: 48–87.
- Hosiasluoma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hämeen-Anttila, Jaakko 2004. *Islamin käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Kramer, Lawrence 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Kramer, Lawrence 2004. *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Kuortti, Joel, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. (toim.) 2007. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuortti, Joel 2007. Jälkikolonialisia käännöksiä. Teoksessa *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Kuortti, Joel, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 11–26.
- Järvinen Minna Riikka 1999. *Maailma äänessä. Tutkimus pohjoissaamelaisesta joikuperinteestä*. Helsinki: SKS.
- Järvinen Minna Riikka 2005. Armas Launis joikusävelmien kerääjänä. Levykansitekti *Aslak Hetta* -oopperan levytykseen. Helsinki: Ondine. 29.
- Laitinen, Heikki 1985. Saamelaisten musiikki. Teoksessa *Kansanmusiikki*. Toim. Asplund, Anneli ja Matti Hako. Helsinki: SKS. 179–198.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.
- Launis, Armas 1922. *Aslak Hetta*. Libretto. Porvoo: WSOY.
- Launis, Armas 2003. *Aslak Hetta*. Pianopartituuri. Pariisi: Verlag Choudens.

- Launis, Armas 2003. *Aslak Hetta*. Orkesteripartituuri. Osat I, II ja III. Monistettu käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Lehtola, Veli-Pekka 2005. Mielikuvien rajasota. Kiistoja koltanmaan ja kolonialismin maastossa. Teoksessa *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Löytty, Olli. Helsinki: Gaudeamus. 46–63.
- Lehtola, Veli-Pekka 2012. *Saamelaiset suomalaiset. Kohtaamisia 1896–1953*. Helsinki: SKS.
- Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levinas, Emmanuel [1982]1996. *Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus.
- Levinas, Emmanuel [1961]2002. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Engl. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Locke, Ralph P 1991. Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's *Samson et Dalila*. *Cambridge Opera Journal* 3: 261–302.
- Locke, Ralph P. 2000. On Music and Orientalism. Teoksessa *Music, Culture, and Society. A Reader*. Toim. Scott, Derek. Oxford: Oxford University Press. 103–109.
- Locke, Ralph P. 2005. Beyond the exotic: How "Eastern" is Aida? *Cambridge Opera Journal* 17: 2: 105–139.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exotism: Images and Reflections*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Lähteenmäki, Maria 2004. *Kalotin kansaa. Rajankäynnit ja vuorovaikutus Pohjoiskalotilla 1808–1889*. Helsinki: SKS.
- Makkonen, Anna 1991. *Romaani katsoo peiliin*. Helsinki: SKS.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota & Lonto: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: University Press Cambridge.
- MacKenzie, John M. 1995. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press.
- Meinander, Henrik 2006. *Suomen historia: Linjat, rakenteet, käännekohtat*. Suom. Paula Autio. Helsinki: WSOY.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Monelle, Raymond 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Muir, Simo. 2004. *Yiddish in Helsinki. Study of a Colonial Yiddish Dialect and Culture*. Väitöskirja. Helsinki: Finnish Oriental Society.
- Murtomäki, Veijo 2000. Erkki Melartinin *Aino* – Suomalaisen oopperan varhainen mestariteos. *Musiikki* 1–2: 13–27.
- Noske, Frits 1977. *The Signifier and Signified: Studies in the operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Pekkilä, Erkki 2007. When Folk and Elite Culture Meet: Armas Launis's Sami Opera *Aslak Hetta*. *European Seminar in Ethnomusicology*. Vol. 12: 255–264.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music, Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Richardson, John. 1999. *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. Hanover & Lonto: Wesleyan University Press.
- Saarisalo, Aapeli 1970. *Laestadius. Pohjolan pasuuna*. Helsinki: WSOY.
- Said, Edward W. [1978] 2011. *Orientalismi*. Suom. Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. Lonto: Chatto and Windus.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Helsinki: WSOY.

- Scott, Derek 2003. *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Sihvo, Hannes [1973]2003. *Karjalan kuva: Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. SKS: Helsinki.
- Siikala, Anna-Leena 1999. *Suomalainen šamanismi – mielikuvien historiaa*. Helsinki: SKS.
- Warrack, J. 2013. Melodrama. *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Osoitteessa: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4344>. Tarkistettu 28.5. 2013.
- Vuorinen, Marja 2005. Herrat, hurrit ja ryssän kätyrit – Suomalaisuuden vastakuvia. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Pakkasvirta, Jussi & Pasi Saukkonen. Helsinki: WSOY. 246–264.
- Välämäki, Susanna. 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.

The "Lappological Orient" in Armas Launis' *Aslak Hetta*

This article investigates *Aslak Hetta*, a Sami opera by Finnish composer Armas Launis (1884–1959) through the lens of post-colonialist theory, a lens that has been often applied to opera studies in recent decades (see i.e. Locke 1991, 2000, 2005, 2009; McClary 1992; Taylor 2007). *Aslak Hetta*, published as a score in 1930, is a three-act work including a monodrama prologue. It takes place in the Northern Lapland, in the village of Kautokeino, and describes the riot of the Sami community against the Norwegian powers. The central concept is the "ethnic Other" originating from the concept of the Other (See Levinas 1996, 2002; Hall 1992, 1996) and formulated for the opera research by Susan McClary (1992). Through this concept I examine the ways in which *Aslak Hetta*, in its *operatic text* (Levin 2007), 1) produces colonial representations, and 2) articulates the ethnic Otherness of Sami community i.e. through religious rituals. This is of particular interest given the traditions evident in European Orientalist opera that present "the Orient" or "the East" not as place, but as a representation of Otherness. Through certain exotic and imagined musico-dramatic devices *Aslak Hetta* may also be seen to represent the imagined place of the "Lappological Orient". Thus, this article explores *Aslak Hetta* as an exception among Finnish national operas, aligning more with traditions of European Orientalist opera.

FT Liisamaija Hautsalo (liisamaija.hautsalo@siba.fi) toimii Suomen Akatemian tutkijatohtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen tutkimushankkeensa Articulations of Identity in Finnish Opera on kolmivuotinen (2011–2014). Hautsalon erikoisaloja ovat suomalainen ooppera, Kaija Saariahon näyttämöteokset ja musiikin semantiikka. Hän opettaa suomalaisen oopperan historiaa Sibelius-Akatemiassa.

Oopperasäveltäjäksi oppimassa: *Opera by You* -verkkoyhteisö musiikillisen asiantuntijuuden kasvualustana

Heidi Partti

Ja voi aina kysyä että jos sä olet harrastelijäsäveltäjä ja saat sun fragmentteja Savonlinnan oopperalavalle niin onko se huono asia. Mistä sä olet valmis tinkimään jotta ne soi siellä? (Markus Fagerudd, säveltäjä / *Opera by You* -hankkeen sävellystyön ohjaaja)

Huolimatta musiikin vahvasti yhteisöllisestä luonteesta erityisesti oopperan kaltaisessa näyttämötaiteessa, musiikillisen asiantuntijuuden kehittymistä on perinteisesti tarkasteltu lähinnä yksilön kognitiivisen kasvun näkökulmasta. Koska nykytutkimuksen valossa näyttää ilmeiseltä, että periytyvillä älykkyys- ja lahjakkuustekijöillä on vain vähän merkitystä muusikkouteen kasvamisessa (esim. Gardner 1983; Elliott 1995), tutkijoiden mielenkiinnon kohteena on ollut erityisesti harjoittelun (esim. Ericsson, Krampe Tesch-Romer 1993; Sloboda, Davidson & Moore 1996; Jørgensen 2002) vaikutus musiikillisen asiantuntijuuden kehittymiseen. Ericssonin ja Lehmanin (1996) mukaan jonkin alan asiantuntijaksi tuleminen edellyttää keskimäärin 10 000 tuntia laadullisesti tasokasta ja tarkoituksenmukaista harjoittelua. Tämä vastaa noin neljän tunnin päivittäistä harjoittelua kymmenen vuoden ajan. Siinä missä laulajien ja soittajien taitojen kehittymisen on viimeaikaisessa tutkimuksessa enenevässä määrin ymmärretty liittyvän läheisesti yhteisöihin ja verkostoihin, joiden puitteissa musiikillinen harjoittelu tapahtuu (esim. Gaunt & Westerlund 2013), säveltämiseen liittyvä taituruus käsitetään yhä usein yksittäisen toimijan yksilöllisten ponnistelujen tuloksena. Tie säveltäjäksi, jonka teokset soivat esimerkiksi Savonlinnan Oopperajuhlien päälavalla on tästä näkökulmasta siis varsin pitkä ja mahdollisuus vuosikausien säännölliseen ja tavoitteelliseen harjoitteluun omistautumiseen vain harvan ulottuvissa.

Opera by You on hiljattain päättynyt yhteisöoopperahanke, jonka musiikilliset käytännöt eivät vastaa perinteisiä käsityksiämme säveltäjyyden kehittymisestä ja musiikillisen asiantuntijuuden kasvusta. Savonlinnan Oopperajuhlien aloitteesta syntynyt hanke on esimerkki viimeisten parin vuosikymmenen aikana tapahtuneista musiikkikulttuurin laajemmista muutoksista, jotka ovat horjuttaneet rajaitoja musiikintekijöiden pitkälle erikoistuneen asiantuntijuuden ja harrastuspohjaisen musiikin tekemisen välillä (Partti & Westerlund 2012). Erityisesti digitaalisen musiikki- ja informaatioteknologian mukanaan tuomat edellytykset paitsi musiikin kuuntelulle ja oppimiselle, myös – ja erityisesti – musiikin luovalle tuottamiselle ja omien musiikkiteosten jakelulle haastavat romantiikan ajalta periytyvät käsitykset

säveltäjästä yksinäisenä nerona musiikillisen hierarkian huipulla (Cook 1998; Hargreaves, Marshall & North 2003; Partti & Westerlund 2012; Partti & Westerlund painossa). Kehittyvän teknologian ansiosta yhä useammat ihmiset voivat tyydyttää musiikillisen ilmaisun tarvetta ja säveltää musiikkia yksin ja yhdessä muiden kanssa – jopa ilman muodollisen musiikkikasvatuksen puitteissa omaksuttua tieto-taitoa (esim. Salavuo 2006; Bolton 2008; Partti & Karlsen 2010). Tähän kulttuuriseen ilmiöön, johon liitetään kuuluviksi yhä laajenevat mahdollisuudet omaan taiteelliseen ilmaisuun ja kansalaisvaikuttamiseen, viitataan usein käsitteellä *participatory culture* (esim. Jenkins et al. 2006), josta käytetään suomenkielistä käännöstä osallisuuden tai osallistumisen kulttuuri¹. Musiikin verkkoysteivät ovat esimerkki osallistumisen kulttuurin ilmentymistä musiikin alalla: monet verkkoysteivät pyrkivät nimenomaan tarjoamaan jäsenilleen alustan musiikin luovaan tuottamiseen ja sen harjoitteluun sekä omien sävellysten jakeluun (Salavuo 2006; Partti 2009; Partti & Karlsen 2010).

Tämän tutkimuksen kohteena oleva *Opera by You* -hanke ja siihen liittyvä operabyyou.com -verkkoysteivö² (jatkossa OBY) on osallistumisen kulttuurin tuore aluevaltaus klassisen musiikin instituution piirissä. Kokonaisen oopperateoksen luomiseksi suunniteltu ja digitaaliteknologian mahdollistama yhteisöoopperahanke lanseerattiin toukokuussa 2010. Lähinnä sosiaalista mediaa hyödyntävässä mainonnassa mukaan kutsuttiin kaikki oopperanystävät iästä, kansallisuudesta, koulutuksellisesta taustasta ja musiikillisista mieltymyksistä riippumattomaan osallistumiseen juonen käsikirjoituksesta musiikin säveltämiseen ja visuaalisesta toteutuksesta oopperan markkinointiin. Yhteisön kaksivuotinen työskentely huipentui *Free Will* (Vapaa tahto) -nimisen oopperan esitykseen Olavinlinnan näyttämöllä heinäkuussa 2012, jolloin sen toteutuksesta vastasivat Oopperajuhlien esiintyjät ja tuotantokoneisto.

Opera by You -hanke synnytti innostusta niin Suomessa kuin ulkomailla. Klassisen musiikin perinteisen instituution ovenavaus harrastajien vapaalle osallistumiselle oli jopa maailman mittakaavassa poikkeuksellisen rohkea teko. Toisaalta hankkeen tuloksena syntynyt *Free Will* -oopperateos ei musiikillisesti tarjonnut mitään ratkaisevasti uutta tai ennenkuulumatonta. Voidaan näin ollen kysyä, oliko Savonlinnan Oopperajuhlien yhteisöoopperahanke epäonnistunut yritys?

Väitän tässä artikkelissa, että *Opera by You* -hankkeen arviointi ainoastaan sen tuloksena syntyneen oopperateoksen taiteellisten ansioiden perusteella tarjoaa liian kapean näkökulman yhteisöllisen sävellysprojeikin merkityksen ja mahdollisuuksien ymmärtämiseen. Tarkastelemalla OBY-yhteisöä kollektiivisen tiedonluomisen (Paavola & Hakkarainen 2005; Hakkarainen, Lallimo & Toikka 2012), tai kollektiivisen *taiteenluomisen*, näkökulmasta pyrin osoit-

¹ Englanninkielisestä käsitteestä *participatory culture* (esim. Jenkins et al. 2006) on suomenkielisessä kirjallisuudessa käytetty vaihtelevasti sekä käännöstä osallisuuden kulttuuri (mm. Kupiainen & Sintonen 2009; Sintonen 2009) että osallistumisen kulttuuri (mm. Holmberg et al. 2009; Partti 2009). Tässä tutkimuksessa käytän käsitteestä jälkimmäistä käännöstä, sillä ymmärrän sen vastaavan tarkemmin alkuperäiskielen tarkoitusta.

² *Opera by You*, <http://www.operabyyou.com>.

tamaan, kuinka eri asiantuntijuuden tasoja sisältävä sävellysyhteisö voi toimia (ooppera)säveltämiseen liittyvän asiantuntijuuden ja identiteetin kasvualustana. Tarkastelun keskiössä on erityisesti yhteisen ”käsitteellisen luomuksen” (Be-reiter 2002; Hakkarainen 2000), tässä tapauksessa oopperapartituurin, kehittämisen merkitys oppimiselle.

Tapaus *Opera by You* välineenä säveltäjyyteen kasvun ymmärtämiseen

Opera by You -hankkeen työskentely-ympäristöksi perustettiin englanninkielinen operabyyou.com-verkkoyhteisö, jonka jäseniksi rekisteröityi noin 400 ihmistä yli 40:stä eri maasta, lähes puolet heistä Suomesta. Rekisteröityminen oli ilmaista ja suhteellisen yksinkertaista. Toisin kuin monissa muissa verkkoyhteisöissä (ks. esim. Partti 2009), *OBY*:n jäsenet esiintyivät yhteisössä enimmäkseen omilla nimillään. He osallistuivat eri tavoin ja vaihtelevalla panoksella oopperan libreton kirjoittamiseen, musiikin säveltämiseen ja/tai lavasteiden, valaistuksen, puvustuksen sekä myöhemmässä vaiheessa myös markkinoinnin suunnitteluun. Yhteisön työskentely tapahtui *Wreckamovie*-alustalla, jota oli ennen *Opera by You* -hanketta käytetty lähinnä elokuvien ja musiikkivideoiden yhteisöllisenä tuotanto- ja kehitysympäristönä. Savonlinnan Oopperajuhlien (2012) oman ilmoituksen mukaan *OBY*-yhteisön tekijäjoukon lisäksi kymmenet tuhannet ihmiset ympäri maailmaa osallistuivat hankkeen erilaisiin äänestystehtäviin *Wreckamovie* ja Facebook -alustoilla.

Oopperan tekeminen eteni vaiheittain ja eri vaiheet usein myös päällekkäin. Teoksen epälineaarisen luomistyön ohjaajaksi oli Savonlinnan Oopperajuhlien toimesta valittu kuusihenkinen asiantuntijaryhmä, nk. Heimoneuvosto, joka johti kunkin osa-alueen, kuten libreton, lavasteiden ja musiikin, työstöä. Sävellystyön ohjaajaksi Oopperajuhlat valitsi säveltäjä Markus Fageruddin. Markuksen päätehtävä oli huolehtia, että säveltäminen eteni aikataulussa pilkkomalla sävellyshanke osatehtäviin. Verkkoyhteisön *Tasks*-osiossa muutaman viikon välein julkaistavien sävellystehtävien kuvauksissa Markus selosti kohtauksen luonteen, laulajien äänialat sekä tehtävän aikataulun. Musiikille ei kuitenkaan asetettu minkäänlaisia tyylillisiä reunaehtoja. Tehtävänannon jälkeen rekisteröityneet jäsenet saivat vapaasti lähettää omat, nuotitnut sävellyskatkelmansa Markukselle – olivatpa ne sitten yhden tahdin tai kokonaisen kohtauksen mitaisia. Markus valikoi lähetetyistä pianopartituurin katkelmista sopivimmat, yhdisti ne kokonaisuudeksi ja myöhemmin orkestroi teoksen.

Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat

Tässä tutkimuksessa oppimista tarkastellaan sellaisen sosiokulttuurisen oppimisteorian viitekehyksessä, jossa musiikillisen asiantuntijuuden rakentumisen

ymmärretään liittyvän läheisesti uuden tiedon, taidon ja/tai taiteen luomiseen. Säveltäjäyyttä ja muuta musiikillista asiantuntijuutta ei siis tarkastella ainoastaan yksilöllisen ongelmanratkaisun tai tieto-aidon omaksumisen kapasiteettina, vaan myös kulttuurihistoriallisesti välittyneet ja sosiaalisesti hajautuneet asiantuntijuuden ulottuvuudet (esim. Lave & Wenger 191; Wenger 1998; Hakkarainen 2000) sekä yhteisten aktiviteettien ja artefaktien tuottamisprosessit huomioon ottaen (Paavola & Hakkarainen 2005; Hakkarainen et al. 2012). Tällainen asiantuntijuuden kollektiivisen luonteen tunnustaminen voi musiikissa tarkoittaa vaikkapa sitä, että säveltäjänä kehittymisen edellytyksenä ei ymmärretä ensisijaisesti musiikillisen tiedon *hankkimista* esimerkiksi opettajan opastuksella. Tiedon- ja taidonhankinnan sijaan huomio kiinnittyy yhteisiin ja verkostoihin, joissa jaetaan ja *luodaan* käytäntöjä ja tietoa.

Wenger (1998) viittaa yhteisiin, jotka ovat syntyneet tarpeesta oppia, suorittaa yhteisiä tehtäviä ja saavuttaa tärkeäksi koettuja tavoitteita, käsitteellä käytäntöyhteisö (engl. *community of practice*, käytännön yhteisö). Musiikillisia käytäntöyhteisöjä muodostuu jatkuvasti niin muodollisen musiikkikasvatuksen instituutioiden sisä- ja ulkopuolelle kuin niiden väliin. Käytäntöyhteisöt ovat vuorovaikutteisia sosiaalisia muodostelmia, joissa osallistujat pyrkivät tiettyihin yhteisiin tavoitteisiin merkityksistä neuvottelun ja yhteisen, vastavuoroisen toiminnan sekä jaetun välineistön kautta. Musiikillisen käytäntöyhteisön, esimerkiksi soitinyhtyeen, jäsenet käyttävät toinen toistensa asiantuntijuutta ja kokemusta oman oppimisensa resurssina. Samalla oppiminen aukaisee osallistujille uusia osallistumisen mahdollisuuksia. Osallistuessaan yhdessä soitinyhtyeen käytäntöihin, osallistujat samalla määrittelevät vastavuoroisesti omia identiteettejään käymällä neuvottelua niiden kokemusten merkityksistä, joita soitinyhtyeeseen kuuluminen tuottaa. Toimintansa tuloksena soitinyhtye myös tuottaa käsitteellisiä ja materiaalisia objekteja (esim. ideoita, käsitteitä, kertomuksia, musiikkiesityksiä) ulkoiseen, kommunikoitavaan ja jaettavaan muotoon. Wengerin (ibid.) teoriassa tähän ajattelun ja toiminnan välineitä synnyttävään prosessiin viitataan termillä esineellistyminen (engl. *reification*). Ymmärrän esineellistämisen prosessin edustavan ”yhteisen tiedonrakentelemisen prosessia” (Hakkarainen 2000, 97) yhteisössä, jonka olemassaolo ei perustu ensisijaisesti ihmisten tarpeelle oppia tai halulle sosiaalistua musiikillisen ympäristön toiminta- ja vuorovaikutuskäytäntöihin, vaan pyrkimykselle osallistua jaetun kohteen kehittämiseen, ”kohteen joka voi olla idea, design, suunnitelma, konkreettinen tuote, palvelu tai reflektion kohteena oleva käytäntö” (Hakkarainen et al. 2012, 246) – tai musiikillinen teos, kuten OBY:ssä.

Tässä tutkimuksessa säveltäjäyteen liittyvän asiantuntemuksen rakentumista ja identiteettityötä tutkitaan siis niin sanotun tiedonluomisen (Paavola & Hakkarainen 2005) näkökulmasta. Oppimisen tarkastelu ei rajaudu yksilöoppijan kognitiivisiin taitoihin eikä edes oppijaa ympäröivän kulttuurin analyysiin, vaan huomioon otetaan myös ja erityisesti yhteisön toiminnan myötä tuotetut tietobjektit eli niin sanotut käsitteelliset luomukset (Bereiter 1999; Hakkarainen 2000) sekä yhteisön ja yksilön vuorovaikutusprosessien muotoutuminen yhteisön jäsenten osallistuessa jaetun käsitteellisen luomuksen kehittelyyn.

Tutkimuksen toteutus

OBY-yhteisöllä on tässä laadullisessa tapaustutkimuksessa ymmärretty olevan välineellinen merkitys (Stake 1995): tavoitteena on tätä yksittäistä yhteisöä tarkastelemalla ymmärtää laajempaa ilmiötä. Yksityiskohtaisen kuvauksen sijaan OBY on siis väline tavoitteessa tutkia taiteellisia ja koulutuksellisia haasteita ja mahdollisuuksia globaalissa yhteisössä, joka on suunniteltu ja toteutettu palvelemaan tiettyä (lokaalia) päämäärää rajatun ajanjakson puitteissa.

Tutkimusaineiston keruu ajoittui koko hankkeen elinkaarelle toukokuusta 2010 heinäkuuhun 2012 saakka. Aineisto kertyy useista eri lähteistä sisältäen OBY:n säveltäjäprofiilitekstejä, OBY:n keskustelualueilta valittuja, oopperan säveltämiseen liittyviä viestejä sekä vapaaehtoisille OBY-säveltäjille ja hankkeen musiikilliselle ohjaajalle tehtyjä haastatteluja. Lisäksi Savonlinnan Oopperajuhlat luovutti tutkijan käyttöön osallistujiin liittyviä tilastotietoja. Oopperan säveltämiseen osallistui kaiken kaikkiaan noin 30 ihmistä; heistä oman arvioni mukaan kymmenkunta koko projektin ajan. Rekisteröityessään yhteisön jäseniksi säveltäjät loivat itselleen verkkoprofiilin. Keräsin säveltäjien profiilitekstejä niiltä osin kuin ne liittyivät säveltäjien itsensä esittelyyn sekä OBY-hankkeeseen osallistumisen syiden ja sävellystyöhön liittyvien odotusten selostukseen. OBY:n kolme eri keskustelualuetta (*Tasks, Blog, FAQ*) tarjosivat mahdollisuuden osallistujien väliseen keskusteluun ja kysymysten esittämiseen. Keräsin näiltä keskustelualueilta kaikki viestit, jotka suoraan liittyivät oopperan säveltämiseen (yht. 259 kpl). Strukturoidut, sähköpostin välityksellä suoritettavat haastattelut (esim. Kvale & Brinkmann 2009) puolestaan kohdistin OBY-jäsenille, joiden nimi esiintyi Oopperajuhlilta saamallani, seitsemän aktiivisimman säveltäjän nimilistalla. Heistä viisi suostui haastateltaviksi. Lisäksi suoritin kaksi puolistrukturoitua teemahaastattelua (esim. Fontana & Frey 1998) hankkeen musiikilliselle ohjaajalle, Markukselle. Haastattelujen teemat sekä niihin liittyvät tarkentavat kysymykset pyrkivät antamaan mahdollisuuden tutkittavan näkökulman ja äänen esiin tulemiselle (esim. Coffey & Atkinson 1996). Haastattelin musiikillista johtajaa ensimmäisen kerran kesäkuussa 2011, jolloin oopperahanke oli noin puolivälissä. Toinen haastattelukäynti tapahtui oopperan valmistumisen ja esityksen jälkeen syyskuussa 2012, jolloin pyrin syventämään aineistoa sekä sisällyttämään siihen myös kokonaishankkeen reflektointiin liittyviä näkökulmia. Molemmat haastattelut olivat noin tunnin mittaisia ja niiden teemat olivat samanlaiset molemmilla haastattelukierroksilla.

Hanketta koskevissa aiemmissa julkaisuissa olen tarkastellut OBY-jäsenten kokemuksiä ja merkitysneuvotteluja, musiikillisen ohjaajan osuutta kollektiivisen luovuuden edistäjänä sekä OBY-yhteisön edustamia laajempia, teknologiaan liittyviä kulttuurisia muutoksia (Partti 2012; painossa; Partti & Westerlund 2012; Partti & Westerlund 2013; painossa). Tämä artikkeli keskittyy kuvaamaan, kuinka eri asiantuntijuuden tasoja sisältävä sävellysyhteisö voi toimia (ooppera)säveltämiseen liittyvän asiantuntijuuden ja identiteetin kasvualueena.

Aineiston analyysissä hyödynsin niin kutsuttua teoreettista lukutapaa (Kvale & Brinkmann 2009; ks. myös Miles & Huberman 1994, 245–246), jonka

pyrkimyksenä on reflektoida ja tulkita erityisiä mielenkiinnon kohteena olevia teemoja tietystä teoreettisesta näkökulmasta (Kvale & Brinkmann 2009, 236). Ymmärrän sekä OBY:stä kerätyt tekstit että haastattelut narratiiveina, joiden avulla ihmiset järjestelevät (tässä tapauksessa *Free Will* -opperan säveltämiseen liittyviä) tapahtumia, valintojaan sekä sattumuksia kertomuksiksi (esim. Kelchtermans 1994; Coffey & Atkinson 1996; Craib 2004; Webster & Mertova 2007) ja pyrkivät näin ymmärtämään kokemuksiaan sekä luomaan tulkintoja kokemuksiinsa liittyvistä merkityksistä (Josselson & Lieblich 2002, 259). Narratiiveja tarkastelemalla voidaan siis saada ymmärrystä kokemusten kannalta merkityksellisistä tapahtumista ja sattumuksista (Coffey & Atkinson 1996, 68). Lukemalla aineistoa läpi useita kertoja edellä kuvatuista teoreettisista lähtökohdista käsin pyrin siis luomaan ja esittämään siitä uusia tulkintoja. Tavoitteena ei ole tarjota yleistettävää tietoa, vaan ennemminkin avata näkökulmia säveltämiseen liittyviin, oppimisen sosiaalisiin prosesseihin tunnistamalla, analysoimalla, tulkitsemalla ja raportoimalla aineistosta löytämiäni teemoja (Braun & Clarke 2006, 79) oppimista tiedonluomisen näkökulmasta tarkastelevassa teoreettisessa viitekehyksessä.

Asteittain syvenevä osallistuminen OBY-yhteisössä

Toisin kuin monissa muissa verkkoyhteisöissä, joissa jäsenet keskittyvät lähinnä omiin musiikillisiin tavoitteisiinsa ja mielenkiinnon kohteisiinsa (ks. esim. Salavuo 2006; Partti 2009), OBY-yhteisö oli suunniteltu palvelemaan yhden yhteisen teoksen luomistyötä. Tämä päämäärä keräsi yhteen asiantuntijuuden eri tasoja edustavia säveltäjiä, joita yhdisti rakkaus oopperamusiikkiin ja kiinnostus mielenkiintoiselta kuulostavaa projektia kohtaan (Partti & Westerlund 2013). Henkilökohtaisissa verkkoprofiileissaan monet ulkolaiset osallistujat kertoivat myös erityisestä ihailustaan nimenomaan suomalaista oopperaa kohtaan (ibid.). Siinä, missä säveltämään oppiminen tapahtuu useimmiten musiikkikasvatuksen instituutioiden suljettujen ovien takana, OBY:n säveltämisprosessi oli avoin ja julkinen, mikä ainakin joiltakin osin synnytti yhteistoiminnallisen oppimisympäristön. Tässä ympäristössä aloittelijat voivat osallistua sellaisen hankkeen toteuttamiseen, johon yksilön omat kyvyt eivät välttämättä olisi yksin riittäneet sekä seurata kokeneempien säveltäjien toimintaa, erityisesti yhteisön musiikillisen ohjaajan työskentelyn kautta. Tässä mielessä OBY toimi eräänlaisena tiedon rakentamisen yhteisönä (engl. *knowledge building community*, Bereiter & Scardamalia 1993), jossa osallistujien musiikillinen asiantuntijuus toteutui tässä ja nyt. Hankkeen musiikillisen ohjaajan, Markuksen, mukaan yksi hankkeen tärkeistä lähtökohdista oli täyden vapauden antaminen musiikillisten tyyliseikkojen suhteen.

mä en asettanut sille minkäänlaisia esteettisiä vaatimuksia mitä se musiikki on koska enhän mä voi sitä tehdä. Miten mä voisin? Silloinhan mä rupeisin tilaamaan tavaltaan sitä oopperaa mitä mä haluan tehdä ja nythän on kysymys asiasta että millai-

nen ooppera se on kun yhteisö tekee sen. Eli mä sanouduin heti irti tämmöisistä esteettisistä ja muista tämmöisistä keskusteluista tai niiden säveltäjien ohjaamisesta ikään kuin että kun tehtävänanto tulee niin mä siellä sanoisin että 'joo mut nyt olisi kiva saada lyyrinen alku ja sitten voisitte vielä'— eli kaikki tää keskustelu pois, se täytyy lähteä siitä että mitä sillä henkilöllä on ikään kuin annettavaa itsessään. (Markus, haastattelu 1.)

Markuksen tietoinen astuminen taka-alalle liittyen kysymykseen siitä, millaista oopperaa ollaan tekemässä, avasi tilan osallistujien väliselle neuvottelulle (lisää tästä merkitysneuvottelusta, ks. Partti painossa). Jäsenet joutuivat sosiaalisen vuorovaikutuksen ja keskustelun avulla ratkomaan yhdessä haasteita. Sävellysurakan alkuvaiheessa keskustelua käytiin erityisen paljon yhteisistä pelisäännöistä teknisten välineiden ja työtapojen suhteen. Säveltäjät kysyivät ja vastasivat toisilleen soveltaen näin muualla oppimaansa ja hyödyntäen jaettua muistijärjestelmää, transaktiivista muistia (Wegner, Erber & Raymond 1991; Moreland 1999). Parhaimmillaan tällainen keskinäinen tiedonjakaminen ja toinen toisensa tukeminen tiedon konstruoinnissa auttoi OBY:n jäseniä kehittämään kollektiivista asiantuntijuutta, joka on luonteeltaan erilaista kuin OBY-yhteisön yksilöiden asiantuntijuus (Tynjälä 1999).

Vaikka Markus pyrki antamaan yhteisölle mahdollisimman paljon vapautta esimerkiksi tyyliseikkojen suhteen ja antoi tilan osallistujien väliselle merkitysneuvottelulle, hänen roolinsa sävellystyön ohjaajana oli kuitenkin keskeinen. Osatehtävien suunnittelun ja jakamisen lisäksi Markus pyrki auttamaan aloittelevia oopperasäveltäjiä ymmärtämään oopperan erityiset vaatimukset monimediasena ja suurimuotoisena näyttämötaidemuotona. Monet Markuksen verkkoysteisöön lähettämät kommentit sisältävät rohkaisun sanoja suuren tehtävän kimpussa ahkeroilvalle ja ajoittain turhautumisen merkkejä osoittavalle yhteisölle. Toisinaan Markus pyytää säveltäjiä orientoitumaan Olavinlinnan näyttämön erityisvaatimuksiin.

Mä pyysin heitä miettimään melodian olemusta oikeesti että minkä takia repetitio ei sittenkään toimi vaikka se toimisi näin ajatuksena...niin miksi se ei toimi oopperan lavalla. Että miettikää sitä missä on aika ja missä on mielentila ja ottakaa huomioon että me ei olla intiimissä tilassa vaan me ollaan isolla näyttämöllä meillä on spacea...se tunnetila vaatii...että fokusoi oman mielensä siihen ja kuvittelee. Kuvittelee rankasti. (Markus, haastattelu 1.)

Mä joskus saatoin kirjoittaa että kiinnittäkää huomiota tähän melodiseen linjaan...älkää juosko repliikkejä pakoon vaan ne on siinä antakaa niille aikaa...jotain tällaista että muistakaa laulettavuus. Olkaa isosti— kun te tarkoitatte jotain niin antaa sen tulla isommin ulos niin silloin se musiikillisesti motivoi itsensä. (Markus, haastattelu 2.)

Eräs keskeisistä piirteistä Wengerin (1998, ks. myös Lave & Wenger 1991) käytäntöyhteisöteoriassa on aloittelijoiden integroituminen asiantuntijakulttuuriin asteittain syvenevän osallistumisen kautta. Oppija kasvaa asiantuntijayhteisön jäseneksi osallistumalla yhteisön toimintaan. Osallistuminen tapahtuu usein ensin yhteisön reunamilla ilman vaatimusta koko toiminnan hallintaan ja etenee vähitellen kohti ydinalueita, eli kasvavaa osaamistasoa ja omistajuutta. Tiedon

hankinta ja soveltaminen eivät erotu toisistaan, vaan esimerkiksi säveltämään oppiminen on alusta saakka säveltäjänä *olemista*, niitä tietoja ja taitoja soveltaen, joita oppijalle kuhunkin hetkeen mennessä on kertynyt. Hakkarainen (2000, 92) huomauttaa, että tällaiseen prosessiin ”osallistuminen saattaa edellyttää monivuotista muodollista koulutusta” – piti hän esimerkiksi OBY:ssä osata kirjoittaa ja lukea nuotteja sävellystyöhön osallistuakseen – ”mutta tämä koulutus ei sinänsä voi tuottaa minkään alan asiantuntijuutta, vaan asiantuntijaksi oppiminen tapahtuu asiantuntijayhteisön toimintaan osallistumalla”.

OBY:ssä aloittelevat tai kokemattomat säveltäjät saivat siis tilaisuuden osallistua yhteisön toimintaan ilman painetta kokonaisvastuusta. Markuksen rooli yhteisön kokoineimpana jäsenenä oli puolestaan tarjota tukea ja ohjausta. Hän kuvaa urakan alkuvaiheen toimiaan rakennustelineiden (engl. *scaffolding*, Vygotsky 1978) pystyttämässä:

[Aloittelevilla säveltäjillä on] juuri tämä idea että 500 viulua tulee taivaalta ja sieltä tulee 13 helikopteria...lähdetään niin kaukaa että ennen kuin me ollaan tavallaan [siinä] että tämä on se Savonlinnan lava ja se näyttää siltä ja on tosi hankala itse asiassa siirtää tota kuoroakin...ennen kuin sanotaan että: 'Tehtävä 1, Kohtaus 1: säveltäkää' niin silloin tulee hiljaista salissa. Ja sitten on ne jotka tykkää tehdä. (Markus, haastattelu 2.)

Markus pyrki selkeillä tehtävänannoilla ja ohjeistuksella auttamaan aloittelevia oopperasäveltäjiä pääsemään työn alkuun ja keskittymään olennaiseen. Myös Barrettin (2006, 210) tutkimus säveltämisen kollaboratiivisesta oppimisesta tuo esiin asiantuntijan roolin tärkeyden ”kuinka olla säveltäjä -mallin” asettamisessa.

Markuksen voidaan ymmärtää ”mallintaneen” säveltäjiä esimerkiksi käyttämällä tietynlaista musiikillista ammattisanastoa tai antamalla ohjeita tai vihjeitä työtappoihin liittyen. Näin aloittelevat säveltäjät voivat asteittain syvenevän osallistumisen kautta ja yhteisössä olevaa asiantuntijuutta hyödyntäen tutustua heitä ympäröivään, laajempaan ”ajatusyhteisöön” (engl. *thought-community*, John-Steiner 2000; Barrett 2006) sekä laajentaa omaa itseymmärrystään, mikä on John-Steinerin (2000) mukaan luovuuden kannalta ratkaisevan tärkeää.

Toisaalta OBY-verkkoyhteisön luonteen vuoksi varsinkin sanaton mallintaminen oli jokseenkin rajoitettua. Koska Wreckamovie-alusta ei suonut esimerkiksi yhteisen musiikillisen ideapankin käyttöä, eikä hankkeen aikataulu sallinut kaikkien osallistujien kutsumista seuraamaan ja vaikuttamaan työn jokaiseen vaiheeseen, OBY-jäsenten mahdollisuudet päästä mukaan seuraamaan asiantuntijan työtä eivät toteutuneet täysin ihanteellisesti (Partti & Westerlund 2013). Markus korostaakin sopivan teknologian suunnittelun sekä huolellisen valmistelutyön merkitystä tulevaisuuden hankkeissa.

Se on myös sellainen juttu jonka mä olisin halunnut nähdä jos mahdollista että me oltaisiin kaikki tekijät oltu saman serverin [äärellä] ja kaikki olisivat kirjoittaneet samaan scoreen ja sitten voisi nauhoittaa niitä eri editointivaiheita että jokainen näkisi että 'Näin huomaatteko nyt että mä teen tolle melodialle jotain?' Ja ehkä olisi jopa voinut puhua sinne 'Can you see now? This melody line doesn't actually fit because of-' ja tällaisia. (Markus, haastattelu 2.)

Yksilön omien rajojen ylittäminen OBY-yhteisössä

Kokonaisen oopperateoksen säveltäminen on mittava tehtävä, ja siihen ryhtyminen voi useimmasta aloittelevasta ja kokeneemmastakin säveltäjästä tuntua ylivoimaiselta haasteelta. Vaikka oopperateos syntyisikin, sen saaminen ammattilaisten esitettäväksi ja maksavan yleisön nähtäväksi on todennäköisesti erittäin vaikeata. OBY-yhteisö tarjosi ratkaisun ylipääsemättömän esteen voittamisessa: se avasi pääsyn asiantuntijakulttuuriin, jossa yhteisöllä oli käytössään tarvittavat yhteydet ja tiedot, joiden avulla yksittäiset OBY-säveltäjät voivat ylittää oman osaamisensa ja mahdollisuuksiensa raja-aidat sekä saada tukea säveltämiseen liittyvien taitojen kehittymiselle.

OBY:llä oli siis tärkeä merkitys yksilöiden älyllisten ja emotionaalisten (ja käytännöllisten) rajojen ylittämisen helpottajana. Oppimisen sosiaalisen teorian näkökulmasta (esim. Lave & Wenger 1991; Wenger 1998), korkean tason taituruuden ja huippuosaamisen saavuttamisen ei katsota liittyvän kiinteisiin yksilöllisiin ominaisuuksiin, kuten poikkeukselliseen musiikilliseen lahjakkuuteen. Ratkaisevaa on, että oppiva säveltäjä "saa tavalla tai toisella yhteyden sellaiseen asiantuntijakulttuuriin, johon on kasautunut tietämystä kyseisestä tiedon tai taidon alueesta ja sen oppimisen ehdoista" (Hakkarainen 2000, 94). Pitkäaikainen osallistuminen merkityksellisiin toimintoihin sellaisessa sosiaalisessa yhteisössä, johon on kasautunut merkityksellistä kulttuuritietoa näyttää siis tarjoavan ainoan olemassa olevan "pikatiehen" asiantuntijuuteen, joka muutoin vaatisi vuosikausien antautumisen systemaattiselle ja tarkoitukselliselle harjoittelulle (Hakkarainen 2013, 21).

Vaikka sosiaalinen yhteisö haastaa ja auttaa yksilöä osallistumaan oman osaamisensa rajalla, on tärkeää muistaa, että yksilön ja yhteisön väliset vuorovaikutusprosessit ovat aina kahdensuuntaisia. Yksilön asiantuntijuuden kehittyminen rakentaa yhteisöä, toisaalta yhteisö tarjoaa edellytyksiä oppimiselle, tiedonhankinnalle ja transaktiivisen muistin hyödyntämiselle. Markuksen haastattelusta ilmenee, että OBY:ssä yhdenkin säveltäjän panos voi muuttaa koko teoksen suuntaa. Näin kävi esimerkiksi sävelletessä musiikkia helvetissä tapahtuvaan kohtaukseen. Tutustuessaan säveltäjien lähettämään materiaaliin Markuksen huomio kiinnittyi erityisesti erään säveltäjän katkelmaan:

Yksi kundi oli kirjoittanut...tavallaan händelimaaisia lähtökohtia ja mä ajattelin että voi hyvänen aika tähän on hyvä idea...mä näin että sillä on mahdollisuuksia toimia sellaisena liimana ikään kuin muille avaukseksi ja lopetuksiksi että me voidaan tulla takaisin ja niin pois päin siitä tuli vähän sellainen rondonomainen koko sen kohtauksen muodosta ja sopii erittäin hyvin siihen ideaan (Markus, haastattelu 1.)

Markus lähti rakentamaan kohtausta tämän musiikillisen idean ympärille ja huomasi, että "muidenkin matsku sitten pikku hiljaa rupesi sopeutumaan siihen". Yhden säveltäjän katkelmasta lähtenyt suunta johti kiinnostavaan tulkinnaan helvetistä:

Siitä tuli itse asiassa aika hauska...helveti-kohtaus koska se on hyvin sellainen barokkimainen...joka tuo sitten valtavan kontrastin sille ajatukselle mitä meillä on helvetistä ja synkistelevästä – nyt se on kepeä ja piru on nainen ja kaikkea tällaista joka voi olla sitten ohjaajalle ja sille ajatukselle ihan mahtava. (Markus, haastattelu 1.)

Yksittäisten OBY-jäsenten osallistuminen yhteisön toimintaan voi siis saada aikaan eräänlaisen ”positiivisen oravanpyörän”. OBY:n tieto- ja taitovaroja voidaan ajatella vaikkapa yhteisenä pankkitilinä, jolle jokaisen jäsenen panos talletui. Jokainen talletus vaurastutti yhteistä tiliä tarjoten yksittäisille jäsenille kasvavia resursseja, joista ammentaa ja joiden avustuksella tuottaa talletettavaa pankkitilille ja niin edelleen. Wenger ja Trayner (2011) korostavat, että kyseessä ei ole yhdensuuntainen tiedonjakaminen, mutta ei myöskään suoranainen vaihtokauppa. Pikemminkin omien tietojen ja taitojen luovuttaminen yhteisön käyttöön tapahtuu jalomielisen anteliaisuuden ja oman edun tavoittelun risteyskohdassa: mitä enemmän olen valmis jakamaan panostani yhteisön käytäntöjä parantaakseni, sitä enemmän hyödyn osallistumisestani yhteisön käytäntöihin.

Helveti-kohtauksen säveltämiseen liittyvä esimerkki osoittaa myös sen, että käytäntöyhteisössä olennaiset toiminnat eivät tapahdu ainoastaan yhteisön ytimessä (nk. ”vahvojen sidosten solmukohdissa”; Hansen 1999; Hakkarainen 2000), vaan yhteisön ytimen ja reuna-alueiden välisessä vuorovaikutuksessa. Hakkarainen (2000, 94) toteaa aloittelijoiden tuovan ”usein mukanaan olennaista uutta tietoa, jonka varassa yhteisön toiminta kehittyy ja syvenee”. Reuna-alueilla on tärkeä merkitys uusien ideoiden, tiedon ja kokemusten virtaamiselle käytäntöyhteisöön ja sitä kautta yhteisön ajattelun ja toiminnan käytäntöjen luomiseen ja muokkaamiseen. Reuna-alueilla olevat jäsenet toimivat usein myös välittäjinä (engl. *broker*, Wenger 1998) eri käytäntöyhteisöjen välillä.

Minkä tahansa alan asiantuntijuuden yksi suurimmista haasteista on, että jopa hyvin korkean osaamistason saavuttanut henkilö voi olla asiantuntija vain omalla, usein hyvin kapealla alallaan (Glaser & Chi, 1988). Asiantuntijuuden siirtomahdollisuudet edes lähialueelle ovat siis vähäiset (esimerkiksi taitava pianisti ei välttämättä ole taitava pianonsoitonopettaja). Päällekkäiset jäsenyydet useissa eri käytäntöyhteisöissä mahdollistavat käytäntöjen ja ideoiden siirtymisen osaamiskulttuurien välillä ja luovat näin edellytyksiä yksilöiden rajoittuneen ja tilannesidonnaisen asiantuntijuuden hyödyntämiselle laaja-alaisen, jaetun asiantuntijuuden luomisessa.

Säveltäjyyteen liittyvät merkitysneuvottelut OBY-yhteisössä

Kuten mihin tahansa ilmiöön, myös osallistumisen kulttuuriin on tervettä suhtautua kriittisesti. Internetin osallistumisen kulttuurin on aika ajoin väitetty esimerkiksi palvelevan vain (suur)yritysten etua tarjoamalla yrityksille avoimen pääsyn ihmisten ilmaiseksi tuottamiin kulttuurisisältöihin ja hyötymällä niistä taloudellisesti (ks. esim. Petersen 2008; Schäfer 2011). *Opera by You* -hankkeen mustavalkoinen leimaaminen yksinomaan Savonlinnan Oopperajuhlia hyödyt-

täväksi ja amatöörien intoa hyväksikäyttäväksi mainostempuksi jättää kuitenkin huomiotta monet hankkeeseen osallistuneiden kannalta positiiviset edut. Voidaan kysyä, mikä sai ihmiset sitoutumaan oopperateoksen säveltämiseen niinkin pitkäksi aikaa, kuin mitä *Free Will* -teoksen valmistuminen edellytti.

Nähdäkseni eräs motivoivimmista tekijöistä liittyi osallistujien identiteetti-työhön. Oppimisen sosiaalisen teorian näkökulmasta identiteetin kehittymisellä ymmärretään olevan erottamaton suhde oppimiseen ja yhteisöihin osallistumiseen. OBY:ssä säveltäjän identiteetin rakentuminen muodostui jäsenten käymissä merkitysneuvotteluissa (Partti & Westerlund 2013). Tämän ymmärryksen mukaisesti kokemukset itsessään eivät määrittäneet OBY-säveltäjien identiteettien rakentumista, vaan ennemminkin ne merkitykset ja mielekkyyskokemukset, joita jäsenet kokemuksilleen antoivat. Identiteetti voidaan käsittää siis neuvotelluksi kokemukseksi itsestä, tavaksi olla maailmassa. Identiteetti on olemassa ”jatkuvassa itsestä neuvottelun toiminnassa”³, kuten Wenger (1998, 151) asian ilmaisee.

Identiteetin muodostuminen näyttäytyy Wengerin (1998) teoriassa kaksita-
hoisena prosessina: se on yhtäältä samastumista (engl. *identification*), toisaalta neuvoteltavuutta (engl. *negotiability*). Nämä identiteetin osatekijät ovat jatkuvassa jännitteisessä vuorovaikutuksessa keskenään. Siksi niiden välinen vuorovaikutus on myös hedelmällinen. OBY:n jäsenten vahva samastuminen oopperasäveltäjiksi kuvastui monissa säveltäjäprofiileissa, kuten seuraavat esimerkit osoittavat:

Rakastan oopperaa, ja on oopperanystävien maailmanlaajuinen velvollisuus uudistaa genreä, jotta saamme oopperalle lisää ja lisää faneja kaikista ikäryhmistä ja kansallisuuksista! Meidän tulee pitää ooppera elävänä! (Verkkoprofiili 3.)⁴

Olen aina unelmoinut mahdollisuudesta antaa panokseni oopperantekoon. Ystäväni kanssa olemme juuri saaneet valmiiksi musikaalin ja tahdon jatkaa oppimista. (Verkkoprofiili 1.)⁵

Ihmisen tarve saada tunnustusta ja arvostusta vertaisiltaan, tarve vaikuttaa sekä tarve olla osallisena merkittävässä diskursseissa saavat meidät näkemään paljonkin vaivaa tavoitteidemme eteen (Bereiter & Scardamalia 1993). OBY-yhteisön jäsenet kerääntyivät yhteen paitsi tarttuakseen yhteiseen tehtävään, myös liittyäkseen (yhteiseen tehtävään osallistumisensa kautta) oopperasäveltäjien historialliseen ja globaaliin jatkumoon (ks. Partti & Westerlund 2013). Tällainen samastuminen vaati mielikuvituksen käyttöä (Wenger 1998). Mielikuvituk-

³ “...in the constant work of negotiating the self” (Wenger 1998, 151, sitaatin suomennos kirjoittajan.)

⁴ I love opera, and it is the responsibility of opera lovers around the world to keep reinventing the genre, so we can gain more and more fans of opera of all ages and national backgrounds! We must keep opera alive! (OBY-verkkoprofiili 3, sitaatin suomennos kirjoittajan.)

⁵ [I a]lways wanted to contribute to writing an opera. [I have] just finished a musical together with a couple of friends and want to continue learning. (OBY-verkkoprofiili 1, sitaatin suomennos kirjoittajan.)

sensa avulla OBY-säveltäjät kykenivät visioimaan yli näkyvän. Wengerin (176) vertausta lainatakseni, kuin puutarhuri, joka siemenen kylväessään näkee jo mielessään omenapuun, OBY-säveltäjät kykenivät näkemään oopperateoksen ja oman itsensä osana oopperamusiikin kaanonia osallistuessaan sävellyksen hitaaseen työstöön.

Huolimatta OBY-jäsenten hyvinkin vahvasta identifioitumisesta oopperasäveltäjänä olemiseen, heidän identiteettinsä rakentumista ei voida kuitenkaan ymmärtää tarkastelemalla vain samastumista. Käytäntöyhteisössä käytävän merkityksistä neuvottelun ja uudelleenneuvottelun kautta OBY:n osallistujat keskustelivat siitä, mitä tarkoittaa olla säveltäjä tai kuinka olla säveltäjä OBY:ssä: millaisin pelisääntöin säveltäjiä yhteisössä rakennetaan, kuka määrittelee sen, kuinka säveltäjänä oloa tulisi kunakin hetkenä soveltaa ja niin edelleen. Partti ja Westerlund (2013) tarkastelevat artikkelissaan tekijöitä, jotka osittain estivät OBY:ssä neuvoteltavuuden täyden toteutumisen. OBY:ssä ilmennyt oopperasäveltäjyyteen liittyvä, vaikkakin rajallinen, neuvottelu ilmeni erityisesti kesän ja alkusyksyn 2010 aikana yhteisön keskustelualueilla käydyissä, jäsenten välisissä vilkkaissa verkkokeskusteluissa, joihin myös Markus ajoittain osallistui. Nämä työvälineisiin, -tapoihin ja -periaatteisiin liittyvät neuvottelut heijastavat osallistujien identiteettityötä, jossa samastuminen oopperasäveltäjäksi pitää yhteisön jäsenet yhdessä tarpeeksi tiiviisti, jotta jäsenet kokevat kysymyksen säveltäjänä olosta ylipäänsä neuvottelun arvoiseksi.

Myös Markuksen rooli yhteisön kokoneimpana säveltäjänä voidaan nähdä merkittävänä OBY-säveltäjien identiteettityön kannalta. Markus tietoisesti vältteli liian aktiivista puuttumista jäsenten käymään keskusteluun. Vaikka hän pyrki auttamaan säveltäjiä erityisesti työn alkuun pääsemisessä, hän koki tarpeelliseksi ohjata heitä ”hienovaraisin keinoin”, jotta yhteisö ei alkaisi muokata omia tavoitteitaan sen mukaisesti, mitä kuvittelivat Markuksen haluavan.

ne voi sitten ryhtyä miettimään että mitähän se Markus haluaisi ja sitten me ollaan taas väärillä jäljillä...tämän yhteisön kannalta, koska en mä halua mitään. Mä haluan hyvän oopperan! Niin nekin haluaa. Eli tässä on hyvin tärkeä pitää mielessä että mikä on mun ajatus ja mikä on yhteisön ajatus että ne ei sotkeennu [keskenään]. (Markus, haastattelu 1.)

Markuksen ajoittaiset viestit pyrkivät kuitenkin rohkaisemaan ja tarjoamaan selvennystä tai uutta näkökulmaa keskusteluihin. Barrett (2006) huomauttaa, että asiantuntijuuden korkeammalla tasolla oleva säveltäjä voi tällä tavoin valmistaa aloittelevaa säveltäjää esimerkiksi ammattiuran ristiriitojen kohtaamiseen. OBY:n kontekstissa monet merkitysneuvottelut liittyivät ymmärrettävästi nimenomaan yhteissäveltämisen pelisääntöihin. Koska yhteissäveltäminen ja jaettu omistajuus on harvinaista länsimaisen klassisen musiikin puitteissa eikä siihen liittyvään työskentelyyn ole juurikaan seurattavissa olevia malleja, Markuksen rooli yhteisön jäsenten välisten merkitysten muodostamisprosesseissa sai sitäkin suuremman painoarvon.

ken on kykeneväinen todella yhteistyöhön niin näkee sen jutun sen yhteisön silmin eikä ikään kuin vain...että 'mä haluan että nään mun jutut tulee tänne'. Ja se on

myös tossa sävellysprosessissa...tarkoittanut kyllä myös kovin radikaalejakin otteita sen materiaalin suhteen. Mutta tästä mä kirjoitin kanssa siinä alussa että älkää saako hepslaagia... että ei voi olettaa että se [partituuri] on saumaton ellei sille saumattomuudelle tee jotain. (Markus, haastattelu 1.)

OBY-yhteisö perustui pitkälti ihmisten tarpeelle osallistua jaetun kohteen kehittämiseen. Yhteisellä tiedonrakentelemisen prosessilla voidaan ymmärtää oleen tärkeä merkitys OBY-säveltäjien identiteettityössä. Hankkeeseen osallistuneet säveltäjät eivät sinänsä pyrkineet sosiaalistumaan vakaaseen kulttuuriin tai omaksumaan olemassa olevaa tietoa, vaan tietoisesti kehrittelemään uutta tietoa. OBY:ssä ei siis vain harjoiteltu musiikillisia sisältöjä kaukaista tulevaisuutta varten, vaan osallistuttiin uuden tiedon luomiseen tuottamalla kulttuurisisältöjä oikealle yleisölle. Esineellistämisen prosessin kautta säveltäjät voivat omaksua tiedonrakentajan, tai tässä tapauksessa taiteentekijän, pikemmin kuin opiskelijan tai harjoittelijan identiteetin. Paavola ja Hakkarainen (2005) korostavat jaettujen tietotuotteiden julkistamisen tärkeyttä koko oppimisprosessin ja siten myös identiteettityön kannalta. OBY:n tuottaman taideobjektin kautta osallistujien äänet saivat sosiaalista tunnustusta ja arvostusta. Tämä puolestaan kannusti osallistujia ”omaksumaan vastuun yhteisen hankkeensa ja jaetun tiedon edistämistä”⁶ (554) pikemmin kuin ajamaan vain yksilöllisiä taiteellisia tavoitteitaan ja omaa oppimistaan. Scardamalian (2002) terminologiaa hyödyntäen Paavola ja Hakkarainen (2005) viittaavat tällaiseen kollektiivisten episteemisten päämäärien tarkoitukselliseen tavoitteluun käsitteellä ”tiedollinen toimijuus” (engl. *epistemic agency*). Säveltäjät siis ottivat vastuun paitsi omasta toiminnastaan, joutuivat myös suhteuttamaan omia ideoitansa jatkuvasti toisten säveltäjien ideoihin ja projektin kokonaisuuden etenemiseen. OBY:n jäsenten identiteettityö määrittyi siis kunkin jäsenen yksilöllisten tavoitteiden ohella yhteisön jaetun päämäärän mukaisesti jäsenten osallistuessa yhteisen käsitteellisen luomuksen tuottamiseen.

Tarkastelua

Olen tässä artikkelissa pyrkinyt kuvaamaan, kuinka OBY-verkkoyhteisö tarjosi jäsenilleen säveltämiseen liittyvän asiantuntijuuden kasvun ja identiteetin rakentamisen mahdollisuuksia. OBY:ssä yhteisen tuotoksen kehittelyyn osallistumisella oli prosessiin osallistuville merkitystä sekä sosiaalisesti, emotionaalisesti (Bruner 1996) että episteemisesti (Tynjälä 1999). Sosiaalinen merkitys liittyy prosessin edellytyksiin kehittää esimerkiksi ryhmäsolidaarisuutta ja sosiaalisia taitoja, emotionaalinen merkitys puolestaan aikaansaannoksen tuottamaan mielihyvään. Episteeminen merkitys viittaa niihin monimutkaisiin tiedon trans-

⁶ “... assume responsibility of the advancement of their collaborative inquiry and shared knowledge” (Paavola & Hakkarainen 2005, 554, sitaatin suomennos kirjoittajan.)

formaatioprosesseihin, jotka ovat keskeisiä hankitun tiedon ymmärtämisen syvenemisessä ja tiedon edistämisessä.

Tarkastelussa on OBY-yhteisön toiminnan kohteena korostettu käsitteellisen luomuksen kehittelyyn osallistumista. Mikäli asiantuntijuuden kasvu liittyy niin kiinteästi uuden tiedon luomiseen tähtäävään toimintaan kuin tässä artikkelissa on esitetty, voidaan kysyä, millaista uutta tietoa *Opera by You* -hankkeen puitteissa sitten luotiin – varsinkin jos *Free Will* -oopperan ei voida sanoa sisältäneen aidosti innovatiivisia musiikillisia ideoita?

Tähän kysymykseen vastataksemme on tärkeä määritellä, mitä ”uudella” tiedolla tarkoitetaan. Tässä artikkelissa tiedon rakentamisen yhteisöä on tarkasteltu musiikillisen asiantuntijuuden toteutumisen ja kasvun alustana. Näin ollen uusien ideoiden (tieto- tai taideobjektien) ei odoteta aina olevan tai edes voivan olla *historiallisessa* mielessä uusia (Paavola & Hakkarainen 2005). *Free Will* -oopperan arvon mittausta on siis mielekäästä ainoastaan OBY-säveltäjien lähtökohdat huomioiden, eli suhteessa osallistujien alkuperäiseen osaamistasoon. Vaikka käytäntöyhteisön esineellistämisen prosessiin osallistuneet säveltäjät eivät olisikaan onnistuneet luomaan uutta termin vaativimmassa merkityksessä, he pystyivät jaetun asiantuntijuuden avulla ylittämään itsensä ja yhdessä saavuttamaan tavoitteen (luomaan uutta), johon yksilöjäsenen olisi ollut jokseenkin mahdollista ylittää: säveltämään oopperateoksen Savonlinnan Oopperajuhlien päälavalle.

Lisäksi on huomioitava, että *Opera by You* -hanke edustaa monella tapaa täysin uudenlaista säveltämiseen liittyvää tilaisuutta, jollaista ei vielä vähän aikaa sitten olisi ollut edes mahdollista toteuttaa. On liian varhaista ennustaa tämän kaltaisten kokeilujen täyttävä merkitystä. Digitaalitekniikkaa hyödyntävä yhteisöoopperahanke saattaa esimerkiksi tuoda taiteellisen itseilmaisun välineitä ja areenoita lähemmäksi ihmisten arkea ja jopa rikastuttaa ja uudistaa perinnettä. *Opera by Youn* kaltaiset hankkeet voidaan siis ymmärtää vakiintuneen ja ammattimaisen oopperainstituution rinnalle kasvaviksi ilmiöiksi, joihin osallistumisen kautta ihmiset voivat omaksua musiikin luovan tuottamisen elämäntavaksi ja säveltämiseen liittyvän asiantuntemuksen toimintatapaan liittyvänä ominaisuutena pikemmin kuin pysyvänä tai kerran saavutettuna piirteenä.

Lähteet

- Barrett, Margaret. 2006. ”Creative collaboration”: an ”eminence” study of teaching and learning in music composition. *Psychology of Music* 34 (2): 195–218.
- Bereiter, Carl. 2002. *Education and mind in the knowledge age*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Inc.
- Bereiter, Carl ja Marlene Scardamalia. 1993. *Surpassing Ourselves. An Inquiry into the Nature and Implications of Expertise*. Chicago & la Salle: Open Court.
- Bolton, Jan. 2008. Technologically mediated composition learning: Josh’s story. *British Journal of Music Education* 25 (1): 41–55.

- Braun, Virginia ja Victoria Clarke. 2006. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology* 3 (2): 77–101.
- Bruner, Jerome. 1996. *The culture of education*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coffey, Amanda ja Paul Atkinson. 1996. *Making sense of qualitative data: Complementary research strategies*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Cook, Nicholas. 1998. *Music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Craib, Ian. 2004. Narratives as bad faith. Teoksessa *The uses of narrative: explorations in sociology, psychology, and cultural studies*. Toim. Molly Andrews, Shelley Day Sclater, Corinne Squire ja Amal Treacher. New Brunswick: Transaction Publishers. 64–74.
- Gardner, Howard. 1983. *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences. Tenth Anniversary Edition*. New York: BasicBooks.
- Ericsson, K. Anders, Ralf Th. Krampe, ja Clemens Tesch-Romer. 1993. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100 (3): 363–406.
- Ericsson, K. Anders ja A. C. Lehman. 1996. Expert and Exceptional performance: Evidence of Maximal Adaptation to Task Constraints. *Annual Review of Psychology* 47: 273–305.
- Elliott, David. 1995. *Music matters: A new philosophy of music education*. New York, NY: Oxford University Press.
- Fontana, Andrea ja James H. Frey. 1998. Interviewing: The art of science. Teoksessa *Collecting and interpreting qualitative materials*. Toim. Norman K. Denzin ja Yvonna S. Lincoln. Thousand Oaks: Sage. 47–78.
- Gaunt, Helena ja Heidi Westerlund (toim.) 2013. *Collaborative Learning in Higher Music Education*. Surrey: Ashgate.
- Glaser, Robert ja Michelene T.H. Chi 1988. Overview. Teoksessa *The Nature of Expertise*. Toim. Michelene T.H. Chi, Robert Glaser ja M.J. Farr. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. xv–xxviii.
- Hakkarainen, Kai. 2000. Oppiminen osallistumisen prosessina. *Aikuiskasvatus* 20: 84–98.
- Hakkarainen, Kai. 2013. Mapping the Research Ground: Expertise, COLlective Creativity and Shared Knowledge Practices. Teoksessa *Collaborative Learning in Higher Music Education*. Toim. Helena Gaunt ja Heidi Westerlund. Surrey: Ashgate. 13–26.
- Hakkarainen, Kai, Jiri Lallimo ja Seppo Toikka. 2012. Kollektiivinen asiantuntijuus ja jaetut tietokäytännöt. *Aikuiskasvatus* 32 (4): 246–256.
- Hansen, Morten T. 1999. The search-transfer problem: The role of weak ties in sharing knowledge across organization subunits. *Administrative Science Quarterly* 44 (1): 82–111.
- Hargreaves, David, Nigel Marshall and Adrian North. 2003. Music education in the twenty-first century: A psychological perspective. *British Journal of Music Education*, 20 (2): 147–163.
- Holmberg, Kim, Isto Huvila, Maria Kronqvist-Berg, Outi Nivakoski ja Gunilla Widén-Wulff. 2009. *Kirjasto 2.0: Muuttuva osallistumisen kulttuuri*. Helsinki: BTJ-Kustannus.
- Jenkins, Henry, Katie Clinton, Ravi Purushotma, Alice J. Robison, ja Margaret Weigel. 2006. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Haettu 1.1.2009 <http://www.digitallearning.macfound.org/atf/cf/%7B7E45C7E0-A3E0-4B89-AC9CE807E1B0AE4E%7D/> JENKINS_WHITE_PAPER.PDF
- John-Steiner, Vera. 2000. *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.

- Josselson, Ruthellen ja Amia Lieblich. 2002. A framework for narrative research proposals in psychology. Teoksessa *Up close and personal: The teaching and learning of narrative research*. Toim. Ruthellen Josselson, Amia Lieblich ja Dan P. McAdams. Washington: American Psychological Association. 259–274.
- Jørgensen, Harald. 2002. Instrumental performance expertise and amount of practice among instrumental students in a conservatoire. *Music Education Research* 4: 105–119.
- Kelchtermans, Geert. 1994. Biographical study of teachers' professional development. Teoksessa *Teachers' minds and actions: research on teachers' thinking and practice*. Toim. Ingrid Carlgren, Gunnar Handal ja Sveinung Vaage. London: The Falmer Press. 93–108.
- Kupiainen, Reijo ja Sara Sintonen. 2009. *Medialukutaidot, osallisuus, mediakasvatus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kvale, Steinar ja Svend Brinkmann. 2009. *InterViews: Learning the craft of qualitative research interviewing*. Thousand Oaks: Sage.
- Lave, Jean ja Etienne Wenger. 1991. *Situated learning. Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miles, Matthew B. ja A. Michael Huberman. 1994. *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. Thousand Oaks: Sage.
- Moreland, Richard L. 1999. Transactive memory: Learning who knows what in work groups and organizations. Teoksessa *Shared Cognition in Organizations: The Management of Knowledge*. Toim. Leigh J. Thompson, John M. Levine ja David M. Messick. Mahwah, NJ: Erlbaum. 3–31.
- Paavola, Sami ja Kai Hakkarainen. 2005. The knowledge creation metaphor – an emergent epistemological approach to learning. *Science & Education* 14: 535–557.
- Partti, Heidi. 2009. Musiikin verkkoyhteisössä opitaan tekemällä. Kokemisen, jakamisen, yhteisön ja oman musiikin merkitykset osallistumisen kulttuurissa. *Musiikkikasvatus* 12 (2): 39–47.
- Partti, Heidi. 2012. *Learning from cosmopolitan digital musicians: Identity, musicianship, and changing values in (in)formal music communities*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Studia Musica 50.
- Partti, Heidi. Painossa. Supporting collaboration in changing cultural landscapes: *operabyyou.com* as an arena for creativity in “kaleidoscopic music”. Teoksessa *Collaborative creative thought and practice in music*. Toim. Margaret Barrett. NY: Springer Publication.
- Partti, Heidi ja Sidsel Karlsen. 2010. Reconceptualising musical learning: new media, identity and community in music education. *Music Education Research* 12 (4): 369–382.
- Partti, Heidi ja Heidi Westerlund. 2012. Democratic musical learning: How the participatory revolution in new media challenges the culture of music education. Teoksessa *Sound musicianship: Understanding the crafts of music*. Toim. Andrew R. Brown. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 300–312.
- Partti, Heidi ja Heidi Westerlund. 2013. Envisioning collaborative composing in music education: Learning and negotiation of meaning in *operabyyou.com*. *British Journal of Music Education* 30 (2): 207–222.
- Partti, Heidi ja Heidi Westerlund. Painossa. Säveltäjyyden merkitykset osallistumisen kulttuurissa ja tulevaisuuden musiikkikasvatuksessa. Teoksessa *Säveltäjäksi kasvataminen – pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*. Toim. Juha Ojala ja Lauri Väkevä. Helsinki: Opetushallitus.
- Petersen, Søren, M. 2008. Loser generated content: from participation to exploitation. *First Monday* 13(3). Haettu 4.10.2012 <http://www.uic.edu/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/2141/1948>

- Salavuo, Miikka. 2006. Open and informal online communities as forums of collaborative musical activities and learning. *British Journal of Music Education* 23 (3): 253–271.
- Savonlinnan Oopperajuhlat 2012. *Opera by You*. Haettu 22.3.2013 <http://www.opera-festival.fi/OperaByYou/Suomeksi/Etusivu>.
- Scardamalia, Marlene. 2002. Collective Cognitive Responsibility for the Advancement of Knowledge. Teoksessa *Liberal Education in a Knowledge Society*. Toim. Barry Smith. Chicago: Open Court. 67–98.
- Schäfer, Mirko, T. 2011. *Bastard culture! How user participation transforms cultural production*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sintonen, Sara. 2009. Osallisuuden kulttuuri ja taidekasvatus. Teoksessa *Taide ja taito: kiinni elämässä*. Toim. Opetushallitus. Helsinki: Opetushallitus.
- Sloboda, John A., Jane W Davidson, Michael J. A. Howe ja Derek G. Moore. 1996. The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology* 87: 287–309.
- Stake, Robert. 1995. *The art of case study research*. Thousand Oaks: Sage.
- Tynjälä, Päivi. 1999. Konstruktivistinen oppimiskäsitys ja asiantuntijuuden edellytysten rakentaminen koulutuksessa. Teoksessa *Oppiminen ja asiantuntijuus. Työelämän ja koulutuksen näkökulmia*. Toim. Anneli Eteläpelto ja Päivi Tynjälä. Juva: WSOY. 160–179.
- Vygotsky, Lev S. 1978. *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Webster, Leonard ja Patricie Mertova. 2007. *Using narrative inquiry as a research method. An introduction to using critical event narrative analysis in research on learning and teaching*. London & New York: Routledge.
- Wegner, Daniel, Ralph Erber ja Paula Raymond. 1991. Transactive memory in close relationship. *Journal of Personality and Social Psychology* 61: 923–929.
- Wenger, Etienne. 1998. *Communities of practise: Learning, meaning, and identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Wenger, Etienne ja Beverley Trayner. 2011, joulukuu 28. If knowledge is power, why would anyone want to share it? [blogi]. Haettu <http://wenger-trayner.com/resources/knowledge-is-power/>

Learning to be an opera composer: The *Opera by You* online community as a platform for the growth of music-related expertise

This qualitative case study examines the collaborative composing project: *Opera by You* and the related online community operabyyou.com. Initiated by the Savonlinna Opera Festival, the digital technology enabled project challenges traditional understandings of the development of composition skills and the growth of music-related expertise. The project welcomed anyone, independent of their age, educational background or musical preferences, to contribute towards the creation of an opera. This article examines the online composing community through a framework of knowledge-creation. The aim is to understand the ways in which a composing community, comprised of various levels of expertise, may offer a platform for the development of (opera) composition

skills and identity. The growth of expertise and identity is understood to be related to opportunities for legitimate peripheral participation, crossing of individual limitations and participation in negotiations of meaning. The significance of the collaborative project is thus viewed in relation to the social, emotional and epistemic meanings that it offered for participants.

MuT Heidi Partti (heidi.partti@siba.fi) työskentelee tutkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Musiikkikasvatuksen, jazzin ja kansanmusiikin osastolla. Hän on kiinnostunut musiikillisista oppimisyhteisöistä, kollektiivisesta luovuudesta ja uuden median ilmiöistä. Partin vertaisarvioituja artikkeleita on julkaistu kansainvälisissä ja suomalaisissa tieteellisissä lehdissä ja kokoomateoksissa. Hän on myös esitellyt tutkimustaan lukuisissa kansainvälisissä konferensseissa ja vierailevana luennoitsijana mm. Maastrichtin ja Cambridgen yliopistoissa.

Lucias vansinne på finska: Emmy Achtés debut i *Lucia Lammermoorin morsian* på Finska Operan år 1873

Ulla-Britta Broman-Kananen

Finska teaterns lyriska avdelning (Finska Operan) inledde sin korta karriär i november 1873 i Viborg med Gaetano Donizettis opera *Lucia di Lammermoor* (1835; på finska *Lucia Lammermoorin morsian*). Operapremiären var samtidigt också den 23-åriga sopranen Emmy Achtés (född Strömer, 1850–1924) debut i rollen som Lucia (se pärmbild). Efter Finska Operans första föreställningar i Viborg reste sällskapet vidare till Åbo och därifrån till Helsingfors i februari 1874.

Opera på finska var ett tydligt tecken på operaföretagets nationalistiska ambitioner, men i övrigt var föreställningarna i Viborg en multilingvistisk företeelse, en del av operans solister kunde inte alls eller endast behjälpligt finska. Opera- och teaterpubliken talade antingen tyska, ryska, svenska eller finska. Emmy Achté hade studerat sin roll som Lucia i Paris på franska och den aktuella operapremiären i Viborg hade tagit intryck av motsvarande föreställningar i både Stockholm och S:t Petersburg.

Finska teatern och dess operasektion leddes av syskonen Emelie (1834–1905) och Kaarlo Bergbom (1843–1906), men som ett starkt stöd i bakgrunden fanns den fennomanska rörelsen som speciellt understödde tanken på teater och opera på finska och i synnerhet i Helsingfors. Teater och opera på finska passade bra i det kultur- och språkprogram som den finsknationella rörelsen med Helsingfors Universitets historieprofessor Yrjö Koskinen (Forsman; 1830–1903) i spetsen ville genomföra. I det ryska storfurstendömet Finland var majoritetens språk finska under större delen av 1800-talet, medan det officiella språket var svenska och därmed också överklassens och förvaltningens språk. På 1870-talet gjorde den fennomanska rörelsen ett politiskt genombrott i huvudstaden och kunde därför kanalisera sina kulturella ambitioner i Helsingfors med hjälp av bland annat operaföretaget. Avsikten med ett finskt operaspråk var därmed att aktivt skapa en speciell (överklass-)publik (Suutela 2006, 71–94), och i förlängningen en offentlig sfär med sympatier för det politiska budskapet bakom språkvalet. Oberoende av det nationalistiska programmet framförde Finska Operan översättningar av en standardrepertoar som uppfördes överallt i Europa.

Emmy Achté var Finska Operans ledande sopran under alla de sex år som operan existerade. Hon var inte bara en uppskattad primadonna, utan blev med tiden även en ikon och förgrundsgestalt för det finska nationsbygget: en röst för en föreställd fennomansk gemenskap i offentligheten.¹ Hon passade bra för rollen som nationell symbol, en symbol som förkroppsligade finska röt-

¹ Om nationen som "föreställd gemenskap", se Anderson 2006.

ter och framför allt emancipation, det vill säga möjligheter till utveckling och förändring av de sociala förhållanden som man blivit född till. Emancipation var överhuvudtaget en central förändringsmotor för den fennomanska rörelsen, det var genom utbildning som stånds- och klassamhället skulle förändras och språkförhållandena svängas till finskans fördel. Emmy Achté passade mer än väl in i den här bilden.

I artikeln kommer jag att granska Finska Operans första föreställningar av *Lucia di Lammermoor* som ett exempel på hur en opera som tillhör europeisk tradition överfördes till Finland. Som exempel på kulturell överföring² genomgick den finska Lucian ansevärd förändringar på sin väg till Finland jämfört med hennes europeiska systrar. Överföringen av en opera från en miljö till en annan kan knappast någonsin anses vara en enkel omplacering av ett dekontextualiserat "verk" och detta var sannerligen inte fallet ifråga om *Lucia Lammermoorin morsian* på Finska Operan. Operan anpassades på ett flertal sätt för att passa in i de förhållanden och möjligheter som existerade i det unga och djärva operaföretaget.

Artikeln baserar sig på en studie där de första föreställningarna av en specifik opera utforskats med en mikrohistorisk ansats, det vill säga med speciellt fokus på försumbara detaljer, närläsning av källorna, tolkningar ur ett underifrånperspektiv, samt med en speciell sensitivitet för de centrala aktörernas val och initiativ. (Ricoeur 2004, 173; Elomaa 2001, 59–74.) Den mikrohistoriska ansatsen innebär en förståelse för det unika i en specifik händelse (event) men också för hur händelsen relaterar till en specifik historisk, kulturell och samhällelig miljö.³

Lucia di Lammermoor var en tacksam opera för ett nybörjarföretag som ville lyfta fram sin primadonna och skaffa sig trovärdighet genom att visa upp en sångerska med utbildning och röst. Lucias roll är nämligen krävande rent tekniskt och ofta har den medvetet gjorts ännu mera krävande av alla "pyrotekniska" sopraner som velat visa sina vokala färdigheter. (Pugliese 2004, 26.) För en opera som ville bidra till en förankring av en språkligt definierad nationalitet i en multilingvistisk miljö kan valet av *Lucia di Lammermoor* ändå te sig som en märklig lösning. Hur väl lämpade sig egentligen Lucias vansinne som förankringsstrategi för en ny språkligt definierad nationell identitet? Med stöd av Adriana Cavarero (2005, 122) kan hävdas att det var den speciella egenskapen hos opera som tillåter rösten att triumfera över texten (och naturligtvis också över språket) som gjorde Lucia-operan till ett utmärkt redskap för ett sällskap som ville introducera finska som ett bildningsspråk, utan att öppet provocera den svenskspråkiga publiken. Emmy Achtés tolkning av Lucias roll är av avgörande

² Om *cultural transfer*, se Espagne 1999; Marvin 2005; Fauser och Everist 2009.

³ Mary Ann Smart påpekar att den mikrohistoriska ansatsen fortfarande är relativt obekant inom operaforskningen även om det finns vissa tecken på ett växande intresse för den också inom operahistoria. Hon till och med tycker sig spåra en kulturell eller mikrohistorisk vändning inom operaforskningen. (Smart 2004, 311–318.)

intresse i denna artikel, eftersom det förefaller som om hon avsiktligt anpassat sin roll efter publikens och tidningskritikernas önskemål.

Artikeln inleds med en analys av hur Finska Operan överhuvudtaget kom att välja *Lucia di Lammermoor* som öppningsopera, därefter kommer en redovisning för Kaarlo Bergboms ansträngningar att etablera en professionell och finsksjungande (om än inte finskatalande) operasektion vid Finska teatern. I de följande avsnitten granskas de aktuella föreställningarna så som de visar sig i de förefintliga partituren, det finska librettot och i tidningskritiken. Slutligen reflekterar jag över betydelsen av operan *Lucia Lammermoorin morsian* som öppningsopera för den nyfödda Finska Operan och av Lucia som den unga sångerskan Emmy Achtés debutroll.

Lucia och Lucie – operans två vägar till Finland

Lucia di Lammermoor är ett utmärkt exempel på en opera som genomgått flera transformationer på sin väg från ett land till ett annat, från en operascen till en annan, eller helt enkelt bara i händerna på de sopraner som velat visa upp sina starka sidor och kanske dölja sina svaga. Lucias uppförandep Praxis delade sig tidigt i två huvudlinjer, en italiensk och en fransk. Tre år efter uruppförandet i Neapel (1835) reste operan till Frankrike och Paris för att där anpassas till de franska kraven på hur en opera skulle vara. Alphonse Royer och Gustave Vaës som översatte Salvatore Cammaranos (1801–1852) libretto till franska nöjde sig inte bara med att göra en översättning utan samarbetade med Donizetti som komponerade ny musik vid behov, framför allt recitativ, och godkände alla ändringar som gjordes i den nya franska inkarnationen av hans opera. Det var mycket som ändrades i den franska *Lucie* förutom att Donizetti lade till ny musik. Det var inte enbart huvudkaraktärernas namn som förfranskades utan också själva intrigen bearbetades så att den blev mera enhetlig, tonarterna ändrades på sina ställen och man funderade allvarligt på att lägga till en balett mitt inne i operan. Den tanken övergav man dock och i stället avslutades operaaftnarna med en fristående balettföreställning. (Harris-Warwick 2009, 195–227.)

Till Finland kom Lucia via två vägar, en östlig från Italien och Tyskland och Reval och en västlig från Paris via Stockholm. Första gången publiken i Helsingfors kunde höra *Lucia di Lammermoor* var redan våren 1850 då Gehrman operasällskap från Tyskland gästade staden. (*Helsingfors Tidningar*, 10 April 1850.) Sommaren 1873 var igen en operatrupp från Reval (Berents operatrupp) på besök både i Helsingfors och Viborg. Detta sällskap uppförde utan tvivel en italiensk-tysk version av operan: "*Lucia von Lammermoor*", enligt en annons i *Helsingfors Dagblad* den 30 Juni 1873.⁴

⁴ Däremellan besökte Schræmeks operatrupp från Reval Helsingfors år 1856 och uppförde *Lucie*. (*Helsingfors Tidningar*, 18 Juni, 1856; Maliniemi 1939.) Tidningskritiken skrev då genomgående om *Lucie* vilket skulle indikera att truppen uppförde den franska versionen av operan. Truppen annonserade själv inte sina

Då Finska Operan några månader efter den tyska truppens besök sommaren 1873 hade premiär på *Lucia Lammermoor* i Viborg och senare i Helsingfors, kunde man förlita sig på att publiken kände till operan och att den också var populär. Det verkar också som om den tyska truppen skulle ha lämnat efter sig en del noter (eventuellt orkesterstämmor i Viborg) och kanske annat material som slutgiltigt avgjorde vilkendera traditionslinje Finska Operan fastnade för. Intrycket av att de finska föreställningarna egentligen var en blandning av de båda traditionerna är ändå starkt, bland annat lever *Lucie* som skrivsätt seglivat kvar i Achtés och Bergboms brev från den här tiden, också då den finska översättningen av *Lucia* redan var färdig. För Emmy Achtés del är ambivalensen förstaelig, eftersom hon hade studerat sin roll i Paris från ett franskt partitur med sin sånglärare Jean-Jaques Masset (1811–1903). Kaarlo Bergboms hänvisningar till *Lucie* berättar däremot något om varför operan togs upp på Finska Operans repertoar. (Broman-Kananen 2011.)

Tanken på *Lucie de Lammermoor* i sin franska gestaltning uppstod redan tre år tidigare (1870) i samband med diskussionerna om vilken opera *Suomalainen Seura* (Finska sällskapet), en föregångare till Finska Operan, skulle översätta till finska och uppföra som första opera på finska. Valet föll då på en översättning av Giuseppe Verdis *Il Trovatore* (1853) (*Trubaduri* [sic] på finska). Ida Basilier (1846–1928), Emmy Achtés vän och senare rival, hade hellre sjungit Lucies roll än Leonoras främst för att den passade hennes höga koloratur bättre.⁵ Basilier kom aldrig att sjunga *Lucie* i Finland av flera orsaker, men ett resultat av hennes förhandlingar med Bergbom var en finsk översättning av det fransk-svenska versionen av Edgards och Lucies kärleksduett (som ändå aldrig uppfördes). Dessutom uppfördes ett körparti en enda gång på Finska sällskapets årsmöte i april 1872 (*Hufvudstadsbladet*, 17 April 1872). Ida Basilier debuterade däremot i Lucies roll på Kungliga operan i Stockholm i februari 1872. (Broman-Kananen 2011.)

Emmy Achté som var några år yngre än Ida Basilier var lättare att övertala för primadonnerrollen på Finska Operan än Basilier som redan rest utomlands för att göra karriär. Achté hade studerat i Paris både privat och i konservatoriet hos sin lärare Masset, även om hon inte trivdes speciellt bra i konservatoriet. Hennes förmyndare i Uleåborg Mats Nylander (1832–1877), hade gjort konkurs och hade svårigheter att betala för hennes studier. Därför beslöt hon att återvända till Finland redan sommaren 1872 trots att hon ännu inte slutfört sina studier i konservatoriet. (Broman-Kananen 2010.) Hennes syster Sofie Strömer (1853–1944) var på den här tiden engagerad som körsångare på Nya teatern i Helsingfors och blev också tillfrågad om att gå in vid Finska Operan. Bergbom gjorde en muntlig överenskommelse med syskonen Strömer hösten 1872. Ope-

föreställningar i dagspressen så det är endast kritikerna som ger dessa uppgifter om föreställningarna i tidningarna. Ett sällskap från Kungliga Operan i Stockholm besökte Helsingfors år 1862 och uppförde bland annat *Lucie eller Bruden från Lammermoor*. (Lüchou 1977, 12.)

⁵ Brev från Fredrik Basilier till en okänd person (förmodligen Kaarlo Bergbom) år 1870 i Bergboms arkiv, *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura/Kirjallisuusarkisto* (hädanefter SKS/KIA).

ran *Lucia di Lammermoor* måste ha diskuterats i något skede som en möjlig opera på repertoaren, eftersom Emmy Achté återvände ännu en gång till Paris våren 1873 för att instudera rollen tillsammans med Masset.

Orsakerna till varför Finska Operan senare övergav den fransk-svenska *Lucie* för den italiensk-tyska *Lucia* är något oklara och kan ha berott på att Viborgs orkester eventuellt redan råkade ha orkesterstämmorna till den tyska *Lucia* till hands efter det tyska operasällskapets besök där.⁶ Valet kan också ha haft politiska undertoner då den finsk-nationella rörelsen ville ta avstånd från allt slags inflytande från Sverige och istället markera en germansk samhörighet. Utbytet av det franska partituret till förmån för det italiensk-tyska måste ändå ha varit en smärre kulturchock för Emmy Achté som studerat sin roll på franska i Paris. En av de största skillnaderna mellan de två versionerna, förutom språket, är en lägre tonart på vissa ställen i det tyska partituret. Achté som hade en mörkare och mera dramatisk röst än till exempel Basilier torde ha uppskattat detta, speciellt för att vansinnesscenen var skriven ett helt tonsteg lägre (i Ess- istället för i F-dur) i det tyska partituret i jämförelse med det franska. En annan betydelsefull skillnad mellan partituren är att Lucias fontänaria i första akten "Regnava nel silenzio"⁷ ersatts med en aria ur en annan opera av Donizetti: "Que n'avons nous des ailes"⁸ ur *Rosmonda d'Inghilterra* i den franska versionen. (Poriss 2001; Pugliese 2004.) Det här initiativet att ersätta fontänarian togs redan av "den första Lucian" Fanny Tacchinardi Persiani och Donizetti själv godkände den för den franska *Lucie*. (Harris-Warwick 2009; Poriss 2001; Ashbrook 1990.)

På basen av de brev som Sofie Strömer skrev till sin syster i Paris under våren 1873 fanns också andra operor på förslag till Finska Operans repertoar.⁹ *Lucie* fanns naturligtvis på listan, trots att det ännu inte var säkert när den skulle passas in. Sofie Strömer citerar Bergbom som hade sagt att det vore bra om *Lucie* kom först eftersom "i *Lucie* beror det minst på körerna".¹⁰ Sofie Strömer nämner också att den första inhemska operan på svenska, komponerad av Fredrik Pacius, *Kung Carls jagt* skulle översättas och uppföras på finska och därmed ingå i repertoaren.¹¹ Uppenbarligen visste Pacius inte något om dessa planer¹², även om Topelius enligt Strömer verkar ha gett sitt lov till en översättning av librettot. Andra förslag till operor på repertoaren var Daniel Aubers *Fra Diavolo* (1830) som Strömer upplevde som svår att lära sig och Carl Maria von Webers *Der Freischütz* (1821). Det verkar som om den finska *Trubaduri* inte alls diskuterades

⁶ En liten detalj som verkar stöda detta är att Achté hade kontakt med Berent i oktober då han behövde ett orkesterpartitur. (Brev från Niklas Achté till Kaarlo Bergbom 23 Oktober, 1873, Kaarlo Bergboms arkiv, SKS/KIA).

⁷ "Lepohon yön oli seutu" (finsk övers. 1874).

⁸ Sköna källa, hvars klara bölja" (svensk övers. 1866).

⁹ Achté-familjens korrespondens finns i Nationalbibliotekets i Finland arkiv (hädanefter NBF), Coll.4.

¹⁰ Brev från Sofie Strömer till Emmy Achté 14 Maj, 1873 (Coll.4, NBF).

¹¹ *Kung Carls jagt* uppfördes första gången av amatörer år 1852.

¹² Brevväxling mellan Fredrik Pacius och Nikolai Kiseleff I Svenska teaterns arkiv I Svenska Litteratursällskapets arkiv.

på det här stadiet, vilket är märkligt med tanke på att den uppförts tre år tidigare och att det redan existerade en finsk översättning av den.

Den finska översättningen av *Lucia Lammermoorin morsian* var klar i juli 1873.¹³ Vid det laget hade ett beslut om tradition definitivt gjorts eftersom översättningen följde det tyska librettot och *Lucie*-traditionen hade satts åt sidan, trots att Achtés tolkning av rollen högst antagligen fortfarande var rotad i det som hon lärt sig om den i Paris.¹⁴

Finska Operans ensemble tar form

Emmy Achtés och hennes syster Sofie Strömers brevväxling våren 1873 visar att Sofie hade svårt att få till stånd ett bindande kontrakt med Bergbom både för sig själv och sin syster. Om man däremot betraktar situationen ur den blivande direktörens synvinkel, är hans motvillighet att underteckna ett slutgiltigt kontrakt mera förståelig. Han hade tillsvidare enbart vidtalat systrarna Strömer som personal för sin nya opera. Inga andra sångare hade kontaktats, ingen orkester och ingen orkesterdirigent heller, och till råga på allt såg det ut som om sällskapet inte skulle ha någon scen att uppträda på i Helsingfors. Arkadiateatern, ett trähus i utkanten av dåtida Helsingfors, hade redan hyrts ut åt ett ryskt teatersällskap och Finska Operan var tvungen att inleda sin första säsong med en turné i Viborg och Åbo.¹⁵

Bergboms följande steg var att sända efter barytonsångaren och orkesterdirigenten Lorenz Nikolai ((Niklas) Achté (1835–1900), Emmy Achtés blivande make, som befann sig på studieresa i Berlin (Krohn 1927, 28). Niklas Achté och Kaarlo Bergbom var nära vänner och hade tidigare båda två varit aktiva inom *Suomalainen Seura* (Finska sällskapet) och arbetat tillsammans med *Trubaduri*-föreställningarna tre år tidigare, 1870.¹⁶ Orkestern var ett stort bekymmer för det tilltänkta operaföretaget och Bergbom hade därför planer på att grunda en egen operaorkester med Achté som dirigent.¹⁷ Operasällskapet och Achté fick dock tillsvidare nöja sig med att engagera de lokala orkestrar som fanns tillgäng-

¹³ Brev från Antti Törneröos till Kaarlo Bergbom 1 Juli, 1873 (Kaarlo Bergboms arkiv, SKS/KIA).

¹⁴ Den berömda kadensen med flöjt i vansinnesscenen skapades först år 1889 av Nelli Melba i samarbete med hennes lärare Mathilda Marchesi. Enligt Pugliese sjöng primadonnorna före 1880 en kadens som de själva utarbetat. (Pugliese 2004, 23). Det finns ingen information om hur Emmy Achté hade sjungit den här kadensen, men det troliga är att hennes lärare Masset instruerat henne ifråga om den.

¹⁵ Finska teatern köpte Arkadia teatern år 1875 och arbetade där ända fram till 1902 då brandverket befallde att huset skulle rivs.

¹⁶ Niklas Achté sjöng greve Lunas roll in operan.

¹⁷ Brev från Niklas Achté till Kaarlo Bergbom 23 Oktober 1873; 27 December 1873, Kaarlo Bergboms arkiv (SKS/KIA).

liga i de olika städer där operan turnerade.¹⁸ Det innebar också att repertoaren måste inövas på nytt med en ny orkester i varje stad. Operakören bestod av de bästa sångarna från teatersällskapet och detta förorsakade vissa praktiska problem eftersom båda sektionerna måste befinna sig i samma stad både under övningarna och föreställningarna. (Suutela 2005, 24, 39.)

Bergbom hade stora svårigheter att hitta en lämplig tenor för operan. Han behövde någon som hade en bra röst men som också förstod åtminstone litet finska för att någorlunda övertygande kunna genomföra sina roller på finska. Han underhandlade bland annat med det tyska gästspelande sällskapets tenor Julius Burwig, som visserligen hade den fördelen att han redan sjungit Edgardos roll men på tyska och som dessutom hade en tendens att sjunga falskt, enligt Emmy Achté.¹⁹ Det slutliga valet föll på den svenska tenoren Ludwig Ericsson, som hade en bra röst men som inte kunde någon finska alls. Alla de övriga sångarna kunde finska åtminstone i någon mån, trots att de hade svenska som modersmål, men Ericsson måste lära sig sina roller utantill utan att riktigt förstå vad han sjöng.²⁰ John Bergholm, en ung finländsk bassångare som studerat i Stockholm valdes till rollen som prästen Raimond. Edvard Himberg (1853–1885) som lånades från teatersektionen, uppträdde i en dubbelroll som både Arthur Bucklaw och Norman. (Aspelin-Haapkylä 1907, 71–83.)

Niklas Achté nämner i ett brev till Bergbom – tre veckor före den planerade premiären – att de ännu inte hade något orkesterpartitur för *Lucia* och att han därför var tvungen att resa till Reval för att skaffa ett.²¹ Det är svårt att föreställa sig att den detaljen inte hade tagits om hand tidigare, och i kombination med alla övriga oförutsedda hinder kan man tolka det som att övningarna var oplanerade och att operaföretaget fortfarande hade sina rötter i en sällskaps-tradition. Regissören Bergbom anlände till Viborg i sista stund och premiären som var planerad till 14 november måste skjutas fram en vecka och gick inte av stapeln förrän den 21 november 1873. Achté nämner också i ovan nämnda brev till Bergbom att sällskapet (undantaget syskonen Strömer) var på väg till S:t Petersburg för att se *Lucia di Lammermoor* där, troligen med Emma Albani som Lucia på Italienska Operan.²²

¹⁸ I Viborg fanns Viborgs orkester som leddes av Ernst Schneevoigt och i Åbo var Oscar Byström kapellmästare för Musikaliska Sällskapets orkester. I Helsingfors fanns en professionell teaterorkester vid Nya teatern som leddes av Nathan B. Emanuel, men Finska Operan samarbetade inte med den i Helsingfors utan vände sig under de första två åren till Richard Faltin som dirigerade en tillfälligt hopsamlad orkester. Sommaren 1876 anställdes Bohuslav Hrimalyi som dirigent för en nygrundad orkester vid Finska operan.

¹⁹ *Morgonbladet* (18 Juni 1873) bekräftar det här: tenoren Julius Burwig hade en behaglig röst men intonationen var osäker.

²⁰ Emmy Achtés brev till Sigrid Crohns 11 Oktober 1873, (Coll. 4 NBF).

²¹ Brev från Niklas Achté till Kaarlo Bergbom 23 Oktober 1873 (Kaarlo Bergboms arkiv, SKS/KIA).

²² Emma Albani uppträdde i Lucia's roll tre gånger i oktober 1873 vid Italienska operan i S:t Petersburg, enligt *Golos, Gazeta polititsjeskaja i literaturnaja izdava-jemaja*. (Sankt-Peterburg 1873), Slavika/NB.

Det finns inga tecken på att uppsättningen skulle ha följt något slags utarbetad iscensättning på samma sätt som operaföreställningarna gjorde i Stockholm eller på andra europeiska operascener. Med tanke på att operasällskapet befann sig på turné och måste uppträda på flera olika scener med varierande resurser fanns det kanske inte heller så stora möjligheter att göra upp några planer. Det finns en del tryckta anvisningar i librettot och i partituren om var de olika scenerna försiggick: i skogen, på borggården, i slottssalen och på gravgården. Den här sortens kulisser kan ha hört till teatrarnas standardutrustning i respektive städer, åtminstone i den nyrenoverade teatern i Viborg.

Lucia Lammermoorin morsian i skenet av partitur och libretto

Möjligheterna att rekonstruera Finska Operans första föreställningar av *Lucia Lammermoorin morsian* på basen av partitur och libretto är naturligtvis begränsade. Tre pianopartiturer som med största sannolikhet användes vid Finska Operans första föreställningar finns bevarade i Nationalbibliotekets i Finland arkiv,²³ men det tryckta finska librettot är otvivelaktigt den främsta källan.²⁴ Alla tre pianopartituren är utgivna av olika förlag, ett tyskt, ett engelskt och det tredje troligtvis av ett italienskt förlag eftersom allt är skrivet på italienska i partituret²⁵. Det är svårt att exakt datera *användningen* av pianopartituren även om siffran ett (1) som skrivits för hand med blyerts på det ena partiturets inre pärm, indikerar att åtminstone detta partitur har använts i ett tidigt skede.²⁶ Ettan har visserligen senare strukits över och ersatts med en sju (7) vilket i sin tur kan tolkas som att sättet att numrera föreställningarna ändrats i något skede, möjligen så att de första föreställningarna av *Trubaduri* och kanske även andra tagits med i beräkningen. Alla tre partituren har en romersk eller vanlig sju inskriven för hand någonstans på pärmen och/eller på första bladet.

På det inbundna tysk-italienska partituret står "Arturos rolli" skrivet med blyerts för hand på yttre pärmen, men i själva verket är både Ashtons och Arthurs roller inskrivna på finska inne i partituret.²⁷ Det är möjligt att Ashton och

²³ Partituren har hört till Finska teatern och donerades till Nationalbiblioteket i Finland av Finlands Nationalteater, Coll. 630.

²⁴ Antti Törneröos (Tuokko) översatte librettot till finska: *Lucia Lammermoorin morsian* (1874).

²⁵ Pärmen saknas så det italienska partituret så inga uppgifter finns om förlaget på det här partituret. Det två övriga partituren är inbundna med hårda pärmar.

²⁶ *Lucia di Lammermoor*. Opern und Oratorien im Klavier-Auszug mit Text, herarbeitet von Brissler, Horn, Stein, Ulrich. Arrangements, Eigenthum des Verlegers. Leipzig & Berlin. C.F.Peters, Bureau de Musique. (Coll. 630, NBF)

²⁷ Det finska librettot följer inte konsekvent det italienska ifråga om huvudkarakterernas namn, Arturo har till exempel översatts till Arthur i det finska librettot. I fortsättningen följer jag den finska översättningen av rollfigurernas namn då jag talar om Finska Operans föreställningar.

Arthur delat på rollhäftet av praktiska skäl, eftersom Arthurs roll är betydligt kortare än Ashtons. Partituret är slitet och de flesta anteckningarna finns i Ashtons parti. Det kan därför huvudsakligen ha hört till Niklas Achté, eftersom han sjöng Ashtons roll på nästan alla Luciaföreställningar som Finska Operan gav.²⁸ I det andra (engelsk-italienska) pianopartituret finns prästen Raimonds roll inskriven på finska. Minst anteckningar finns i det italienska pianopartituret där finsk text saknas helt och hållet och som därför kan ha varit övningspianistens partitur. De anteckningar som finns, gäller främst de solistinsatser som kräver en speciell uppmärksamhet av en pianist.²⁹ De tre pianopartiturens inskrivna finska översättningar stämmer inte alltid exakt överens med det tryckta finska librettot, som egentligen publicerades efter de allra första föreställningarna (1874). Tyvärr har Emmy Achtés eget partitur inte kunnat hittas, varför all information om Lucias roll måste härledas från det material som finns att tillgå, från de övriga partituren, det finska librettot, dagstidningarnas recensioner och från hennes egna kommentarer om rollen i brev och andra källor.

Fyra avgörande strykningar kan identifieras genom en analys av de tre pianopartituren och det finska librettot. I kombination med varandra har strykningarna en avgörande inverkan på Lucias roll, hur den framträder och inramas: för det första genom att de förenklar intrigen, för det andra för att inverkar reducerande på musikens intensitet och för det tredje för att uppförandet i sin helhet verkar ha blivit mera *staccato*, tablå-aktigt, utan förklarande övergångar. Strykningarna motiverades uppenbarligen först och främst av praktiska skäl, något som man också kan sluta sig till av vilka avsnitt som utelämnats. Framför allt kommer strykningarna att tolkas ur Lucia-rollens synvinkel, alltså med frågor om hur de påverkade rollen, om den försvagades eller förstärktes?

Den första strykningen återfinns i första akten och i slutet av Lucias aria "Kerran saan hetken armaan"³⁰ (22 takter efter tempobeteckningen *poco più mosso*). Vid det här laget accelererar arians tempo och tessituran spänner över ett större register: den högsta tonen är trestrukna C. Detta är den högsta tonen i det italiensk-tyska partituret, som dessutom skulle ha höjts till ett Ciss på grund av Viborgs orkester som enligt tidningarna var stämd ett halvt tonsteg högre än normalt.³¹ Trestrukna C eller Ciss kändes förmodligen för höga för Emmy Achté som gärna utelämnade dem. Långt senare i en födelsedagsintervju inför 70-årsdagen medger hon indirekt detta då hon säger att Lucias roll egentligen aldrig riktigt passade hennes röst. (*Uusi Suomi*, 14 December 1920.) Lucias parti

²⁸ År 1875 dirigerade Niklas Achté orkestern och han ersattes då i Lunas roll av Elis Duncker. Sommaren 1876 gästspelade den svenska barytonsångaren Fritz Arlberg i Lunas roll.

²⁹ Dessutom finns vikta "hundöron" nere till höger vid snabba passager, något som underlättar bladvändningen för en pianist.

³⁰ "Quandi rapita in estasi", "O att vi vingar hade" (svensk övers. 1866).

³¹ Det är osäkert om det faktiskt var fråga om ett halvt tonsteg, det vanliga var att orkestrarna före standardiseringen stämde sina instrument ett kvarts tonsteg högre än den franska konsertstämmningen. (Ander 2010, 190).

verkar annars vara relativt intakt i den mån man kan bedöma detta utan att analysera Achtés eget partitur.

En andra strykning återfinns i början av andra akten där Norman och Ashton smider ränker för att konfiskera breven mellan Lucia och Edgardo. Dialogen mellan dem har lämnats bort helt och hållet ur det finska librettot och akten inleds direkt med att Enrico välkomnar sin syster "Oi terve sisareni!"³². Det ligger praktiska orsaker bakom den här strykningen: en och samma person (Himberg) spelade både Normans och Arthurs roll, och det är meningen att Arthur skall komma in på scenen senare i akten. Det var därför enklare för Himberg att helt och hållet utelämna Normans parti i början för att bättre hinna byta kläder och förbereda sig för Arthurs roll.

Den tredje strykningen är ännu mera avgörande för förståelsen av dramat i operan. Den gäller slutet av andra aktens avslutande stretta, återigen från en punkt där tempot blir ytterst agiterat (più allegro) och dramat når en av sina höjdpunkter. Fem män på scenen anklagar Lucia eller kräver något av henne och pressen på henne tycks bli olidlig. Slutet av akten borde ge några hänvisningar om att Lucia håller på att förlora förståndet och är kapabel till att mördra sin make i tredje akten. Enligt den svenska regissören Ludvig Josephsons (1832–1899) *mise-en-scène* faller Lucia än på sina knän och än svimmar hon.³³ Det finska librettot ger däremot ett intryck av Lucia som en samlad och viljestark individ i slutet av andra akten och meddelar lakoniskt: "Edgardo rientää pois, Ashton tahtoo seurata, Lucia estää häntä."³⁴ Det ankom på publiken att själv föreställa sig hur denna kraftfulla och rationellt beteende Lucia kunde bli vansinnig i följande akt.

Den fjärde omfattande strykningen gäller tornscenen mellan Ashton och Edgardo där de sinsemellan gör upp om duellen. Den här scenen finns överhuvudtaget inte alls med i det tryckta finska librettot. Däremot är Ashtons parti i den här scenen inskrivet på finska i hans rollpartitur, vilket skulle antyda att den troligen hade översatts och kanske till och med uppförts på de första föreställningarna, men att man senare gjort ett beslut om att utesluta den. Ericsson som var Edgardo i den här scenen välkomnade troligen en förkortning av sin roll på grund av de svårigheter som han hade med att lära sig rollen på finska.

Sammanfattningsvis kan sägas att strykningarna och förkortningarna gjordes av praktiska skäl och med tanke på sångarnas förmåga att klara av sina roller. Att lämna bort tornscenen var eventuellt inte ens den radikalaste ändringen, eftersom några av de kortare strykningarna inverkar på intrigen mer än tornscenen. Både Raimonds och Arthurs roller har kraftigt förkortats, men också en del körpartier har uteslutits. Ifråga om körerna har man försökt vara sensitiv inför librettot, det vill säga förkortningarna gäller framför allt vissa upprepande avsnitt, där texten i sig inte för berättelsen framåt även om de nog utarmas

³² "Apressati Lucia", "Välkommen hit min syster" (svensk övers. 1866).

³³ *Lucie eller Bruden från Lammermoor*, Josephsons *mise-en-scène*, manuskript 222 i Musik- och teaterbiblioteket i Sverige.

³⁴ "Edgardo rusar bort, Ashton vill följa efter, Lucia hindrar honom" (min övers.). Librettot till *Lucia Lammermoorin morsian* (1874, 33).

musikaliskt. Upprepningar handlar ofta om att lyfta fram vissa känslöstämningar och intensifiera dem vilket också samtidigt betyder att de blivit svårare att sjunga. En konsekvens av att förkorta de manliga rollerna och av att utesluta vissa köravsnitt blev att operan fokuserade mer och mer enbart på Lucia. Hon befann sig på scenen oftare än alla andra och det var hennes röst som publiken hörde mest.

Intrigmässigt inverkar strykningen av Ashtons och Normans dialog mest på förståelsen av dramat, det vill säga den dialog där Norman berättar om att han tagit hand om Edgardos brev till Lucia så att de aldrig kommit fram till henne och dessutom skaffat fram bevis på att Edgardo ingått ett nytt förbund. Det här är en nyckelepisode för hela intrigen, ifall Normans roll som dubbelagent som tar emot pengar från flera håll utesluts är Lucia ett offer enbart för ett enkelspårigt patriarkaliskt förtryck.

De strykningar som förekommer i slutet av scenerna resulterade förmodligen i en mer eller mindre tablå-liknande föreställning där scenerna uppfördes som separata bilder avskilda från varandra. I så fall befann sig föreställningen mycket långt från den franska operatraditionen som koncentrerade sig på att knyta samman scenerna med recitativ och förklarande episoder (Harris-Warwick 2009, 195–227). Strykningarna av flera agiterade avslut (exempelvis i slutet av strettan i andra akten) inverkade otvivelaktigt på föreställningens generella tempo och intensitet och gav den helt enkelt ett tamare uttryck. Den finska Lucians rationella och nyktra beteende i slutet av andra akten kommer noggrannare att analyseras i relation till vansinnesscenen i följande avsnitt.

Lucias vansinne gestaltat på finska

Det finska språkets lämplighet för opera debatterades livligt på den här tiden, i pressen och annanstans. Diskussionen var politiskt laddad, det handlade också om att skapa en finstalande samhällsklass som en bildad och intellektuell klass vid sidan av eller till och med istället för en svenskspråkig överklass. (Suutela 2006, 71–94.) Som operaspråk befann sig finskan ännu i ett begynnelsestadium även om den moderna finskan stadigt etablerade sig speciellt på 1870-talet. (Engman 1995, 188–189.) *Suomen Wirallinen Lehtis* (13 Maj 1874) artikelskribent poängterar att orden betonas annorlunda i finskan än i de germanska språken, varför översättaren hade varit tvungen att lägga till en hel del Ah! och Haa! i det finska librettot för att kunna hantera de obetonade upptakter som finns i originalet. (exempelvis "Haa! Oisiko Edgardo...?"; "Ah! Oi Herra Jumala!" etc.) Vissa ord har också förkortats så att sista vokalen endast markerats med en apostrof (Kuink', Miks', Tuoss').³⁵ Skribenten fortsätter med att påpeka att en del sångare hade sjungit på finska dialekter.

³⁵ Exempler är mina och tagna ur det finska Lucia-librettot (1874).

Det verkar klart att den finska översättningen av librettot till *Lucia* har uppenbara brister på sina ställen, så som den ovan nämnda artikeln hävdar. Ett sådant olyckligt ställe är en specifik passage i vansinnesscenen där översättningen verkar lägga till en speciell finsk nyans till Lucias vansinne. Passagen finns i övergången från Lucias recitativ till arian där hon hallucinerar om sitt giftermål med Edgardo (övergången till "Alfin son tua", på finska "Kun suonet sykkii").

Mary Ann Smart analyserar den här övergången och hävdar att här finns ett av de få strukturbrotten i operan där Lucias röst går sin egen väg som kan tolkas som "ett avsiktligt trotsande av formell konvention, ett motstånd mot rådande sociala och musikaliska former, ett ögonblick av frihet" (Smart 1992, 119, min övers.).³⁶ Musiken till recitativet följer till en början sensitivt med Lucias hallucinationer och stöder dem med tematiska återblickar på tidigare scener (hon möter spöket från fontäns scenen och hon föreställer sig sitt bröllop med Edgardo). Både text och musik förflyttar gemensamt Lucia till en annan verklighet där hon kastas mellan förtvivlan och lycka. Men därefter inleds en ojämn kamp mellan Lucia och orkestern där den senare vill ta över ledningen. Vanligen borde musiken ge ett tydligt tecken på en gemensam övergång åt solisten och orkester från recitativet till arian. Så gör den här också, förutom att Lucia inte tycks lägga märke till dessa tecken och dröjer sig kvar i recitativet och sina bröllopsstämningar, medan orkestern skyndar på henne genom att gå vidare med ett distinkt och glättigt ackompanjemang i F-dur (i det tyska partituret i Ess-dur). Lucia dras motvilligt iväg bort från sin bröllopsstämning och när hon slutligen går vidare, försöker hon hålla kvar något av recitativets intima och kontemplativa känslöstämningar.

Ifall orkestern och Lucia är i otakt med varandra musikaliskt i den här övergången verkar det finska librettot lägga till ytterligare en ingrediens till orkesterns tillnyktrande funktion. Det finska librettot inleder övergången med att beskriva Lucias fysiska reaktioner: "Kun suonet sykkii/ja rinta pauhaa", troper som kan vara lämpliga för att beskriva förälskelse, men som på ett emotionellt plan motsäger den kontemplativa känslöstämning som Smart menar att Lucia lever i under övergången. Texten är handfast och det verkar vara ett klart medvetande som ger röst åt den. Graden av den finska Lucias reflektiva närvaro skiljer sig därför avsevärt från motsvarande sinnesstämningar i exempelvis det svenska librettot där Lucie återupplever sina känslor för Edgard och föreställer sig att de är tillsammans igen. Den finska översättningen visar ett visst släktskap med den tyska, ingendera översättningen talar här direkt om själva relationen mellan Edgardo och Lucia. Men inte ens den tyska översättningen beskriver förälskelsens fysiologiska dimensioner utan låter istället Lucia uttrycka sin längtan och bedrövelse som hon gått igenom innan hon slutligen kan förenas med Edgard. (Tabell 1.)

³⁶ Här identifierar Smart en tydlig brytning med operans formella struktur, även om hon i övrigt argumenterar emot sådan forskning som Catherine Clément och McClary som enligt henne alltför välvilligt placerar ett likhetstecken mellan koloraturer, drillar och fioriturer och en frigörelse från en formell struktur. (Smart 1992, 119–141; Clément 1997; Susan McClary 1991).

Nyt suonet sykkii Ja rinta pauhaa Sit' aika kauwan Saa sydän rauhaa –	Nach Trüben Tagen, Nach langem Sehnen Schlägt nun die Stunde, der Treue Wunch su krönen	Kom lämna mig din hand, Edgard, ledsaga mig, Jag trogen intill döden skall dig vara.
Oi, nyt olen huolta wailla!	O, wie wird mit Dir das Leben, in Wonne mir entschweben, mit Dir!	Sällhet och fröjd oss ledsaga, Gud våra böner hör;
Mä lennän rastaan lailla Sun luo! Rinnallas kulta nyt mulle autuus koittaa, Se maasta taiwaan luo!	An Deiner Seite wird diese düstre Erde Ein Eden für mich sein	Kan detta hopp mig bedraga, Då ock en engel det gör.
(<i>Lucia Lammermoorin morsian.</i> 1874, 33.)	(<i>Lucia di Lammermoor.</i> Opern und Oratorien im Klavier-Auszug mit Text. Coll. 630, NBF)	(<i>Lucie eller Bruden från Lammermoor.</i> 1866, 37.)

Tabell 1. Jämförelse mellan de finska, tyska och svenska översättningarna av *Lucias aria "Alfin son tua"*.

Den finska Lucia kan därför anses gå ett steg längre i neutralisering av vansinnet än de europeiska systrarna på grund av översättningen. Librettot visar dessutom att körens roll kraftigt har reducerats i slutet av vansinnesscenen. Kören inleder och avslutar scenen, men deras inskjutna medlidande kommentarer om att himlen skall förlåta hennes brott är utelämnade i det finska librettot. Därmed dämpas deras roll som medkännande förmedlare mellan publiken och scenen och kören verkar endast ha stått och beskådat Lucias vansinne, vilket också kan tolkas som ett fientligt avståndstagande från hennes situation. Ännu en gång är Lucia ensam på scenen.

En orsak till det förmodligen oavsiktliga samarbetet mellan den finska texten och orkestern i passagen kan helt enkelt vara att översättningen gjordes under tidspress och utan någon analys av övergångens musikaliska och textuella finesser. Det här är den troligaste förklaringen och den bekräftas indirekt av ett brev från översättaren till Bergbom i ett tidigt stadium av processen.³⁷ Törneros frågar efter *hela* librettot då han dittills hade översatt verserna utan att veta i vilken ordning de kom. Törneros kan också ha reagerat negativt på den hallucinerande Lucia och velat göra hennes beteende förnuftigt. Efteråt lovordade kritikerna Achtés utförande av vansinnesscenen och i synnerhet hennes moderata tolkning av den. Hon hade varken varit överdriven eller våldsam utan snarare sofistikerad och endast gjort antydningar om Lucias vansinne.

³⁷ Brev från Antti Törneros till Kaarlo Bergbom 7.5.1873. (Kaarlo Bergboms arkiv, SKS/KIA).

Viborgs lokala tidningar följde Finska Operans premiär med stort intresse. Helsingforspressen väntade på att operasällskapet skulle anlända till huvudstaden och kommenterade inte föreställningarna i detta skede.³⁸ Vansinnesscenen vållade kritikerna samma huvudbry som hela operan gjorde: hur kunde man höja primadonnan till skyn då själva operan handlar om att hon blir vansinnig och mördar sin make? Kritikerna löste dilemman genom att fokusera på vansinnesscenens vokala utmaningar som mer än någonting annat gav primadonnan en möjlighet att visa upp sin skicklighet som sångare. Pressen förenade sig i en lovsång över Emmy Achtés stora röst. Hennes koloratur och drillar hade lyckats mer än väl och speciellt hade hennes dramatiska talang hjälpt henne att göra konst av vansinnet.

Följande citat från den första kritiken av premiären i Viborg är betydelsefullt då det anger tonfallet också för senare kritiker i Helsingfors:

[...] stördes känslan icke af dessa skärande, vidriga missljud, hvilka skådespelare ofta söka uppkalla vid framställandet af liknande själstillstånd genom rasande åtbörder och förvridda anletsdrag. Hos fröken Strömer är det endast blicken och stundom en och annan ton i sången, som antyda andelifvets störning, och blott då och då, när den otyglade fantasins bilder träda fram för den olyckligas töckenhöjda själ, går ett skärande missljud från dess brustna strängar. Det är endast så den sanna konstnärliga uppfattningen gifver sig tillkänna, den förmåga framträder, som lånar föga, men hemtar det mesta och det bästa ur rikedomerna i sin egen själ. (*Wiborgs Tidning*, 29 November 1873.)

Skribenten verkar vara lättad över att inte ha blivit utsatt för en aggressiv och överdriven tolkning av Lucias vansinne. Achté hade lyckats med att göra konst av scenen och därmed också lyckats dra uppmärksamheten till sin röst istället för till handlingen i dramat. Dagstidningarna tycktes därefter alla ha ett behov av att estetisera vansinnet genom att särskilja Achtés framställning från händelserna i dramat, och bedöma den som "sann konst". Samtidigt löste man också det *politiska* dilemma som en opera på finska ställde publiken inför, åtminstone delvis.

Kritikerna må ha lovordat Emmy Achtés dramatiska förmåga, men i övrigt var de ytterst kritiska mot de manliga artisterna. De var rättframma i sina utlåtanden och hävdade att deras enda avsikt var att ge råd åt sångarna om hur de kunde förbättra sin skådespelarförmåga i framtiden. Ludwig Ericsson var den enda sångaren som vokalt ansågs hålla samma nivå som Emmy Achté, men han hade däremot ingen talang för scenen i övrigt. Hans rörelser var stela och han hade ingen förmåga att leva sig in i sin roll. Han fick allvarlig kritik för sin brist på övertygande spel i slutscenen där Edgardo dör. Inte heller Bergholms skådespelartalanger övertygade kritikern, som tyckte sig se "en automat, som rör sig endast efter vissa bestämda mekaniska lagar" (*Wiborgs Tidning*, 29 November 1873). Enligt alla kritiker hade sextetten varit den mest imponerande och måste bisseras flera gånger på alla föreställningar.

³⁸ Lucia Lammermoorin morsian hade sin Helsingforspremiär den 21 April, 1874.

Då operan kom till Helsingfors våren 1874, mötte sällskapet Martin Wegelius, en ung och radikal kritiker från *Helsingfors Dagblad*, en av de största svenska dagstidningarna. Wegelius var kritisk mot Donizetti för att han komponerat alltför munter musik som inte befann sig i harmoni med dramat på scenen, det vill säga orkestern hade en helt annan historia att berätta än själva intrigen. (*Helsingfors Dagblad*, 13 och 17 Maj 1874.) Endast en enda gång under hela operan var musiken i balans med solisten: "Så t.ex. skall väl mången åhörare vara ense med oss derom, att fröken E Strömers vackra spel nådde sin höjdpunkt vid det ställe i vansinnighetsscenen, der hon, lyssnande till de melodier, som ljuda i orkestern, utbrister: 'ah! se on morsius-laulu!'" (*Helsingfors Dagblad*, 17 Maj, 1874.) Wegelius uttalande kan tolkas på olika sätt, men det står klart att den därpå följande övergångens strukturbrott, där Lucia går sin egen väg och ignorerar orkestern, knappast hade tilltalat honom.

I övrigt förenade han sig med de övriga recensenterna som lovordade Emmy Achté, men han kom också med skarp kritik mot några av hennes maner. Hon hade en tendens att överdriva vansinnesscenen och han var speciellt oroad över hennes ovana att höja sig på tåspetsarna då hon sjöng en hög ton. Slutligen tog han helt och hållet avstånd från det pianosolo som inledde den andra akten.

Operan *Lucia di Lammermoors* omvandling till finska

I denna artikel har Finska teaterns lyriska avdelnings premiäropera och Emmy Achtés debut i *Lucia Lammermoorin morsian* granskats med en mikrohistorisk ansats och med fokus på de centrala aktörernas val och initiativ i samband med en specifik föreställning. De frågor som ställdes i inledningen handlade om valet av *Lucia di Lammermoor* som den nygrundade operans premiäropera, om hur man omvandlade och anpassade en opera, som hörde till den europeiska operatraditionen, för Finska Operans nybildade och oerfarna ensemble och om vilken roll den ledande sopranen spelade i den här processen.

I Finska Operans premiäruppsättning av operan *Lucia Lammermoorin morsian* kan man fortfarande ana spår av både fransk-svensk och italiensk-tysk tradition, men så att vissa praktiska lösningar dominerade föreställningen och speciellt utformningen av Lucias roll. De specifika dragen i uppsättningen som gjorde föreställningarna till en unik händelse kan sammanfattas i följande tre punkter: 1) språket, eller översättningen av librettot till finska, som å ena sidan förankrade operan i en finsk-nationell diskurs, och å andra sidan tillfogade en speciell finsk nyans till Lucias personlighet, 2) strykningar och förändringar som vanligen gjordes av praktiska orsaker på grund av vokala och materiella resurser, men som också kom att ha en avgörande inverkan på hur Lucias roll utformades, 3) Emmy Achtés självständiga tolkning av Lucias vansinne som i kombination med den finska översättningen omvandlade den obeslutsamma och hallucinerande Lucia till en viljestark och rationell kvinna som reflekterade över sitt mentala tillstånd istället för att återge vansinnet som sådant inför publiken.

Även om alla dessa förändringar gjordes av praktiska orsaker, står det klart att den sammanlagda effekten av dem ledde till att strålkastarljusen vändes mot primadonnan Emmy Achté. Hennes dominerande position accentuerades ytterligare av att de manliga rösterna genomgående var svagare än hennes, med undantag av tenorens röst. Det var dock inte ovanligt att 1800-talets operaföreställningar anpassades efter primadonnans vokala förmåga och att inte ens kompositören hade sista ordet om den slutliga utformningen av operan.³⁹ (Porriss 2001, 1–28.)

Emmy Achté hade själv en stark känsla av att det var hon och ingen annan som skapat hennes roll, och att alla hennes "sceniska gestalter varit fullkomligt självständiga skapelser."⁴⁰ Hennes uttalande är intressant då det kan tolkas så att hon i första hand såg sig som en professionell sångerska med en egen syn på sin konst, och i andra hand som en röst för ett finsk-nationellt projekt. Det är också troligt att dessa två identiteter tillsvidare sammanföll för henne. Finska Operan kom därmed också att mer eller mindre medvetet bidra till att lyfta fram en ny kvinnokategori i samhället, den yrkesverksamma och emanciperade kvinnan. Den viljestarka, rationellt beteende finska Lucia som överglänste alla med sin vokala skicklighet, var också ur den här synvinkeln otvivelaktigt en mera passande lösning för Emmy Achté än en vanmäktig och hallucinerande Lucia.

Varför valdes just *Lucia Lammermoorin morsian* till premiäropera för Finska teaterns nygrundade operasektion? Planerna på att översätta *Kung Carls jagt* (Pacius) till finska pekar på att Bergbom och teaterstyrelsen gärna skulle ha gjort en finsk-nationell markering med en inhemsk opera på repertoaren. I skenet av det här ser det ut som om *Lucia* var det näst bästa alternativet, kanske det som hade största förutsättningarna att genomföras praktiskt och som var till förmån för debutanten Emmy Achté. Det kan hävdas att ett av de största skälen till att välja Lucia som Finska Operans öppningsopera var Emmy Achtés vokala skicklighet och dramatiska talang. Emmy Achté hade själv en mera jordnära förklaring till valet. I den ovan nämnda intervjun på 70-årsdagen påpekar hon att teatern hade "den allra ljuvligaste moiré silke för brudklänningen" och att det här egentligen var det som slutgiltigt avgjorde att man valde Lucia till repertoaren. (US, 14 November 1920.)

Lucia Lammermoorin morsian inledde Finska Operans sexåriga försök med att etablera opera som institution i Helsingfors. Finska Operans val av språk placerade den i ett politiskt sammanhang, ett fennomanskt nationsbygge, där mobiliseringen av en svenskspråkig överklass för det finska nationsbygget var central. Språkstriderna och nationsbygget fungerade en tid som bränsle för opera i huvudstaden, både på Finska Operan och på Nya teatern. Redan i januari 1876 började Ryska teatern bygga sitt nya teaterhus, Alexandersteatern, vid Bulevarden med Nya teatern som förebild och jämförelsegrund. Generalguvernören

³⁹ Ett mera kuriöst exempel på sopranernas personliga initiativ är den svenska primadonnan Christina Nilssons tilltag att "inflicka Näckens polska i den vansinnigas aria" på en konsert i London (Kalmar 8 Juli 1868).

⁴⁰ En kort odaterad och opublicerad självbiografisk skrift av Emmy Achté. Coll. 4, NBF.

Adlerbergs stora projekt var att öppna upp med opera och att grunda en operavdelning som skulle locka till sig Helsingfors överklasspublik som redan vant sig vid att lyssna på opera, oberoende av språk. (Byckling 2009, 88–111.)

Ifall alla operaplaner skulle ha lyckats skulle Helsingfors således haft tre operor vid ingången av 1880-talet. Så gick det ändå inte. Teatrarnas intresse för opera tog slut lika plötsligt som det började. Finska teatern drog sig ur som den första, de sista operaföreställningarna gavs på våren 1879. Nya teaterns operaintresse mattades betydligt av under de följande åren, men opera-eran avslutades där först på hösten 1880 då Ryska teaterns opera invigdes. Ryska teaterns operasektion spelade regelbundet italienska operor under två år i början av 1880-talet varefter också den lades ner. Ett nytt försök med en inhemsk opera gjordes först år 1911 då det blev möjligt att grunda den som en självständig institution istället för att vara en sektion i en teater. Då var det Emmy och Niklas Achtés dotter Aino Ackté (1876–1944) som tillsammans med Edvard Fazer (1861–1943) lade grunden till Inhemsk operan, senare Finlands Nationalopera.

Källor

Helsingfors

Nationalbiblioteket i Finland (NBF)

Aino Acktés samling Coll.4.

Finska teaterns notarkiv Coll.630

Lucia di Lammermoor. Opern und Oratorien im Klavier-Auszug mit Text, herarbeitet von Brissler, Horn, Stein, Ulrich. Arrangements, Eigentum des Verlegers. Leipzig & Berlin. C.F.Peters, Bureau de Musique.

Lucia di Lammermoor (The Bride of Lammermoor). Novello's Original Octavo Edition. An Opera in three Acts Composed by G. Donizetti. Translated into English and edited by Natalia Mac Farren. London: Novello, Ewer and CO. 1, Berners street (W.), and 35, Poultry (E.C.). And Simpkin, Marshall and Co.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kirjallisuusarkisto (SKS/KIA)

Emelie och Kaarlo Bergboms arkiv

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS)

Svenska teaterns arkiv: Nikolai Kiseleffs samling

Stockholm

Statens musikbibliotek (SMB)

Lucie eller Bruden från Lammermoor, Josephsons *mise-en-scène* handskr 222.

Dagstidningar

Golos, Gazeta polititsheskaja i literaturnaja izdavajemaja.

Helsingfors Tidningar

Helsingfors Dagblad

Hufvudstadsbladet

Kalmar

Suomen Wirallinen Lehti

Uusi Suomi

Wiborgs Tidningar

Litteratur

- Ander, Owe 2010. Aspects Concerning the Institutionalisation of Swedish Musical Life in the 19th Century and the Case of Grand Opéra in Stockholm. I *19th-Century Musical Life in Northern Europe*. Eds. Siitan, Toomas, Kristel Pappel & Anu Sööro. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG. 150–175.
- Anderson, Benedict 2006. *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. London: Verso.
- Ashbrook, William 1990. *Donizetti and his Operas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906–1910. *Suomalaisen teatterin historia I–IV*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2010. “Emmy Achté’s Tactics for the *Concours* at the Paris Conservatoire. I *19th-Century Musical Life in Northern Europe*. Eds. Siitan, Toomas, Kristel Pappel & Anu Sööro. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG. 265–288.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2011. Lucia och Lucie: *Lucia di Lammermoor* på Finska Teatern och Kungliga Teatern i början av 1870-talet. *Swedish Musicological Society’s Internet Publication STM-Online* 14/2011.
- Byckling, Liisa 2009. *Keisarin kulisseissa. Helsingin venäläinen historia 1886–1918*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Cavarero, Adriana 2005. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Clavin, Patricia 2005. Defining Transnationalism. *Contemporary European History* 14: 421–439.
- Clément, Catherine 1997. *Opera or the Undoing of Women*. London & New York: I.B. Tauris Publishers.
- Donizetti, Gaetano 1866. *Lucie eller Bruden från Lammermoor*, Opera i fyra akter/af Alphonse Roger och Gustave Vaëz; öfversättning; musiken af Gaetano Donizetti, Stockholm 1866.
- Donizetti, Gaetano 1874. *Lucia Lammermoorin morsian*. Opera seria 3:ssa näytöksessä/Salvatore Cammarano’n sanat/Gaetano Donizettin musiikki. Käännös Antti Törneros. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Elomaa, Hanna 2001. Mikrohistoria johtolankojen jäljillä. I *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Eds. Immonen, Kari & Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: SKS. 59–74.
- Engman, Max 1995. Finns and Swedes in Finland. I *Ethnicity and Nation Building in the Nordic World*. Ed. Sven Tägil. London: Hurst & Company. 217–246.
- Espagne, Michel 1999: *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF.
- Fauser, Annegret & Mark Everist (eds.) 2009. *Music Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Harris-Warwick, Rebecca 2009. *Lucia Goes to Paris: A Tale of Three Theaters*. I *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914* Eds. Fauser, Annegret & Mark Everist. Chicago & London: The University of Chicago Press. 195–227.
- Klinge, Matti 2010. *Suomalainen ja eurooppalainen menneisyys. Historiankirjoitus ja historiakulttuuri keisariaikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Helmi 1927. *Suomalaisen oopperan ensimmäinen tähti. Emmy Achtén elämä ja työ* Helsinki: Otava.
- Lüchou, Marianne 1977. *Svenska Teatern i Helsingfors. Repertoar. Styrelser och teaterchefer. Konstnärlig personal 1860–1975*. Borgå: Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors.
- Marvin, Roberta M. & Downing A. Thomas (eds.) 2005. *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*. Aldershot. Burlington VT: Ashgate.
- Maliniemi, Aarno 1939. *S.G. Elmgrenin muistiinpanot*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota, London: University of Minnesota Press.
- Poriss, Hilary 2001. A madwoman's choice. *Cambridge Opera Journal* 1: 1–28.
- Pugliese, Romana Margherita 2004. The origins of *Lucia di Lammermoor's* cadenza. *Cambridge Opera Journal* 1: 23–42.
- Ricoeur, Paul 2004. *Memory, History, Forgetting*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Smart, Mary Ann 1992. The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal* 4: 119–141.
- Smart, Mary Ann 2004. Defrosting Instructions: A Response. *Cambridge Opera Journal* 16: 311–318.
- Suutela, Hanna 2005. *Impyety. Näyttelijättäret suomalaisen teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna 2006. An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company. In *Theatre, History, and National Identity*. Eds. Mäkinen, Helka, S.E. Wilmer & W.B. Worthen. Helsinki: Helsinki University Printing House. 71–94.

Lucia's Madness in Finnish: Emmy Achté's Debut in *Lucia di Lammermoor* at the Première of the Finnish Opera Company

In connection with the establishment of the Finnish Theatre in 1872, the Finnish Opera Company was founded in 1873, armed with the task of performing operas in Finnish. It gave its first performances on tour in Viipuri – a major town in eastern Finland. The chosen piece was Donizetti's opera *Lucia di Lammermoor*, with the 23-year-old soprano Emmy Achté (nee Strömer, 1850–1924) making her debut in the role of Lucia. Following the premiere on 21 November 1873 the company left Viipuri for Turku and Helsinki.

The fact that the Finnish Opera Company staged operas sung in Finnish gave it a strong nationalist agenda, constituting a manifesto for promoting culture in Finnish alongside the more dominating Swedish culture, at least in the urban centres. However, combined with the translation of the libretto, Emmy Achté's interpretation of her role as Lucia seems to add a special Finnish flavour to Lucia's madness: the Finnish Lucia turns into a strong-willed and rational woman who reflects on her mental state in front of the audience rather than hallucinating. The Finnish Lucia could thus be said to be one step further towards neutralising the madness than her European sisters because of her language. Moreover, the newspaper critics deliberately chose to *aestheticize* the madness by disconnecting Achté's performance from the happenings in the drama, and judging it as "true art".

MuD Ulla-Britta Broman-Kananen (ubroman@siba.fi) är postdoc forskare vid Sibelius-Akademien. Under åren 2010–2013 har hon arbetat i forskningsprojektet The Finnish Opera Company (1873–1879) from a Microhistorical Perspective: Performance Practices, Multiple Narrations, and Polyphony of Voice finansierat av Finlands Akademi. För närvarande är hon anställd som forskare i det nordiska forskningsprojektet Opera on the Move: Transnational Practises and Touring Artists in the Long 19th Century Norden finansierat av NOS-HS.

Kalevala-reseptio suomalaisessa musiikkiteatterissa: kolme unohdettua oopperaa

Elke Albrecht

Siitä lähtien kun vuonna 1860 kantaesitettiin ensimmäinen kansalliseepos *Kalevalaan* pohjautuva ooppera, Suomessa on syntynyt yli 20 muutakin *Kalevala*-aiheista musiikkiteatteriteosta.¹ Suomalaisen oopperoiden joukosta voi hahmottaa muutamia painopisteitä ja ryhmyksiä (vrt. Albrecht 2009; Hautsalo 2012; Hautsalo & Karlsen [2014]), ja yhden näistä ryhmistä muodostavat ne oopperat, jotka liittyvät *Kalevalaan*. Pääasiassa näiden oopperoiden libretoilla on suhde kansalliseepokseen siten, että ne pohjautuvat joko suoraan *Kalevalan* teksteihin tai Eino Leinon, Aleksis Kiven ja muiden *Kalevala*-sovituksiin. Ajallisesti ei voi pysytellä yhdellä ainoalla painopistealueella, vaan libretistien ja säveltäjien työskentely *Kalevalan* parissa ulottuu suomalaisen oopperahistorian alkuajoista aina nykypäivään, kuten yhteenveto osoittaa (ks. seuraava sivu).

Työssäni saa erityistä huomiota teosten synty- ja vastaanottohistoria. Yksittäisiä teoksia tutkittaessa selvitetään syntyprosessille tärkeitä tekijöitä, jotka esitetään *säikeiden*² (tai juonteiden) muodossa. Tätä vertailevasta kirjallisuustieteestä lainattua menetelmää sovelletaan kohteeseen siten, että toisaalta oletetaan säveltäjän toimineen aktiivisena vastaanottajana, toisin sanoen hän on sulattanut tuotantoonsa vaikutteita muilta, jolloin puhutaan luovasta vastaanotosta (ks. esim. Jauß 1970; Link 1980). Oopperaan sovellettuna tästä kuitenkin seuraa kirjalliseen materiaaliin verrattuna suurempi monimutkaisuus, mikä johtuu tekstin säveltämisen ja toisaalta sen dramaturgiseen muotoon sovittamisen lisätekiöistä. Klaus Mertenin (1995) konstruktivistisen vaikutustutkimuksen malliin pohjautuen johdetaan teoksen *sisäisten* ja *ulkoisten säikeiden* malli, joka pyrkii tekemään mahdollisimman paljon oikeutta oopperan monimutkaiselle syntyprosessille. Teoksen sisäisinä säikeinä, jotka punoutuvat yhteen lopullisessa teoksessa, ovat dramaturgian, libreton, musiikin ja näyttämötoteutuksen kategoriat, ja ulkoisina säikeinä verkostot ja käytännölliset ulkoisten puitteiden ehdot.

¹ *Kalevala*-aiheisten musiikkiteatteriteosten historiallinen läpikäynti on keskeisintä väitöskirjassani *Das Nationalepos Kalevala und seine Rezeption in finnischen Opern. Ein Beitrag zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Kalevala-Opern*, jota puolustin joulukuussa 2012 Wienin yliopistossa. Väitöskirjaani perustuva kirjani suomalaisista *Kalevala*-aiheisista oopperoista ilmestyy myöhemmin tänä vuonna. Tässä artikkelissa rajataan käsittely kolmeen *Kalevala*-oopperaan, joita ei aiemmin ole juurikaan tutkittu.

² Saks. Stränge.

Kantaesitysvuosi	Säveltäjä	Ooppera	Kantaesityspaikka
1860	Pacius, Fredrik	Princessan af Cypern	Helsinki
[1890]	Müller-Berghaus, Karl	Die Kalewainen in Pochjola	Turku
-	Sibelius, Jean	Veneen luominen	-
1908	Merikanto, Oskar	Pohjan neiti	Viipuri
1909	Melartin, Erkki	Aino	Helsinki
1914	Carlsson, Sune	Väinämöisen kosinta	Turku
1917	Launis, Armas	Kullervo	Helsinki (SO)
1971	Raitio, Väinö	Väinämöisen kosinta	Helsinki
1945	Viškarjov, Leonid	Sampo	Petroskoi (Venäjä)
1951	Hannikainen, Väinö	Aino-taru	Helsinki
1961	Similä, Aapo	Lemmin poika	Helsinki (SKO)
1977	Rautavaara, Einojuhani	Marjatta matala neiti	Espoo
1981	Kuusisto, Ilkka	Sota valosta	Helsinki (SKO)
1983	Rautavaara, Einojuhani	Runo 42 (Sammon ryöstö)	Helsinki
1985	Rautavaara, Einojuhani	Thomas	Joensuu
1988	Kostiainen, Pekka	Joukahaisen runo	Kajaani
1990	Salo, Anastasia	Tellervo – metsän tyttö	Petroskoi (Venäjä)
1992	Sallinen, Aulis	Kullervo	Los Angeles / SKO
1999	Kuusisto, Ilkka	Kiljusten Kalevala	Helsinki (SKO)
1999	Tuomela, Tapio	Äidit ja tyttäret	Helsinki (SKO)
2003	Kostiainen, Pekka	Sammon tarina	Ypäjä
2004	Kuusisto, Jaakko	Koirien Kalevala	Savonlinna (SOJ)
2009	Liira, Juho	Aino Rock Ooppera	Helsinki
2010	Puro, Marko	Tuliterä	Helsinki (Kapsäkki)
2011	Liira, Juho	Lemminkäisen virsi	Helsinki

Tämä malli esittää yhdistelmän vastaanotosta ja synnystä. Luovan vastaanoton kannaltahan on ensi sijassa kysymys uuden teoksen synnystä sekä vastaanottoprosesseista, jotka vaikuttavat syntyprosessiin. Vastaanotettavana on teksti, *Kalevala*. Näitä prosesseja heijastetaan luvuissa, jotka koskevat teosta ja sen syntyä, kun taas uuden teoksen, eli tässä tapauksessa *Kalevala*-oopperan vastaanottoa yleisön ja lehdistön taholta käsitellään luvuissa, jotka koskevat vaikutusta ja vastaanottoa.

Tämä malli on kiinnostava ennen kaikkea uudempien teosten kohdalla, koska säveltäjiä, libretistejä, ohjaajia, laulajia ja muita mukana olleita voi haastatella ja näin saada tietoon enemmän yksityiskohtaista tietoa teoksen syntyprosessista. Vanhemmille teoksille käsillä olevat kirjalliset lähteet muodostavat pakostakin tutkimusperustan, mutta kaikissa tapauksissa malli jää kuitenkin läsnä olevaksi suodattimeksi tutkimusten taustalle.

Koska tämän työn keskeinen päämäärä on *Kalevala*-oopperoiden historiallinen läpikäynti, siihen kuuluu merkittävässä laajuudessa myös lähteiden läpikäyntiä, mutta vielä enemmän lähteiden etsimistä, sillä muutamien oopperoiden käsikirjoitukset ovat kadonneet (tai niitä pidetään kadonneina), eivätkä

teokseen ja mahdollisiin esityksiin liittyneet päivämäärät ole (enää) tiedossa. Lähteiden etsiminen ja työstäminen ei tapahdu ainoastaan siinä muodossa, että siteerattuja lähteitä on otettu kirjallisuusluettelosta, vaan että kaikki löydetty teoskohtaiset lähteet on liitetty liitteeksi II, jolloin ne näin tarjoavat tuleville tutkijoille laajemman lähtökohtapohjan seuraavia tutkimuksia varten. Tällöin ei myöskään kasaannu yhteen merkittävää materiaalia pelkästään laadullisesti, vaan myös määrällisesti. Luonnosten, käsikirjoituspartituurien, nuottipainosten, esitystietojen ja tähän kaikkeen liittyvän tutkimuskirjallisuuden ohella mukaan tulevat lisäksi muut löytyneet artikkelit, toisin sanoen etukäteisilmoitukset ja kritiikit. Kaiken kaikkiaan kyseessä on yli 1400 lähdettä, joista esimerkiksi 50 liittyy tässä artikkelissa keskeiseen Karl Müller-Berghausiin, yli 260 Oskar Merikantoon ja Erkki Melartiniin, yli 350 Aulis Salliseen ja 100 Pekka Kostiaisen *Sammon tarinaan* (2003). Väitöskirjani tavoin käytetyt teoslähteet ja artikkelit ovat myös tässä liitetty numeroituna liitteeksi. Juuri lähteiden ja tiedon etsimisen näkökulmasta kolme teosta on erityisen kiinnostavia: Müller-Berghausin *Die Kalewainen in Pochjola* [1890], Sune Carlssonin *Väinämöisen kosinta* (1914) ja Väinö Hannikaisen *Aino-taru* (1951). Niille ei ole tutkimuksessa osoitettu juurikaan huomiota, joten teokset esitellään tässä perusteellisemmin. Erityisesti pyritään selvittämään mahdollisia syitä, miksi juuri nämä oopperat ovat jääneet unohduksiin.

Karl Müller-Berghausin musiikillinen ura

Tässä artikkelissa käsiteltävä saksalaissyntyinen Karl Müller-Berghaus (1829–1907) näyttää kuuluvan niihin muusikko- ja säveltäjäpersoonallisuuksiin, jotka historian kuluessa ovat jääneet pitkälti unohduksiin. Hänestä tiedetään vain vähän. Karl Müller oli Braunschweigissa aloittaneen Müller-kvartetin ykkösviulistin, Karl Friedrich Müllerin (1797–1873) toinen poika. Ensimmäisenä sukupolvena tämä kvartetti koostui Ägidius Christoph Müllerin (1765–1841) neljästä pojasta ja toimi vuodesta 1831 vuoteen 1855. Toisen sukupolven kvartetti, muodostuen puolestaan Karl Friedrichin neljästä pojasta, oli lakkauttamiseensa vuoteen 1873 saakka aktiivinen ensiksi Meiningenissa, myöhemmin Wiesbadenissa ja Rostockissa (*Riemann* 1959–1975, *Personenteil*, 278; tästä lähtien *RiemannL*). Pääammatiltaan Karl Müller oli viulisti. Aluksi hän toimi konserttimestarina Berliinissä ja myöhemmin kapellimestarina Rostockissa, minkä jälkeen hän otti hoitaakseen Wiesbadenin Kurkapellen johtamisen. Lopulta hän johti Nizzassa venäläisen paroni Derviesin yksityisorkesteria (Müller-Berghaus 13). Vuonna 1880 Karl Müller tuli Stuttgartiin, jonne hänen vaimonsa Elvira perusti laulukoulun, ja vuosina 1881–1886 hän toimi Hampurissa (*RiemannL*, *Personenteil*, 278). Hän otti vaimonsa nimen toiseksi sukunimekseen, koska tuolloin eli toinenkin kapellimestari nimeltä Karl Müller (s. 1818), joka työskenteli muun muassa Münsterissä ja Frankfurtissa (Müller-Berghaus 13). Vuonna

1886 Müller-Berghaus saapui Turkuun, jossa hän vaikutti vuoteen 1895 saakka Turun Soitannollisen Seuran kapellimestarina.³

Karl Müller-Berghausin *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperaan liittyvät lähteet

Tutkimuksen alussa näytti siltä, Müller-Berghausin oopperahankkeista oli tietoa vain vähän. Useissa julkaisuissa hänen *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperansa kylläkin mainitaan joko ensimmäisenä tai toisena *Kalevala*-oopperana, mutta tarkempia tietoja ei löytynyt. Yhtä vähän tietoja löytyi mahdollisista esityksistä, oopperan yksityiskohdista tai muusta lähdemateriaalista. Tämä kuvastaa varsin selvästi lähdemateriaalin tilaa, joka oli tutkimuksen alussa siis varsin keho. Tutkimusprosessin aikana tilanne tosin parani huomattavasti, mutta jättää lopulta-kin vielä monia kysymyksiä avoimiksi.

Müller-Berghausin jäämistöä säilytetään Stuttgartissa Württembergin maakirjaston käsikirjoitusosastossa (Handschriftenabteilung der Württembergischen Landesbibliothek). Säveltäjän poika, joka asiapapereissa on mainittu vain eversti Müller-Berghausiksi, lahjoitti jäämistön maaliskuussa 1924 kirjastoon. Suomeen orkesteriteosten luettelossa viittaavat muun muassa teokset *Finnische Volksmelodien* (Suomalaisia kansansävelmiä) ja *Finnische Rhapsodie* (Suomalainen rapsodia). Näyttämöteoksia edustavat F.W. Otton tekstiin sävelletty kolminäytöksinen operetti *Der Inka-Schatz* (Inka-aarre), josta on tallella tekstivihko ja pianopartituuri sekä *Sacharina*, nelinäytöksinen ooppera, josta on säilynyt ensimmäisen, toisen ja neljännen näytöksen orkesteripartituuri sekä pianopartituuri kokonaisuudessaan kaksiosaisena niteenä. Edellä mainitun musiikillisen jäämistön ohessa Württembergin maakirjaston hallussa on 78 kirjettä, jotka on yhtä lukuun ottamatta suunnattu Karl Müllerille ja/tai hänen vaimolleen Elviralle. Kirjeet ovat peräisin vuosien 1851 ja 1902 väliseltä ajalta, ja lähettäjinä ovat muuan muassa Arrigo Boito, Hans von Bülow, Antonin Dvořák, Joseph Joachim, Franz Liszt, Jules Massenet ja Clara Schumann. Everstilutnantti evp. Arnold Müller lahjoitti ne kirjastolle helmikuussa 1930. Todennäköisesti kyseessä on kirjeiden valikoima, eikä muita kirjeitä enää ole olemassa tai sitten ne ovat kadonneet. Luetteloitujen kirjeiden joukossa ei ole yhtäkään, joka olisi lähetetty Suomesta. Yhtä vähän hänen musiikillisesta jäämistöstään löytyy käsikirjoituksia oopperaan *Die Kalewainen in Pochjola*.

Tähän mennessä antoisimmaksi *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperaa koskevaksi löytöpaikaksi on osoittautunut Turun Sibelius-museon arkisto. Tämä oli odotettavissa sen perusteella, että Müller-Berghaus toimi Turussa kapellimestarina. Hänen jäämistöstään Saksassa ei sen sijaan löydy viittauksia kapellimestarintoimintaan Turussa eikä niitä löydy myöskään merkittävästä saksankielises-

³ Kaiken todennäköisyyden mukaan Turun kapellimestarin toimesta ilmoitettiin 1886 myös Saksassa, koska valtaosa hakemuksista saapui Saksan alueelta. Rosas (1965, 45) mainitsee 134 hakemusta, joista 93 tuli Saksasta ja vain 9 Suomesta. Yhteensä hakemuksia saapui 157, ja niitä säilytetään Turun Sibelius-museossa.

tä musiikkietosanakirjasta *Musik in Geschichte und Gegenwart* 2 (vrt. Potter, MGC₂, Personenteil Bd. 12, palsta 784). Tässä teoksessa on kuitenkin merkintä Müller-kvartetista, ja siitä käy ilmi, että Karl Müller-Berghaus kuului kvartetin toiseen sukupolveen.

Sibelius-museon omistuksessa on muun muassa *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperan yksi painettu orkesteripartituuri sekä teoksen pianopartituuri, jotka Zumsteeg-kustantamo julkaisi vuonna 1892. Museossa on myös joukko muita sävellyksiä, kuten teoksia soolopianolle, lauluäänelle ja pianolle, viululle ja pianolle sekä ensimmäinen jousikvartetto. Lisäksi Turun Soitannollinen Seura lahjoitti arkistonsa Turun Sibelius-museolle, jolloin paljastui uusia Müller-Berghausin toimintaa koskevia lähteitä paitsi kapellimestarina, myös sovittajana ja säveltäjänä.

Sibelius-museon lähteistä voi myös löytää viittauksen *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperan, tai ainakin sen toisen näytöksen esitykseen. Vastaavat Soitannollisen Seuran asiakirjat vuodelta 1890, joista tämä olisi voitu varmentaa, kuitenkin puuttuvat. Tutkimukset Sibelius-museossa johdattivat myös lukuisiin muihin, tämän artikkelin näkökulmasta keskeisiin artikkeleihin: Sune Carlssonin jäämistöstä löytyi muun muassa kaksi uutta Carlssonin käsittelevää artikkelia vuosilta 1953 ja 1960 (Müller-Berghaus 50 ja 51). Yksi artikkeleista (Müller-Berghaus 46) viittasi puolestaan *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperan partituuriin, jonka tuntemattomaksi jäänyt henkilö oli 1893/94⁴ lähettänyt Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle (SKS). Müller-Berghausille lähetettiin tästä kiitoskirje (Müller-Berghaus 58). Oliko kysymyksessä painetun partituurin kappale tai käsikirjoitus, selvisi vuosien 1893–94 vuosiraportista, joka käsitteli SKS:n kirjaston kasvua (Müller-Berghaus 47), sekä käsikirjoituslöytöjä SKS:n kirjallisuusarkistosta. Müller-Berghausin tapauksessa oli siis kysymys partituurista, johon on liitetty lisäksi saatekirjoitus, jossa lähettäjä kertoo taustoja itse oopperaan ja sen lähettämiseksi SKS:lle. Lähettäjä ei ole todennäköisesti Müller-Berghaus itse, vaan joku henkilö siitä piiristä, joka on tukenut partituurin painamista. Nimeä ei ole kuitenkaan mainittu.⁵ Oopperan harjoitusmateriaali, joka oli ainakin osittain Turun Soitannollisen Seuran omistuksessa, lahjoitettiin muun orkesterimateriaalin kanssa vuonna 1927 perustetulle Turun filharmoniselle orkesterille.⁶

⁴ SKS:n merkinnöistä ei selviä tarkkaa saapumispäivämäärää, mutta partituuri on tullut SKS:aan vuoden 1893 lopussa tai 1894 alussa. Lähettäjäksi on mainittu säveltäjä, mutta hänen itsensä kirjoittamiaan saatesanoja ei löydy. Seuraavana merkintänä saapumislistalla ovat Lönnotin kirjeet J.F. Elfvingille.

⁵ Artikkelista 45 käy ilmi, että SKS on saanut samalta henkilöltä, joka lahjoitti seuralle Müller-Berghausin partituurin, myös Elias Lönnotin kirjeitä. Kahdessa muussa artikkelissa, numeroissa 47 ja 48 löytyy tässä yhteydessä nimi Elisabeth Elfving, joka mainitaan myös Müller-Berghausin kirjeessä 7.4.1892 Thorsten Wanebergille. Kirje koskee kirjailija Betty Elfvingiä.

⁶ Eräässä 22.12.1892 julkaistussa artikkelissa 36 mainitsee eräs itsensä vain ”musiikintäväksi” esittelevä henkilö kirjeessään, joka paljastaa hänen tuntevan sisältä päin Turun Soitannollisen Seuran asioita, että vuoden 1890 esityksen takia olisi olemassa stammamateriaali pienelle orkesterille toisesta näytöksestä ja kolmannen näytöksen puolikkaasta. Lisäksi Saksassa näyttäisi olevan valmiina koko orkesterimateriaali. Viimemainittu lienee joutunut kadoksiin.

On huomattava lisäksi, että toissijaiset lähteet eivät juuri paneudu Müller-Berghausiin. Edes *MGC₂*:ssa ei ole hänestä varsinaista henkilömainintaa, vaan hänet mainitaan vain Müller-kvartetin yhteydessä. *Riemanns Musiklexikon* sisältää muutaman lauseen enemmän, kuten myös huomattavasti uudempi, Jutta Jaakkolan ja Arne Toivosen vuonna 2005 toimittama suomalainen tekstikoelma (Häyrynen 2005, 109). Sen sijaan vähälle huomiolle jääneen poikkeuksen muodostaa Sulho Rannan vuonna 1946 julkaistu *Sävelten valo ja varjoja* -teos (Ranta 1946, 161–167)⁷, jossa *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperalle on omistettu kokonainen luku. Muutoin tiedot eivät juuri sisällä muuta kuin teoksen ja hänen nimensä mainitsemiseen. Nämä harvat maininnat eivät ole tähän mennessä juurikaan kiinnittäneet tutkijoiden huomiota. Voikin todeta, että käsillä olevien lähteiden perusteella voi rekonstruoida vain osittain oopperan syntyprosessia. Tähän siirrytään seuraavassa luvussa.

Die Kalewainen in Pochjola -oopperan synty lähteiden perusteella

Kuten lähdetilanteen esittelystä käy ilmi, on olemassa niukasti materiaalia, josta *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperan syntyprosessi kävisi selväksi. Yksittäiset tiedot, joita löytyy enemmän artikkeleista kuin käsikirjoituksesta, tarjoavat vain katkelmallisen näkymän syntyprosessiin. Epäselväksi jää esimerkiksi se, miten ja milloin Müller-Berghaus sai idean säveltää *Kalevalaan* pohjautuvan oopperan. Mahdollisesti kirjailija Betty Elfvingillä (1837–1923), joka tunsu säveltäjän sekä suomalaista kirjallisuutta, on tässä yhteydessä ollut osuutta asiaan. Toisaalta on myös otaksuttavissa, että Müller-Berghaus tunsu maanmiehensä Fredrik Paciuksen (1809–1891) ja tämän ooppera *Prinsessan av Cypern* (1860) ainakin nimen perusteella ja sai idean tästä. Paciuksen teos esitettiin Aleksis Kiven *Kullervo*-näytelmän ohella, kuten Suomalaisen teatterin johtaja Kaarlo Bergbom (1843–1906) kirjeessään totesi, ”uuden ajanjakson alkuna”, sen jossa *Kalevala* on ”dramaattisessa asussa” (Müller-Berghaus 57).

Myös kysymykset, jotka koskevat libreton laatijaa, jäävät avoimiksi. Eri lähteet (Müller-Berghaus 04–05, 07–10, 12) mainitsevat libretistiksi saksalaisen nimeltä ”Otto”, ”F. A. Otto” tai ”F. W. Otto”. Ainakin artikkeleissa, jotka ilmestyivät ennen osittaista kantaesitystä, Otto-niminen kirjoittaja on mukana, kun taas ne artikkelit jotka paneutuvat esitykseen, eivät mainitse lainkaan libretistin nimeä. Toisaalta myös nimi Spengler esiintyy lähteissä libretistiin viitaten. Ensi kerran nimi esiintyy vuonna 1891 Bergbomin kirjoituksessa, ja edelleen myös artikkeleissa, jotka siteeraavat tätä kirjettä tai siihen sisältyviä tietoja (Müller-Berghaus 57). Kirjoituksessa selostetaan, että libretto oli lähetetty nähtäväksi kirjallisuuden- ja kansanrunoudentutkija Julius Krohnille, ja tämä 12.2.1888 päivätyssä, eräänlaisessa asiantuntijalausunnossaan ei ainoastaan hyväksynyt teosta, vaan

⁷ Ranta ei käsittele tässä ainoastaan oopperan musiikkia ja sisältöä, vaan myös Müller-Berghausin taustaa. Edelleen hän mainitsee käsikirjoituksen olinpaikan, samoin kuin osittaisen kantaesityksen päivämäärän, tämän tosin virheellisesti.

osoitti sitä kohtaan suurta kiinnostusta. Krohn antoi samalla ehkä myös neuvoja teoksen jatkotyöstöä ja näyttämötoteutusta varten (Müller-Berghaus 57). Näiden ohjeiden joukossa lienee ollut myös nimiehdotuksia yhdelle oopperan henkilöhahmoista, Louhin tyttäreille. Libretisti Spengler on näistä ehdotuksista valinnut Ismo-nimen, vaikka Ismo on itse asiassa miehen nimi (Müller-Berghaus 10 ja 12).⁸ Painetussa pianopartituurissa libretistiksi on mainittu Fr. Spengler, joten näyttää varmalta, että hän on ainakin libreton lopullisen version laatija.

Artikkeleissa, jotka helmikuussa 1890 kertovat uudesta teoksesta, puhutaan vielä kolminäytöksisestä oopperasta, jonka toinen näytös esitetään kahtena kuvaelmana. Siksi esimerkiksi vain toisen näytöksen ensimmäinen kuvaelma ilmoitetaan konsertissa esitettäväksi (Müller-Berghaus 05). Tämä jako kokee oopperan valmistumiseen mennessä vielä muutoksen,⁹ sillä teos jakaantuu lopulta vielä neljään näytökseen ilman että kaksi näytöstä (II ja III) olisi yhdistetty toisiinsa. Sen sijaan yksittäisten näytösten valmistumisesta ei ole olemassa mitään ensi käden tietoja. Erästä artikkelista käy ilmi 12.2.1890, että toinen näytös valmistui ”jokin aika sitten” (Müller-Berghaus 03). On oletettavissa, että sekä ensimmäinen että myös toinen näytös olivat konsertin ajankohtaan mennessä valmiina, sillä saman vuoden huhtikuuksi oli suunniteltu ensimmäisen näytöksen esitystä (Müller-Berghaus 05). Koko oopperan valmistuminen tapahtui käsikirjoituksen päiväyksen mukaan 26.11.1890 (Müller-Berghaus 01).

Teoksen esittely: *Die Kalewainen in Pochjola*

Die Kalewainen in Pochjola -oopperan painetun version ilmestymiseen saakka lähteissä näkyy koko joukko nimiä ja kirjoitustapoja aseteltuna kolmella kielellä toisiaan vastaan. Vasta painettu versio siis vakiinnuttaa oopperan nimeksi *Die Kalewainen in Pochjola*. Oopperan ruotsinkielisiin nimiversioihin kuuluvat *Kalevala, hjältarnes friarefärd*, *Kalevala-hjältarnes friarefärd* ja *Kalewalahjeltarnes friarefärd*, suomenkielisiin taas *Kalevalan urhojen kosintaretki*, *Kalevalan sankarien kosioretki*, *Kalewan sankarien kosioretki* ja *Kalevalan uroiden kosintaretki*. Edelleen on olemassa saksankielinen nimi suomalaisen kirjoitusasuun muunnettuna: *Die Kalevainen in Pohjola*.

Teoksen alkuun on kirjoitettu motto¹⁰, joka on painettu myös partituurin otsikkosivulle:

⁸ Jälkimmäisen artikkelin mukaan libretisti ei etsinyt nimiä, vaan Krohn on ne antanut hänelle.

⁹ Tästä muutoksesta seuraa myös se, että aina ei käy selväksi, onko esimerkiksi toisen näytöksen valmistumisesta puhuttaessa tarkoitettu alkuperäisen suunnitelman mukaista toista näytöstä, josta ei oltu vielä erotettu 3. näytöstä, vai lopullista versiota, jossa näin oli tapahtunut.

¹⁰ Käsikirjoituksen saatteesta käy ilmi, että tästä motosta ja sen painamisesta käytiin paljon keskustelua libretistin, säveltäjän sekä muiden, puoltajien tai vastustajien, välillä. Motto on tullut tutuksi A.O. Väisäsen suomennoksena, ja sitä

Kalewas Stamme weih' ich dieses Spiel,
 Sein Heldensang aus alter Väter Zeit,
 Ein Echo längst geschwundener Äonen,
 Klingt wie Titanenruf uns Epigonen:
 Bekämpft die Nacht! Licht soll auf Erden thronen! –
 Die Sonne ruft uns täglich auf zum Streit –
 Fehde der Nacht! das Licht Aller Ziel! (Müller-Berghaus 02.)

A.O. Väisäsen suomennoksena motto kuuluu:

Kalevalalle pyhitän tään työn.
 Sen sankarilaulu laantumatta soi
 min kaiku muinaisella mähdillaan
 kuin koljon huuto toistaa ainiaan:
 Yö voittakaa! Vallatkoon valo maan!
 Noin taistoon kutsuu joka päivän koi:
 kun valo on sun määräs, voitat yön!
 (Müller-Berghaus 10, 50 ja 51; Ranta 1946,166–167; Häyrynen 2005, 109.)

Libretossa *Kalevalan* keskeiset sankarit ja kohtaukset on irrotettu *Kalevalan* pääjuonesta ja liitetty dramaturgisesti uudennlaiseksi kokonaisuudeksi: Ahti Lemmin-käinen kosii tuloksetta Pochjolan tavoiteltua tytärtä Ismoa ja Lemminkäiselle annettut tehtävät johtavat hänen kuolemaansa. Myös Wäinämöinen kosii Pochjolan tytärtä, jonka äidille hänen pitää takoa Sampo. Hänen veljensä Ilmarinen noudetaan apuun ja Ismo ja Ilmarinen rakastuvat toisiinsa. Sammon taonta onnistuu, mutta Ismon äiti Louchi ryöstää sekä Sammon että rakastetun. Samaan aikaan Wäinämöinen auttaa Ahti Lemminkäisen äitiä noutamaan pojan takaisin kuolleiden valtakunnasta. Kaikki kolme miestä vannovat kosta ja lähtevät Pochjolaan. Taikavoimalla voitetaan sekä rakastettu Ismo että Sampo takaisin.

Müller-Berghausin ooppera *Die Kalewainen in Pochjola* jatkaa selvästi Richard Wagnerin (1813–1883) ja saksalaisten sankarioopperoiden perinnettä, ja siinä on nähty myös romantiikan perintöä ja Giacomo Meyerbeerin (1791–1864) (Müller-Berghaus 02) vaikutusta. Wagnerin esikuva näyttäytyy *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperassa esimerkiksi aiheen eli pohjoisten myyttien valinnassa, suuressa orkesterikokoonpanossa, oopperan läpisävelletyissä muodoissa sekä johtoaihetekniikassa. Orkesterikokoonpano, joka sisälsi muun muassa kolminkertaiset puupuhaltimet, nelinkertaiset vasket, laajan jousiston sekä suuren kuoron, oli itse asiassa liian laajamittainen suomalaisiin, ainakin Turun 1890-luvun olosuhteisiin. (Müller-Berghaus 35 ja 36.)¹¹

on molemmilla kielillä jatkuvasti siteerattu helmikuusta 1890 aina viime aikoihin asti. (Ks. Müller-Berghaus 10, 50 ja 51; Ranta 1946, 166–167; Häyrynen 2005, 109.)

¹¹ Jopa 1920-luvun Helsingissä, kun Suomalainen Ooppera, nykyisen Suomen Kansallisoopperan edeltäjä, jo oli olemassa, oli Müller-Berghausin *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperan vaatima iso kokoonpano yhtenä syynä siihen, miksi Aarre Merikannon (1893–1958) *Juhaa* ei kantaesitetty heti valmistumisensa jälkeen vuonna 1922, vaan vasta 1958/63. (Ks. Teerisuo 1970; Salmenhaara 1996, 251–255; Heiniö 1999, 15–17; Albrecht 2009, 43.)

Teknisesti ooppera on toteutettu hyvin. Müller-Berghausilla oli hallussaan säveltäjän käsityötaito. Osaksi yksinkertaisin keinoin hänen onnistui luoda mitä vaihtelevimpia tunnelmia. Suomalaista sävyä hän toi musiikkiin muutamalla kansansävelmällä ja yhdellä runomelodialla. Teos on vaativa laulajille, joilla on oltava laaja ääniala. Toisaalta osuudet ovat myös laulullisesti kiitollisia. Erityisesti voi nostaa esiin esimerkiksi kantaesitetyn, myrskyisän toisen näytöksen, jossa Ilmarinen takoo Sammon, mutta joka sisältää samalla Ismon ja Ilmarisen suuren lemmendueton.

Die Kalewainen in Pochjola -oopperan vaikutus ja vastaanotto

Turun lyseon juhlasalissa vietettiin 17.2.1890 Müller-Berghausin 50-vuotistaiteilijajuhlaa, jossa esitettiin toinen näytös hänen oopperastaan *Die Kalewainen in Pochjola* (tuolloin vielä otsikolla *Kalevalan urosten kosioiretki*). Tämä oli suuri tapaus. Samana päivänä, joka oli maanantaina (!), Turussa oli Müller-Berghausin juhlakonsertin lisäksi vielä kaksi muuta tilaisuutta, muun muassa naamiais-
set. Lisäksi Müller-Berghausin kunniaksi järjestetty tapahtuma oli ylimääräinen kausisarjaan kuulumaton konsertti. Tästä huolimatta konsertti ylitti järjestäjien odotukset ja sai runsaasti kuulijoita. (Müller-Berghaus 17.)

Kriitikot antoivat Müller-Berghausille hyvät arvosanat ja vain konsertti-illan pituutta kritisoitiin. Myös mielipiteet molemmista laulusolisteista menivät ristiin. Oopperan toinen näytös otettiin vastaan kauttaaltaan positiivisesti. Niinpä kirjoitettiin muun muassa: ”Mahtawana kaikui soitto, ja erittäin juhlalliselta tuntui Ilmarisen Sammon taonta.” (Müller-Berghaus 17.) Myös käsiteltiin sitä suoritusta ja menestystä, jonka ”muukalainen” oli kansallisella aiheella saavuttanut. Sel-
laista ei siihen mennessä vielä yksikään suomalainen ollut luonut tai saavuttanut:

Muukalainen on säweleihin kuvannut Kalewalan kertomuksen, mitenkä seppo Ilmarinen, takoja iän=ikuinen takoi Sammon, kirjokannen kirjaeli, takoi sen taitawaksi usean koetuksen jälkeen; muukalainen on yrittänyt semmoista, jota yksikään suomen mies ei ole tohtinut. Ja hän on onnistunut, oiwaltanut Sampo=runon, saanut työnsä kaunihiksi. Sen taideteoksensa kautta on prof. Müller=Berghaus eläwä ei ainoastaan turkulaisten, waan koko Suomen kansan kiitollisessa muistossa. (Müller-Berghaus 19.)

Vuoden 1890 artikkeleista käy ilmi, että Turussa oltiin hyvin tyytyväisiä siitä, että Müller-Berghaus oli saatu sitoutumaan kapellimestarin toimeen. Hänen työtään arvostettiin suuresti, ja vastaavanlaista oli tuki oopperan valmistumisen, painamisen ja näyttämötoteutuksen suhteen. Jo kevään 1890 lopussa toivottiin ensimmäisen näytöksen (Müller-Berghaus 05) tai koko oopperan (Müller-Berghaus 04) esitystä. Näitä suunnitelmia ei ilmeisesti voitu toteuttaa. Helmikuun 1890 lopulla ilmaistiin kahdessa artikkelissa (Müller-Berghaus 27 ja 28) lisäksi toive, että teos voitaisiin kuulla pian myös pääkaupungissa. Samaan aikaan tuli

realistiseksi kysymys rahoituksesta, mihin suunnitelmat todennäköisesti myös kaatuivat.

Sen jälkeen kun Müller-Berghaus oli saanut oopperansa marraskuussa 1890 valmiiksi, tuli ajankohtaiseksi teoksen painaminen. 16.11.1891 päivätyssä kirjoituksessa kääntyivät Bergbom¹², J.F. Elfving¹³, Emma Engdahl-Jägersköld¹⁴ ja kaksitoista muuta henkilöitä kansalaisten puoleen. He totesivat kirjoituksessaan muun muassa, että taiteelliset ja taloudelliset varat eivät riittäneet siihen, että teos voitaisiin nyt valmiiksi saatettuna tuoda näyttämölle, mutta partituuri haluttaisiin ainakin antaa painettavaksi, josta syystä pyydetään taloudellista tukea. Kustannuksiksi esitettiin 2500 Suomen markkaa, tuolloisiin olosuhteisiin kohtuullista summaa. Olemassa olevasta painetusta partituurista voi päätellä, että tukijoita löydettiin riittävästi ja että koko teoksen näyttämöesityksestäkään ei oltu ilmeisesti kokonaan luovuttu.

Kuten käy ilmi kahdesta Thomas Waenerbergille¹⁵ osoitetusta kirjeestä, myös Müller-Berghausia askarrutti vuonna 1892 kysymys näyttämöesityksestä. Säveltäjä näyttää tällöin itsekkin osallistuneen vahvasti esivalmisteluihin (muun muassa stemmojen kopiointiin) ja mahdollisesti myös suunnitellun esityksen raioittamiseen.

Müller-Berghaus kirjoittaa 11.3.1892 Thorsten Waenerbergille:

Olen nyt kopioimassa oopperani stemmoja – kamalaa työtä! Partituurin painamistyö on nyt valmiina ja odottaa vain laivareitin avaamista voidakseen saapua Suomeen. Voisitko kenties auttaa minua hyvällä neuvolla, miten oopperaa varten saataisiin hyvät kuvat puvuista? Kenties teillä on oppilas, joka Suomalaisen teatterin mallien mukaan voisi valmistaa sellaiset, kuitenkin kustannukset eivät saisi nousta liian korkeiksi – en kuulu ’rikkaisiin’! (Müller-Berghaus 54.)

Waenerbergin vastausta ei ole säilynyt, mutta se lienee ollut positiivinen. Tämän voi päätellä Müller-Berghausin vastauksesta 7.4.1892:

Samoin parhaat kiitokset Teidän minulle ilmoittamastanne aikomuksesta haluta ottaa ystävällisesti huomioon toiveitani pukujen kuvista Kalevalaa käsittelevää oopperaa varten. Koska lähdän Turusta jo 15. huhtikuuta, ja Te tullette tuskin saamaan tilaisuutta toteuttaa minulle niin arvokasta suunnitelmaanne, niin pyydän Teitä että haluaisitte lähettää mahdollisen lähetyksenne mieluiten joko suoraan Stuttgartin osoitteeseeni (Hermannstrasse 15) tai Turkuun neiti Betty Elfvingille. (Müller-Berghaus 55.)

¹² Kaarlo Bergbom oli vuonna 1872 perustetun Suomalaisen Teatterin ensimmäinen johtaja. Teatteriin kuului 1872–1879 myös oopperaosasto, jota kutsuttiin Suomalaisen teatterin lauluosastoksi.

¹³ Hän oli professori, Turun kaupunginlääkäri ja hän oli yhteydessä myös Elias Lönnrotin kanssa. Vuonna 1894 hänen tyttärensä Betty lahjoitti SKS:lle Lönnrotin kirjeet Elfvingille.

¹⁴ Emma Engdahl-Jägersköld (1852–1930) lauloi toisen näytöksen kantaesityksessä Ismon roolin.

¹⁵ Thomas Waenerberg (1847–1917) oli taidemaalari ja Suomen Taideyhdistyksen johtaja.

Kirjeessä mainittu Betty Elfving pyrki ilmeisesti myös myöhemmin vaikuttamaan Müller-Berghausin oopperan esitykseen. Joulukuussa 1892 kertoi eräs artikkeli nuoresta naisesta, joka oli kirjoittanut Vaasan Soitannollisen Seuran kapellimestarille ja ehdottanut, että vaasalaisten muusikkojen ja laulajien Turun-vierailulla voitaisiin esittää jotain osia Müller-Berghausin oopperasta. Ehdotukseen vastattiin, että tämä ei ole mahdollista tarvittavan orkesterin ja kuoron koon takia ja sitä paitsi pitäisi olla kirjoitettuna stemmat 80 kuorolaiselle ja 40 orkesterimuusikolle (Müller-Berghaus 35). Seuraavana päivänä tähän vastaa lukijakirje, jonka mukaan vuoden 1890 esityksestä on olemassa stemmamateriaali ja että Turun ja Vaasan voimat voitaisiin koota yhteen. Kaiken lisäksi säveltäjä olisi paikalla ja valmis tekemään muutoksia tarvittaessa. Myös painetut orkesteri- ja pianopartituurit, joita säilytettiin Turussa, voitaisiin mahdollisesti lainata esitystä varten. Lisäksi orkesterimateriaali olisi valmiina Saksassa. Lopuksi kirjoituksen laatija toteaa, että Saksassa ja Ranskassa esitetään Wagnerin oopperoita myös konserttiesityksinä, mitä pitäisi punnita Turussakin, jotta Müller-Berghausin ooppera opitaan tuntemaan kokonaisuudessaan niin kauan kuin näyttämölliseen esityksen mahdollisuudet ovat puutteelliset (Müller-Berghaus 36). Tämän kaltaisen esityksen toteutumisesta ei ole toistaiseksi tietoa.

Die Kalewainen in Pochjola -oopperan partituurin ilmestymistä keväällä 1892 ei huomioitu vain Suomessa ja erityisesti Turussa (Müller-Berghaus 34), vaan Zumsteegin julkaisema ooppera näyttää herättäneen kiinnostusta myös saksankielisellä alueella – mahdollisesti leipzigiläisen kustantajan, Friedrich Hofmeisterin (Müller-Berghaus 53), julkaiseman aikakauslehden *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* ansiosta. Joulukuussa 1892 ilmestyi *Deutsche Musiker-Zeitung* -lehdessä perusteellinen artikkeli, joka muodostaa kontekstuaalisesti, sisällöllisesti ja musiikillisesti pätevän johdatuksen oopperaan ja antoi suosituksen näyttämöille. Oopperassa kritisoitiin vain johdannon lyhyttä kuten seuraavasta otteesta käy ilmi:

Minulle riittäisi taiteelliseksi tyydytykseksi, jos näillä riveillä onnistuisi herättää jonkun älykkään, perinteen ahtaista rajoista uloskatsovan näyttämöjohtajan kiinnostuksen ”Die Kalewainen in Pochjola” -teokseen. Aihe on vahva ja mitä runollisin, musiikillinen osuus on taidokas ja näyttämöllisesti toimiva, lauluosuudet ovat kiinnostavat ja hyvin kiitolliset, näyttämötoteutukselle tarjoutuu riittävästi tilaa, jotta yleisö kokisi tässäkin suunnassa tyydytystä. Minulla olisi vain yksi toive: voisipa sävelrunoilija sijoittaa alkuun ensimmäisen näytöksen perustunnelmaa vastaavan alkumusiikin (ei alkusoittoa, vaan ”Lohengrinin” johdannon tyylisen) johdattaakseen kuulijan oopperaan paremmin, kuin voi tapahtua kahdeksan aloitustahdin lyhyellä preludilla. (Müller-Berghaus 37, 594.)¹⁶

Tämä perusteellinen artikkeli huomioitiin myös Suomen lehdistössä (Müller-Berghaus 38–44). Samoihin aikoihin tuli tietoon uusia suunnitelmia esityksen aikaansaamiseksi. Rostockilainen oopperalaulaja Georg Koch-Englis¹⁷ ehdotti kirjeessään nimeltä mainitsemattomalle turkulaishenkilölle¹⁸ esityksiä huhtikuusta toukokuun puoliväliin vuonna 1893. Koska Turun teatteri oli kuitenkin

¹⁶ Miten paljon Müller-Berghaus tunsu tätä kritiikkiä, jää epäselväksi. Tuon kaltaista muokkausta ei voida todistaa tapahtuneen.

täksi ajaksi jo vuokrattu, nämäkään suunnitelmat eivät voineet toteutua (Müller-Berghaus 38 ja 39). Edelleen suunnitelmat tuoda ooppera näyttämölle Hampurissa näyttivät kariutuneen koleran takia (ks. käsikirjoituksen saate: Müller-Berghaus 01). Maaliskuussa 1894, kun partituuri luovutettiin SKS:lle, mainittiin *Die Kalewainen in Pochjola* uudestaan lehdissä, samoin lehdissä mainittiin SKS:n saksankielinen kiitoskirjoitus säveltäjälle (Müller-Berghaus 46). Erästä sen jäljennöksestä ilmenee teoksen suuri arvostus:

Kunnioitetuin herra professori!

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura on julkisessa istunnossaan 7 tätä kuuta saanut ilolla tietää, että Te, kunnioitettu herra professori, olette kunnioittaneet käsikirjoitetulla partituurillanne asiantuntijoiden niin suuresti arvostamaa oopperaanne ”*Die Kalewainen in Pochjola*”. Seura pyytää saada sanoa tästä Teidän arvokkaasta lahjastanne Teille täten sydämellisimmän ja lämpimimmän kiitoksen.

Kuten seura tulee aina säilyttämään musiikillista teostanne mitä suurimmalla huolenpidolla, niin tulee se muistamaan rakkaudella ja kunnioituksella jaloa vierasta, joka on osoittanut suomalaista kansalliseeposta kohtaan niin elävää ja hedelmiä tuottavaa kiinnostusta.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (Müller-Berghaus 58.)

Vuosien mittaan Müller-Berghausin *Die Kalewainen in Pochjola* näyttää kuitenkin jääneen unohduksiin. Oskar Merikanto yllättyi vuonna 1917 perusteellisesti, kun hän sai käsiinsä sen partituurin. Kuitenkin Merikannon ihailemalle libretolle muodosti vastakohtan oopperan musiikki. Näin tapahtui varmaankin myös sen takia, että Merikannon oma oopperaestetiikka oli kokonaan toisenlainen:

Säveltäjälle tarjoo tämä libretto erittäin kiitollisia tehtäviä. Niissä on Müller-Berghaus ainoastaan osaksi onnistunut. Tunneimme tältä säveltäjältä ainoastaan pienempiä kuorosävellyksiä. Niihin hänen inspirationsa on riittänyt, mutta ei näin suureen työhön. Musiikki tässä oopperassa tuntuu peräti kuivalta, tekemällä tehdyttä. Ainoastaan muutamia onnistuneita nousuja löytyy ja Luonnottaren, Ahdin äidin, osa on tunteella ja lämmöllä kirjoitettu. (Müller-Berghaus 48, 103.)

Merikanto myös löytää syyn siihen, että Saksassa ei ole siihen mennessä ollut yhtäkään näyttämöesitystä:

Pahin vika tässä musiikissa on, että se hidastuttaa toimintaa ja eteenpäinmenoa alituisilla fermaateilla, kenraalipauseilla tai turhan pitkillä välisoitoilla. Kun ei musiikki suurempaakaan viehätystä tain originaalisuutta tarjoa, ja näyttämölle-asetus kysyy suuria kustannuksia, on tässä kai syy etsittävä siihen, että tätä teosta ei mikään teatteri [sic!] ole ottanut esittääkseen. (Müller-Berghaus 48, 104.)

¹⁷ Georg Koch-Englis vaikutti erään etukäteisohjelmakatsauksen mukaan myös konsertissa 17.2.1890 (ks. Müller-Berghaus 10). Muut artikkelit eivät vahvista hänen myötävaikutustaan, mutta hän lienee joko tässä yhteydessä tai artikkelin 37 kautta kiinnittänyt huomiota teokseen.

¹⁸ Myös tässä on Elisabeth Elfving todennäköisenä vastaanottajana. Saatekirjoitus SKS:n arkiston käsikirjoituksessa vahvistaa tätä oletusta. Se on peräisin mahdollisesti Elisabeth Elfvingiltä, jolle Müller-Berghaus lahjoitti ilmeisesti talvella 1892/93 käsikirjoituksen.

Positiivisemmin oopperaa arvioi vuonna 1923 Nikolai van Gilse van der Pals, joka samalla halusi myös kiinnittää huomiota unohduksiin joutuneeseen teokseen:

Nykyään on M-B:n teos jo jotakuinkin unohdettu, ja sen laajasta partituurista on tullut harvinaisuusesine. Sentähden on nyttemmin musiikinhistoriallisen tutkimuksen asia antaa tälle oopperalle se tunnustus, minkä se epäilemättä ansaitsee, ja huomauttaa sen merkityksestä säveltaiteen kehityksessä Suomessa. (Müller-Berghaus 49, 37.)

Gilse van der Pals liittää Müller-Berghausin oopperan saksalaisten sankarioopperoiden jatkumoon ja todistaa säveltäjän omaavan muun muassa suuren orkesterikokoonpanon suhteen suuria teknisiä kykyjä. (Müller-Berghaus 49.)

Kuten jo aiemmin mainittu, Sulho Ranta kiinnostui *Die Kalewainen in Pochjola* -oopperasta siinä määrin, että hän omisti teokselle kokonaisen luvun *Sävelten valoja ja varjoja* –kirjassaan (Ranta 1946). Tämä lienee aiheutunut toiseen näytökseen sisältyvän, Achtin ja Luonnottaren dueton¹⁹ esityksestä *Kalevalan* päivänä 1934, johon hän myös kirjassaan viittaa. Ranta paneutuu artikkelissaan perusteellisesti oopperan sisältöön ja musiikilliseen toteutukseen. Wagner-ihailun Ranta näkee johtaneen Müller-Berghausin melodisen keksinnän epäitsenäisyyteen. Vaikka suomalainen osuus tulee näkyviin musiikillisesti vain muutamien kansansävelmien ja yhden runomelodian muodossa, kuitenkin se tosiasia saa arvostusta, että saksalainen säveltäjä otti Suomen kansalliseepoksen sankareita oopperansa aiheeksi. Tästä syystä Ranta päätyy seuraavaan johtopäätökseen: ”tämä ooppera ansaitsee jatkuvasti muistamista (Ranta 1946, 166). Koko oopperan kantaesitystä ei ole tähän päivään mennessä kuitenkaan tapahtunut.

Sune Carlssonin musiikillinen ura

Sune Carlsson syntyi vuonna 1892 kanttorin ja urkurin Karl Wilhelm Carlssonin ja hänen vaimonsa Mimmi Grönrosin poikana. Pojan musikaalista lahjakkuutta tuettiin jo varhain, ja jo kahdeksan vuoden iässä hän soitti isänsä sijaisena urkuja jumalanpalveluksessa. Käytyään kaksi vuotta reaalityseota Yläneellä hänen isänsä lähetti hänet Turun kanttori-urkurikouluun. Tätä seurasivat opinnot Sibelius-Akatemian edeltäjässä Helsingin musiikkiopistossa muun muassa Erkki Melartinin johdolla. Oskar Merikanto toimi usean vuoden ajan hänen urkuperustajanaan Helsingissä. Jo vuonna 1916 hänet valittiin Hangon seurakunnan kanttori-urkuriksi, ja vuonna 1919 hän suoritti Helsingissä urkudiplominsa. Valtionstipendillä hän saattoi opiskella lukuvuoden 1923–24 Leipzigissa, ja sen jälkeen hän palasi takaisin Hankoon, jossa hän urkurintoimensa ohella johti kahta kirkkokuoroa, mieskuoroa ja perustamaansa musiikkiopistoa. Lisäksi Hangossa

¹⁹ Tämä tiedonanto perustuu joko alkuperäiseen näytösten jakoon tai se on väärin. Duetto, johon Krohn todennäköisesti viittaa, on osana 3. näytöstä viimeisessä laitoksessa.

vuonna 1926 avattu uusi konserttisali sekä vuonna 1932 uudistetut urut rikastuttivat musiikkielämää ja Carlssonin päivittäistä työtä. Vuonna 1937 hän siirtyi urkuriksi Turkuun (Ranta 1945, 546–550).

Vaikka Carlssonin nuoruus oli kirkollisen taustan leimaama, hänen tuonakaiset sävellyksensä olivat luonteeltaan pikemminkin maallisia. Hangon vuosina tulivat puolestaan etualalle kansanmusiikki sekä kirkkomusiikki. Carlsson on kertonut työtavastaan, toisin sanoen siitä, että hän aloitti säveltämisen aina viimeisistä tahdeista. Samoin soittaessaan hän alkoi harjoittelun loppuosasta:

Tästä kai johtuu, etten sävellystyötä aloittaessani koskaan tiedä, minkälainen sen alusta tulee. Puolustan tätä työtapaani näin: se millä alkaa, on tavallisesti aina vahvinta, muu on sitten hiukan sitä ja tätä. Kun tarkoituksena tietysti on, että vaikutelma kohoaisi loppua kohti, on parasta kirjoittaa loppu ensiksi. Yleensähän lopussa käytettyä aihetta pitää käyttää myös alussa, mutta vähän heikommin, joten tässäkin suhteessa valitsemani päinvastainen järjestys on sopivin. (Ranta 1945, 549–550.)

Carlssonin pääteoksiin kuuluu lähinnä kantaatteja, motetteja, vespereitä sekä säestettyjä kuorohymnejä. Mieskuoroteoksillaan hän voitti useita palkintoja. Vuosien ajan hän toimi lisäksi eri suomen- ja ruotsinkielisten lehtien avustajana kirjoittaen tekstejä, jotka käsittelivät laajalti säveltäjiä, heidän teoksiaan sekä ylipäänsä musiikkiin liittyviä teemoja eri näkökulmista.

Sune Carlssonin *Väinämöisen kosinta* -oopperaan liittyvät lähteet

Carlssonin jäämistöä säilytetään Turun Sibelius-museon arkistossa, ja se sisältää myös kaksi käsikirjoitusta oopperaan *Väinämöisen kosinta*, joka siis kantaesitettiin vuonna 1914. Toinen käsikirjoituksista on päiväämätön, mutta toinen on päivätty ja muokattu versio vuodelta 1956. Muokkauksen syitä ei ole tähän mennessä tarkemmin tutkittu, eikä niitä siksi tunneta. Vielä nytkin jää siis monia kysymyksiä avoimiksi. Päiväämättömän käsikirjoituksen kohdalla voisi lähteä siitä, että se on peräisin kantaesitysvuodelta 1914. Tätä vastaan kuitenkin puhuu se, että verrattuna päivättyyn käsikirjoitukseen käsiala on liian samanlaista, ja myös nuottipaperin täytyy olla peräisin samalta (myöhemmältä) ajalta. Tätä oletusta tukee myös se tosiseikka, että nuottipaperin valmistanutta firmaa ei ollut olemassa vielä vuonna 1914. Vuoden 1914 kantaesityksen käsikirjoitusta voidaan siis pitää toistaiseksi kadonneena. Elämänsä aikana Carlsson lahjoitti pois monia teostensa käsikirjoituksia, jotka jäivät perheissä edelleen perinnöiksi tai joutuivat kiertoteitse arkistoon. Siksi on hyvin mahdollista, että kantaesityksen alkuperäinen käsikirjoitus voisi vielä löytyä.

Carlssonin jäämistön muu tutkiminen toi päivänvaloon laajan sanomalehti-artikkelikokoelman. Useimmat artikkelit ovat peräisin 1950-luvulta, ja ne olivat Carlssonin itsensä turkulaisiin lehtiin, kuten *Uuteen Auraan* ja *Turun Lehteen* kirjoittamia. Kahdessa artikkelissa (Müller-Berghaus 50 ja 51) hän paneutuu myös *Kalevala*-oopperoihin sekä Turun musiikillisiin tapahtumiin 1890-luvulla. Niiden

kautta hän pääsee myös jo käsitellyyn säveltäjäkolleegaan Müller-Berghausiin. Eräs toinen artikkeli (Carlsson 09), joka ilmestyi vuonna 1957 Carlssonin 65-vuotissyntymäpäiväksi, tuo lopulta selityksen hänen oopperansa muokkaamiseen. Artikkelin mukaan *Väinämöisen kosinta* oli määrä esittää uudestaan Varsinais-Suomen nuorisoseurojen laulujuhilla vuonna 1957. Esitystä ei ole (toistaiseksi) voitu vahvistaa (ks. Carlsson 16 ja 21).²⁰ Oopperan molempien käsikirjoitusten lisäksi löytyi kaksi sanomalehtiartikkelia (Carlsson 06 ja 07), joiden ainoana lähdemerkintänä oli päivämäärä 1.3.1914. Kansalliskirjaston mikrofilmiarkistosta löytyivät molemmat artikkelit, sekä muutamia muitakin ilmoituksia ja tiedotuksia liittyen *Väinämöisen kosintaan*. Yhteensä löytyi siis 18 artikkelia ja neljä ilmoitusta.

Väinämöisen kosinnan synnystä voi kertoa lähdemateriaalin perusteella valittavan vähän. Nuoreen urkuriin ja säveltäjäan lienee jo tuohon aikaan kiinnitetty huomiota, kun hän vuonna 1911 meni Turussa kanttori-urkurikouluun ja sitten vuosina 1911–1913 toimi Mikaelinkirkon virkaatekevänä urkurina. Carlsson kirjoitti kuolinvuotenaan 1966 ilmestyneeseen *Suomen Säveltäjiä* -kirjaan itseään koskevan artikkelin ja huomauttaa siinä:

22-vuotiaana säveltämäni ooppera Väinämöisen kosinta oli tilausteos ja varmaan viimeinen laaja sävellykseni. Vuosina 1916–1936 kirjoitin kansallista ja kirkollista musiikkia sekä v:sta 1937 melkein yksinomaan kirkollista: liturgista musiikkia, ruotsinkielisiä virsii ja yksinlauluja. (Carlsson 1966, 144.)

Oopperan tilaajaksi voidaan olettaa Kansallismielisten Nuorisoliittoa, joka oli myös Turun palokunnantalolla 1.3.1914 pidetyn *Kalevala*-juhlan järjestäjä. Tässä tilaisuudessa juhlittiin Nuorisoliiton seitsenvuotista olemassaoloa, ja siellä myös *Väinämöisen kosinta* sai kantaesityksensä.

Teoksen esittely: *Väinämöisen kosinta*

Väinämöisen kosinta -oopperaansa varten Carlsson tarttui Eino Leinon samanimiseen tanssikuvaelmaan vuodelta 1905 ja otti tekstin tästä pääosin suoraan. Tarkemmin tekstejä vertaillen voi todeta kuitenkin kolme merkittävää eroavuutta. Suurin ero lienee se, että Carlsson lyhensi Leinon tekstiä muutamilla säkeillä tanssikuvaelman lopusta. Carlssonilla tämä kohta on siis libretton 6. kohta. Tässä ovat kyseessä ilmaisuvoimaiset, mutta pessimistiset säkeet, jotka Leino on pannut lähinnä Väinämöisen suuhun. Samaa pessimismia löytyy myös Leinon muista saman aikaan syntyneistä runoista (ks. Lyytikäinen 1999, XIV). Muita eroja ovat kuvaelman ylimääräinen jakaminen seitsemään kohtaukseen ja metsänkeijujen paluu teoksen lopussa. Carlssonilla tämä kohta puolestaan on 7. kohta. Viimemainitulla Carlsson rakentaa ikään kuin sulkumerkit kapaleen ympärille ja luo tanssin ja metsänkeijujen laulun avulla teokselle iloiset ja juhlalliset puitteet.

²⁰ Carlsson itse mainitaan juhlaohjelmassa, mutta ei hänen oopperaansa.

Puuttuvien lähteiden takia ei voi sanoa, miksi Carlsson valitsi lähtökohdaksi juuri tämän Leinon teoksen. Kantaesitystilaisuuden aihe, *Kalevala*-juhla selittää ainakin *Kalevala*-tekstin käytön. Samoin kantaesityksen juhlalliset puitteet tekevät ymmärrettäväksi libreton vähemmän kohottavien paikkojen poisjättämisen. Ensimmäinen poisto – vain yksi lause – koskee yhtä metsänkeijuista, ja se voidaan jättää tässä huomiotta.²¹ Selvästi laajempia ja mielenkiintoisempia ovat seuraavat poistot (merkitty alleviivauksin) Väinämöisen ja Ainin keskustellessa 6. kohtauksessa. Alla esitetään ensimmäinen katkelma:

AINO *hiljaisesti*
Olenhan sinulle myöty.

VÄINÄMÖINEN *ylevästi*
En sinua väkisin viene. –
Aino, annahan sanasi!

AINO
Sanan saanet maamoltani.

VÄINÄMÖINEN
Sulta yksin sen tahon ma. –
Huolitko minusta?

AINO
Huolin
taikka lienen huolimatta!
Olen kaupattu kananen.

VÄINÄMÖINEN
Se oli juoni Joukahaisen,
ei paula minun panema. –
Lämpimästi:
Kuule, kun valalla vannon:
jos et sa minusta huoli,
menen pois kohin kotia,
en tavanne taattoasi.
Siis sano sana pätevä! –
Pidätkö pikkuisen minusta?

AINO *hätäisesti*.
Pidähän sinusta, pidän.

VÄINÄMÖINEN *riemastuen*.
Siis omani!

AINO *käsiään väännellen*.
Voi, kun on vaiva! –
Toki en sulhoksi suvainne.
(Carlsson 02, 184–185. Vrt. Carlsson 01, 14–15 ja 03, 13–14.)

²¹ "HAAVATAR kevytmielisesti: Eipä sentään aivan, sisko. – Toki haastele halusi!" (Carlsson 02, 181).

Tämän jälkeen Väinämöinen hyvästelee tytön, mutta Aino kuitenkin sanoo vielä hänen nimensä ja viittaa naiivisti heidän ensimmäiseen kohtaamiseensa. Tämän Väinämöinen haluaa tulkita merkiksi Ainon mieltymyksestä. Väinämöinen ottaa Ainon käsivarsilleen ja suutelee neitoa. Aino ei kuitenkaan välttämättä tahdo Väinämöistä itselleen, mutta ei näytä haluavan myöskään jättää tätä. Väinämöinen sitä vastoin joutuu hurmioon ja maalaa ruusuisesti heidän tulevaisuutensa. Sen jälkeen keskustelu jatkuu seuraavasti:

AINO

Sankari! Sinua säikyn.

VÄINÄMÖINEN

Aukaisen sinulle auki
oman rinnan riemuholvit,
kuuletko, kuinka ne kajahtaa:
'Astu tänne, Aino-neiti!' –
Vien sinun taivahan laelle,
näytän sulle kaikki kansat,
kansat huutavat sinulle:
'Terve, nuori Aino-neiti!'

AINO levottomana.

Lupasit lähteä kotihin. –
Sitten, sitten haastelkaamme!

VÄINÄMÖINEN ei kuule häntä.

Vaan sinä et siitä huoli,
siinä oikeinkin osannet!
Vetää hänet polvelleen istumaan.

Haltioituen:

Suur' on hengen valtakunta,
sitäkö hallita haluat?
Tunnetko meressä, maassa,
Luojan valtimon tykinnän?
Tahdotko, sen auki isken,
tahdotko, jotta ma johatan
suuhusi punaisen suihkun
elämätä, aurinkoa? –
Aino, katsohan minuhun! –
Lähdemmekö? Lennämekö?
Näytämmekö maailmalle
kaksi onnen ottolasta?

AINO pyrkii irti.

Päästä! Päästä! – Oi emoni!

Salamat iskevät, ukkonen jyrisee. –

Väinämöinen polvillaan halaten Ainoa.

VÄINÄMÖINEN

Tiedäthän, min' olen vanha,
näethän hapseni hopeiset,
ne harmeni kesäisnä yönä
kerran Hiiden kiukahalla,
kun tulin tuntemaan totuuden. –
Tunnetko totuuden, tyttö? –
Se on tauti, talvi, kuolo.
Min' olen totuus, minä! –
Siks minä olenkin vanha! –
Siks minä olenkin ruma! –
Siks minä sinua lemmin! –
Sin' olet kauneus elämän!
Sin' olet kevät ja kukka!
Siks sinut raiskata tahonkin! –

AINO irti tempautuen.
Auttakaa julkiset jumalat!

Rientää pois. – Rajuilma hiljenee.
Taustassa kaunis sateenkaari.

VÄINÄMÖINEN

Sinne se kana katosi!
(Carlsson 02, 187–188.)

Lyhyessä loppumonologissa Väinämöinen palaa takaisin todellisuuteen, ja odotettavissa on tulevaisuus ilman Ainoa. Carlssonin hylkäämä Leinon teksti näyttää täysin realistisen ja mutta toisaalta pessimistisen näkökulman Väinämöisen Ainoon rakastumisen perusteisiin: rakastetun kautta korvataan oma kalvennut nuoruus ja kauneus.

Jo alkusoitossa Carlsson käyttää ensimmäistä *Kalevala*-melodiaa. Samoin Ainoon ja Väinämöisen ensimmäiset esiintymiset pidetään rytmisesti ja melodisesti *Kalevala*-laulun tyylissä. Nämä toistuvat säkeet, joita seuraavat toisinaan kadenssit, tekevät teoksen luonteeltaan hiukan kulmikkaaksi. Myös dramaattinen ilmaisu kohdissa, joissa odottaisi mitä suurinta ilmaisuvoimaa, kuten oopperan huipennuksessa (Carlsson 04, 38–41), voisi olla intensiivisempää. Kaikesta huolimatta teoksesta tunnistaa kunnianhimoisen nuoren säveltäjän, joka on laatinut kappaleen selkeän säestyksen pianolle.

Epäselvä lähdetilanne molempien käsikirjoitusten suhteen, joista toinen on päiväämätön ja toinen on päivätty 16.7.1956, tekee näiden arvioimisen melkein mahdottomaksi. Päivätty käsikirjoitus sisältää lisäksi vielä korjauksia, kuten laulajien melodioihin kohdistuvia muutoksia, jotka tekevät melodiat mielenkiintoisemmiksi. Samalla säveltäjä on muokannut muun muassa *Kalevala*-melodioita (Carlsson 04, 8–9), ja myös piano- ja lauluosuuksia on työstetty edelleen. Muokkauksen ja käsikirjoitusten epäselvän syntyjärjestyksen takia vertailuja ei voi kuitenkaan tehdä lopullisella varmuudella.

Carlssonin Väinämöisen kosinta kantaesitettiin livari Kainulaisen ja Elma Ahlströmin laulaessa pääosat. Kainulainen, tuolloin tunnettu laulaja ja näyttelijä, mainittiin ilmeisenä vetonaulana lehti-ilmoituksissa jatkuvasti. Kainulainen oli aloittanut laulajauransa vuonna 1899 Bergbomin johtamassa, jo mainitussa Suomalaisessa teatterissa (ks. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin* -opas, 1930, 117). Myöhemmin hän teki levytyksiä sekä Suomessa että ulkomailla ja oli mukana elokuvissa. Ahlström puolestaan oli lahjakas amatöörilaulaja, jolle tästä esityksestä tulivat kuitenkin erinomaiset arvostukset (Carlsson 06). Pianon ääressä säesti Carlsson itse.

Kalevala-juhla, jossa kuultiin myös muun muassa Jean Sibeliuksen *Finlandia* ja *Isänmaalle*, sekä aaria Oskar Merikannon *Pohjan neidistä*, oli täydellinen menestys. Se osoittautui jopa vielä suuremmaksi menestykseksi kuin toinen samanaikainen *Kalevala*-juhla Hamburger Börsissä. *Turun Sanomat* toteaa juhlasta: " Ei ole mitenkään liioiteltua, jos sanomme sitä onnistuneimmaksi suomalaiseksi juhlatilaisuudeksi, mitä Turussa on vuosikausiin ollut" (Carlsson 07). Ohjelman loistonumeroksi mainitaan Carlssonin ooppera:

Ojelman [sic!] niin sanoaksemme loistonumeron muodosti Eino Leinon ooppera 'Väinämöisen kosinta', minkä nuori, pitkälle kehittynyt pianistimme Sune Carlsson oli tilaisuutta warten säveltänyt. Ensi kuulemalta tuntui säwellys, joka muuten laatu-
aan oli tekijänsä ensimmäinen, kokolailla onnistuneelta. Seikkaperäisemmin teokseen kuitenkin on mahdoton sywentyä partituria näkemättä. Se kumminkin on myönnettävä, että säweltäjä oli teoksen hengestä selwillä ja että hän myöskin useissa paikoin oli koskettanut sattuuaa melodiasa sekä warsin itsenäiseen instrumenttaaliseen puoleen nähden onnistunut odottamattoman hywin. [...] Mitä lopuksi oopperan yleisesitykseen tulee, oli sekin kaikissa suhteissa warmaa ja täsmällistä, samoinkuin säestyskin, jota hoiti säweltäjä itse. (Carlsson 07.)

Turun kantaesityksen jälkeen teoksen ympärille laskeutui hiljaisuus, vaikka ennakkoilmoituksissa (esim. Carlsson 07) oli erityisesti viitattu siihen, että kyseessä oli ensimmäinen Eino Leinon Väinämöisen kosinnan "oopperasävelitys". Leinoahan pidettiin jo tuolloin aikansa merkittävimpiin kuuluvana runoilijana. Leinon maineesta ei siis ollut apua Väinämöisen kosinnan menestymiseen. Vasta vajaat 20 vuotta myöhemmin Väinö Raitio tarttui uudestaan Leinon tanssikuvaelmaan. Carlsson itse nosti teoksen vuonna 1956 jälleen esille ja muokkasi sitä Varsinais-Suomen nuorisoseurojen laulujuhille kaavailtua esitystä varten (Carlsson 10). Näitä esityksiä ei ole tähän mennessä voitu kuitenkaan todistaa tapahtuneiksi. Vuoden 1957 lähdemateriaalien ensimmäisestä läpikäynnistä voi päätellä, että ainakaan tuona vuonna oopperaa ei esitetty. (Carlsson 11–21.)

Väinö Hannikaisen musiikillinen ura

Väinö Hannikainen syntyi Jyväskylässä vuonna 1900 nuorimpana säveltäjä P. J. Hannikaisen perheen viidestä pojasta. Hän varttui erittäin musikaalisessa ympäristössä²² ja lähti vuonna 1917 Helsinkiin opiskellakseen siellä Helsingin Musiikkiopistossa. Aluksi hän keskittyi säveltämiseen, pianonsoittoon ja Oskar Merikannon johdolla urkuihin. Sen jälkeen Hannikainen, joka jo Jyväskylässä oli innostunut harpisti Aino Kajanuksen konserteista, päätti aloittaa harpunoiton opinnot. Aino Kajanuksesta tuli vuonna 1919 hänen ensimmäinen harpunoiton opettajansa. Opiskeluaikana syntyivät Hannikaisen ensimmäiset sävellykset ja sovitukset harpulle. Helsingin-opintojensa jälkeen Hannikainen jatkoi sävellyksen ja harpunoiton opintoja Berliinissä vuosina 1921–23. Hän toimi Berliinissä myös orkesterin ja oopperan harpistina sekä esiintyi solistina. Matkat harpistina ja solistina johtivat hänet useaan otteeseen myös Pariisiin. Vuodesta 1923 vuoteen 1956 Hannikainen soitti Helsingin kaupunginorkesterin harpistina. (Carlson 1966, 201–208.)

Väinö Hannikaisen *Aino-taru*-oopperan lähteet

Myös Hannikaisen *Aino-tarun* tapauksessa lähtökohtatilanne lähdemateriaaliin oli varsin kehno. Tiedettiin pelkästään se, että Hannikainen oli säveltänyt vuonna 1950 kamarioopperan otsikolla *Aino*.²³ Teoksen luultiin sittemmin kadonneen, eivätkä esityspäivämääräkään olleet tiedossa (Carlson 1966, 201; Hako 2002, 218; Albrecht 2009, 119). Hannikaisen jäämistöstä, jonka Tuomas Hannikainen luovutti Helsingissä sijaitsevalle Kansalliskirjastolle vuonna 2008, löytyi laajan mutta vielä luotteloimattoman materiaalin seasta vain yksi luonnossivu kamarioopperaan. Huomattavasti menestyksekkäämmäksi osoittautuivat tutkimukset Sibelius-Akatemian kirjastossa Helsingissä. Siellä olevasta ”Atlantis-kansiosta” löytyi materiaalia *Aino-taru* -nimiseen teokseen. Kysymyksessä on tämä sama ooppera, josta Sibelius-Akatemian kirjastossa säilytetään tenori Auvo Nuotiolle kuulunutta kopiota, yksittäisiä stemmoja sekä Hannikaisen omia luonnoksia. Tämän materiaalin pohjalta kapellimestari Tuomas Hannikaisen²⁴ oli mahdollista rekonstruoida teos eli toimittaa siitä esityskelpoinen laitos.

²² Hänen veljestään Ilmarista (1892–1955) tuli pianisti, Arvosta (1897–1942) viulisti ja Taunosta (1896–1968) kapellimestari. Ilmari ja Arvo toimivat myös säveltäjinä.

²³ Koska teos kantaesitettiin säveltäjän myötävaikutuksella vuonna 1951 otsikolla *Aino-taru*, tätä otsikkoa voi pitää lopullisena ja oikeana. Teoksesta puhutaan jatkossa *Aino-taruna*.

²⁴ Tuomas Hannikainen (s. 1965, ent. Ollila, tai Ollila-Hannikainen) on Arvo Hannikaisen tyttärenpoika.

Aino-tarun käsikirjoituksen sijaintipaikka on edelleen tuntematon. Kopion kansilehdellä olevasta huomautuksesta paljastuu seuraavaa: "Aino-taru / nämä nuotit omistaa Auvo Nuotio / Heikki Teittinen [kuoronjohtaja ja *Aino-tarun* librettisti] hukkasi koko operan [sic!]" (Hannikainen 01, kansilehti.) Saman materiaalin joukossa on toinenkin huomautus. Sen mukaan yksi partituuri lainattiin Teittiselle ja toinen Nuotiolle. Merkintä on peräisin Väinö Hannikaiselta 28.10.1956. Sen alle Nuotio on 10.11.1958 merkinnyt edelleen, että partituurin ja kopion on täytynyt joutua kadoksiin radiossa. Ja kuten kansilehdelläkin, mainitaan edelleen että Teittinen hukkasi koko oopperan. Kantena toimiva suo-japaperi on peräisin vuonna 1960 ilmestyneestä aikakauslehdestä, ja siksi on todennäköistä, että Nuotion omistama kopio ja muu materiaali luovutettiin tuona vuonna Sibelius-Akatemialle, eikä ainakaan aikaisemmin. (Hannikainen 01.) Teittisellä oli siis hallussaan oopperan materiaali, etenkin vuonna 1953 tapahtuneen kiertueen takia, jolle tämä kamarioopperakin otettiin mukaan. Tähän katoavat jäljet. Onko mahdollista, että Teittisen materiaalin katoamisen mukana kaikki muukin materiaali joutui hukkaan? Oliko Hannikainen antanut käsikirjoituksena Teittiselle pitämättä itsellään toista käsikirjoitusta tai kopiota? Tuolloin käsikirjoituksen on joka tapauksessa täytynyt kadota.

Aino-tarun synty lähteiden perusteella

Hannikaisen *Aino-tarun* synnystäkin lähteet eivät paljon kerro. Tilanne on silti hiukan parempi kuin esimerkiksi Väinö Raition kohdalla, sillä muutamien kirjallisten lähteiden, kuten Helsingin Kamarikuoron lehden (Hannikainen 23) ja arvostelujen ohella oli mahdollista haastatella Tuomas Hannikaista ja hänen kauttaan Väinö Hannikaisen tyttärtä Leena Malinia (1937–2011). Myös se tosiasia on kiintoisa, että Väinö Hannikainen osallistui Helsingin kaupunginorkesterin harpistina Suomen Kansallisoopperan esityksiin. Eräästä Melartinin *Aino*-oopperansa esityksiä varten tekemästä esittäjälistasta ilmenee kaiken lisäksi, että Hannikainen jo 1923 soitti kerran harppusolistina oopperan kanteleosuuden.²⁵ Leena Malin ei kuitenkaan pidä Melartinia kamarioopperan pääinnoittajana. Hänen mukaansa pikemminkin *Kalevala* ja runonlaulut olivat aina tärkeänä innoituksen lähteinä Väinö Hannikaiselle, ja myös perheessä harrastettiin mielellään runonlaulantaa.

Sanomalehti *Uuden Suomen* kriitikko Heikki Aaltoila on viitannut myös mahdollisiin muihin taustoihin teoksen synnyssä. Hänen mukaansa idea teokseen olisi syntynyt vuonna 1950 Helsingin kamarikuoron konserttikiertueella, koska tuolloin haluttiin pienten kansanlaulujen lisäksi luoda mahdollisuus suomalaisen mytologian hengessä soivan musiikin esittämiseen kamarikuorolla. (Hannikainen 04.) Väinö Hannikaisen, säveltäjän ja harpistin, mutta myös kan-

²⁵ Tämä koskee kahta esitystä Mikkelissä vuonna 1923, jolloin Hannikainen korjatun esittäjälistan mukaan korvasi kantelesoittaja Paul Salmisen ja soitti kanteleosuuden harpulla. Nämä esitykset johti hänen veljensä Tauno Hannikainen.

teleensoittajan kautta tarjoutui lisäksi mahdollisuus liittää mukaan *Kalevalaan* kuuluva soitin. Vuoden 1953 kiertueella yksi kuorolaisista, Paula Mikkola, joka lauloi äidin roolin, otti tehtäväkseen myös kanteleosuuden soittamisen.

Teoksen esittely: *Aino-taru*-ooppera

Väinö Hannikainen loi siis kamarioopperan kuudelle solistille, kertojalle, kamarikuorolle, pianolle ja kanteleelle Heikki Teittisen librettoon, joka pohjautuu *Kalevalan* runoihin III, IV ja VI. Musiikillisesti Hannikainen pohjaa oopperansa tietoisesti runonlaulumelodioihin, joiden ambitusta hän taidokkaasti laajentaa aivan kuten runonlaulajat itsekin aikoinaan tekivät. Pianosäestyksen laajentaminen kanteleella esimerkiksi neljännessä kohtauksessa, jossa Väinämöinen ja Aino tapaavat toisensa, luo kohtaukseen tunnelmallisen ja intiimin ilmapiirin ja korostaa samalla mytologista taustaa. Toisen kerran kanteletta kuullaan Ainin heittäytyttyä mereen ja Väinämöisen saapuessa paikalle. Kertoja resitoi suoraan *Kalevalan* tuttuja, sanoilla ”Vaka vanha Väinämöinen” alkavia säkeitä, ja kantele jatkaa vielä silloinkin, kun Väinämöinen valittaa Ainin menettämistä.

Aino-taru-oopperan vaikutus ja vastaanotto

Kun ajattelee, että *Aino-taru*a pidettiin tähän asti kadonneena, eikä yhtäkään esityspäivämäärää ollut tiedossa, niin sitäkin yllättävämpi on se seikka – ja luultavasti tämän ”esille kaivamisen” kohokohta – että teos esitettiin jopa Wienin Musikverein-salissa. Hannikaisen *Aino-taru* kantaesitettiin *Kalevalan* päivänä 1951 Kalevalaseuran juhlan yhteydessä ravintola Kestikartanossa, Helsingissä. Säveltäjä soitti tällöin itse piano- ja kanteleosuuden. Kolmessa kritiikissä (Hannikainen 05–07) oopperasta ja esityksestä puhuttiin arvostavasti. *Uudessa Suomessa* kirjoitettiin:

Heikki Teittisen Kalevalasta tiivistämä libretto on asettanut säveltäjän monen ratkaisun eteen. Väinö Hannikaisen pääperiaatteena on ollut puhtaasti suomalainen sävelsanonta, ulkomaita silmälläpitäen mahdollisimman alkuperäinen, vailla nykyaikaisia sivuvahteita. Kaikki melodiat liittyvät läheisesti runonlauluun. (Hannikainen 07.)

Hufvudstadsbladetista voitin lukea muun muassa seuraavaa:

Denna lilla opera i konsertgestalt visade sig vara ett både roande och vackert verk i melodiös, tillmötesgående stil med många fyndiga drag. Det folkliga eller kalevalabetonade är inte särskilt framträdande men ger i alla fall en underton av troskyldig lyrik. Sångpartierna är väl karakteriserade, och i synnerhet den skrytsamma Joukahainen – framställd con amore av Nuotio – är en givande roll. Verket är avsett att kunna ges och uppfattas även i musikaliskt mindre bevarande kretsar, varför

ensemblepartierna är enkla och körerna föga fordrande till sin faktor, vilket dock inte minskar uttrycksfullheten. (Hannikainen 06.)

Vuonna 1953 kamarikuoro lähti Teittisen johdolla kiertueelle (Hannikainen 23.) Välillä 11.4. ja 7.5. *Aino-taru* oli ainakin seitsemästi²⁶ ohjelmassa: sitä esitettiin Karlskogassa, Hannoverissa, Salzburgissa (Mozarteumin Wien-sali), Bad Ischlisissä, Wienissä (Musikvereinien Brahms-sali, silloin vielä kamarisali), Grazissa ja Veneetsiassa. Myös näissä paikoissa kuoro saavutti ohjelmallaan suuren suosion. Hannikaisen kamariooppera oli konsertin kohokohta, minkä seuraavat kritiikit osoittavat:

Ilta huipentui Väinö Hannikaisen sävellettämien Suomen kansalliseepoksen ”Kave-lavan” [sic!] lyyrisiin kohtauksiin, joissa laulajattaret ilmaantuivat lavalle värikkäissä kansallispuvuissaan. Ennen kaikkea kuulijaa kiehtoivat ne vieraiden omaleimaiset musiikilliset kohtaukset, joissa kuusi sooloääntä, kuoro ja piano yhdistyivät mitä tiiveimmin suureen lauluun kotimaasta, ja joissa kantale [sic!] (eräänlainen luuttu) vaikutti paikoin kansalliseen väriin. (Hannikainen 13.)

Tauon jälkeen seurasi meille kenties kiintoisin: Väinö Hannikainerin [sic!] laulusarja ’Aino-taru’ Suomen kansalliseepoksesta Kalevalasta; Aino (Marja Mikkola) haluaa mieluummin syöksyä mereen jottei hänen täytyisi tulla vanhan ja viisaan Väinämöisen (Kauko Käyhkö) puolisoiksi. Altto (Paula Mikkola), joka lauloi Ainin äidin osan, säesti myös suomalaisella kanteleella, eräänlaisella kansanomaisella sitralla. Suosionosoitukset kasvoivat vähitellen kiehumapisteeseen saakka. (Hannikainen 19.)

Helsingin kamarikuoron kiertueen jälkeen *Aino-taru* näyttää jääneen unohduksiin. Se, miten tiedot käsikirjoituksesta ja esityspäivämääristä saattoivat joutua näin täydellisesti kadoksiin, jää varmaankin arvoitukseksi.

Yhteenveto

Lähdetilanteesta johtuen ei voi enää rekonstruoida kaikkia niitä seikkoja, jotka ovat vaikuttaneet siihen, että partituureja on joutunut kadoksiin tai tietoja on hävinnyt niin, että tässä artikkelissa esitellyt oopperat ovat joutuneet täysin unohduksiin. Tutkimukset ovat tuoneet kuitenkin tähän mennessä myös paljon tietoa päivänvaloon. Müller-Berghausin tapauksessa yhtenä esteenä kantaesitykselle oli varmasti orkesterin koko ja teoksen suuret mittasuhteet. Nykyisin kateissa olevan esitysmateriaalin on täytynyt olla tuolloin olemassa.

Carlsson puolestaan oli muokannut teosta oopperansa uutta esitystä varten, mitä ei kuitenkaan voida todistaa tapahtuneeksi. Kantaesityksen taiteilijat lienevät pitäneet itsellään kantaesityksen esitysmateriaalin, ja näin sen on täytynyt joutua kadoksiin. Myöhempiä esityksiä varten Carlsson ei liene ollut säveltäjäenä tarpeeksi tunnettu eikä oopperan alueella vakiinnuttanut asemaansa tarpeeksi.

²⁶ Kiertueella oli kaksi konserttiohjelmaa, eikä *Aino-taru*a esitetty kaikissa konserteissa. (Hannikainen 23, 2.)

Väinämöisen kosinta on kuitenkin Carlssonin nuoruudenteoksena ja pienempiin tilaisuuksiin sopivana varsin kiinnostava vaihtoehto.

Hannikaisen tapauksessa hänen *Aino-tarunsa* kaiken materiaalin luultiin tähän mennessä kadonneen, vaikka sitä periaatteessa oli arkistosta löydettävissä, tosin hiukan toisella nimellä luetteloituna. Tässä mahdollisesti se yksityiskohta, että kysymyksessä oli vain kopio, on voinut olla esteenä uusille esityksille.

Kalevala-aiheen valintaa tarkastellessa voi Müller-Berghausin ja Carlssonin tapauksessa esittää vain oletuksia. Müller-Berghausin ooppera on ylipäänsä ensimmäinen *Kalevala*-ooppera, ja voi lähteä siitä, että hän, vieraasta kulttuurista kiinnostuneena ja mahdollisesti Elfvingien innoittamana alkoi tarkemmin perehtyä *Kalevalaan* ja löysi siitä sopivan oopperan aiheen, samoin kuin Wagner toimi *Ringin* tapauksessa. Hannikaisella taustalla oli kiinnostus kansanmusiikkiin ja runonlauluun. Tämä yhdistettynä klassiseen koulutukseen ja Teittisen tilaukseen muodosti vakuuttavan yhdistelmän, joka johti käsillä olevaan oopperasävellykseen, *Aino-taruun*.

Yhteenvetona voi todeta, että kaikissa kolmessa tapauksessa juuri lähdetilanne oli ja on laiha, mutta on myös kyseenalaista, onko lähteitä enää todellisuudessa löydettävissä ja mitä ne olisivat. Lisätutkimukset tieteellisellä tasolla teosten parissa ovat yhtä toivottavia kuin niiden esitykset. Erityisesti Müller-Berghausin oopperan *Die Kalewainen in Pochjola* kantaesityksellä olisi suuri historiallinen merkitys.

Lähteet

- Albrecht, Elke 2009. *Der finnische Opernboom. Hintergründe und Meilensteine der finnischen Operngeschichte*. Saarbrücken: VDM.
- Albrecht, Elke 2012. *Das Nationalepos Kalevala und seine Rezeption in finnischen Opern. Ein Beitrag zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Kalevala-Opern*. Vaitöskirja. Wienin yliopisto.
- Carlsson, Sune 1966. Sune Carlsson. Teoksessa *Suomen Säveltäjiä. II osa*. Toim. Marvia, Einari. Porvoo & Helsinki: WSOY. 138–144.
- Hako, Pekka 2002. *Finnish Opera*. Helsinki: Finnish Music Information Centre (FIMIC).
- Hautsalo, Liisamaija 2012. A century of opera. *Finnish Music Quarterly* 2: 32–37.
- Hautsalo, Liisamaija & Sidsel Karlsen [2014, julkaisematon käsikirjoitus]. *Articulations of National Identity in Finnish Opera*.
- Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attributit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen julkisuuskuvassa*. Helsinki: SKS.
- Häyrynen, Antti 2005. Kalevala poetry in Finnish classical music. Teoksessa *Inspired by tradition. Kalevala poetry in Finnish music*. Toim. Jaakkola, Jutta & Aarne Toivonen. Helsinki: Finnish Music Information Centre. 66–115.
- Jauff, Hans Robert 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Edition Suhrkamp Nr. 418. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemska scenkonstnärer i ord och bild*. 1930. Opas. Viipuri.
- Lagus, Jakob Johan Wilhelm 1890. *Musikaliska sällskapet i Åbo 1790-1890. Bidrag till dess historik*. Åbo: [Åbo tidnings tr.], [erityisesti. s. 72–73.]

- Leino, Eino 1999. *Tuonelan joutsen. Sota valosta. Väinämöisen kosinta. Karjalan kuningas*. Helsinki: SKS.
- Link, Hannelore 1980. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
- Lyytikäinen, Pirjo 1999. Symbolismi, Kalevala ja Eino Leino. Esipuhe Eino Leinon *Tuonelan joutsen. Sota valosta. Väinämöisen kosinta. Karjalan kuningas* -kokoelmaan. Helsinki: SKS. VII–XVI.
- Marvia, Einari (toim.) 1965. *Suomen Säveltäjiä. I osa*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Marvia, Einari (toim.) 1966. *Suomen Säveltäjiä. II osa*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Merten, Klaus 1995. Konstruktivismus in der Wirkungsforschung. Teoksessa *Empirische Literatur- und Medienforschung. Beobachtet aus Anlaß des 10jährigen Bestehens des LUMIS-Instituts 1994*. Toim. Schmidt, Siegfried J. LUMIS-Schriften Sonderreihe Band VII. Siegen. 72–86.
- Riemann, Hugo 1959–1975. Müller, Gebrüder. Teoksessa *Musiklexikon, 5 Bände*. Toim. Willibald, Gurlitt et al. Personenteil L-Z. Mainz: Schott. 278.
- Potter, Tully. Müller Quartett, Gebrüder Müller Quartett. Teoksessa *Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. Toim. Ludwig Finscher. Personenteil Bd. 12. Palsta 784.
- Ranta, Sulho (toim.) 1945. *Suomen säveltäjiä. Puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- Ranta, Sulho 1946. Die Kalewainen in Pochjola. Ensimmäinen Kalevala-aiheinen ooppera. Teoksessa *Sävelten valo ja varjoja*. Toim. Ranta, Sulho. Porvoo & Helsinki: WSOY. 161–167.
- Rosas, John 1965. Seuran toiminta 1868–1965. Teoksessa *Turun Soitannollinen Seura. 1790–1965*. 175-vuotisjulkaisu. Toim. Ringbom, Marianne. Turku: Turun Soitannollinen Seura ry. 30–78.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3: Uuden musiikin kynnyksellä*. Helsinki: WSOY.
- Teerisuo, Timo 1970. *Aarre Merikannon ooppera Juha*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.

Müller-Berghausin teoslähteet ja artikkelit

- 01 Müller-Berghaus, Karl. *Kalevalan sankarien kosioretki*. Partituurin käsikirjoitus, sidottu yhdeksi niteeksi, päivätty Åbo 26 Nov. 1890 rt. {SKS: kirjallisuusarkisto, AB2853, Kl.13546}
- 02 Müller-Berghaus, Karl. *Die Kalewainen in Pochjola. Finnische Mythe in 4 Bildern. 1. Die Brautwerbung. 2. Der Sampo. 3. Achtis Wiederbelebung. 4. Der Kampf ums Glück. Frei nach dem finnischen National-Epos Kalewala gedichtet von Fr. Spengler, in Musik gesetzt von Karl Müller-Berghaus*. Klavierauszug. Stuttgart: G. A. Zumsteeg, 1892. {SMT}
- 03 "En intressant konsert [...]" *Åbo Tidning*, nro. 41, 12.02.1890.
- 04 Kärki. "Kirje Turusta." *Aura*, nro. 35, 12.02.1890.
- 05 "Professor C. Müller-Berghaus' nya operan." *Åbo Tidning*, nro. 42, 13.02.1890.
- 06 "Suuret soittajaiset [...]" *Turun Lehti*, nro. 19, 13.02.1890.
- 07 "Extrakonserten om måndag [...]" *Åbo Tidning*, nro. 43, 14.02.1890.
- 08 "Ylimääräisessä konsertissa [...]" *Aura*, nro. 37, 14.02.1890.
- 09 Kärki. "Kirje Turusta." *Aura (Maaseutupainos)*, nro. 13, 14.02.1890.
- 10 "Till ekstrakonserten [...]" *Åbo Tidning*, nro. 44, 15.02.1890.
- 11 "'Ylimääräisen konsertin' [...]" *Turun Lehti*, nro. 20, 15.02.1890.
- 12 "Maanantain soittajaiset prof. Müller-Berghaus'in 50-vuotisen riemujuhlan johdosta." *Aura*, nro. 39, 16.02.1890.
- 13 "Om extra konserten [...]" *Åbo Tidning*, nro. 46, 17.02.1890.
- 14 "Musikaliska sällskapets extra-konsert [...]" *Åbo Underrättelser*, nro. 46, 17.02.1890.

- 15 "Extra konserten [...]." *Åbo Underrättelser*, nro. 47, 18.02.1890.
- 16 "Professor Müller-Berghaus' femtioårsjubileum." *Åbo Tidning*, nro. 47, 18.02.1890.
- 17 "Eiliset soittajaiset." *Aura*, nro. 40, 18.02.1890.
- 18 "Professori Karl Müller-Berghaus." *Turun Lehti*, nro. 21, 18.02.1890.
- 19 "Eilinen konsertti." *Sanomia Turusta*, nro. 41, 18.02.1890.
- 20 Kärki. "Kirje Turusta. (Soittajaiset. – Arpajaiset)." *Aura*, nro. 41, 19.02.1890.
- 21 Å. U. "Professor Müller-Berghaus' femtioårsjubileum." *Finland*, nro. 41, 19.02.1890.
- 22 Å. U. "En kollation [...]." *Hufvudstadsbladet*, nro. 48, 19.02.1890.
- 23 Å. U. "Konserten i Åbo [...]." *Hufvudstadsbladet*, nro. 48, 19.02.1890.
- 24 Kärki. "Kirje Turusta. (Soittajaiset. – Arpajaiset)." *Aura (Maaseutupainos)*, nro. 15, 21.02.1890.
- 25 "Uusi kotimainen operanäytelmä." *Pohjalainen*, nro. 15, 21.02.1890.
- 26 "Uusi kotimainen operanäytelmä." *Suomi*, nro. 16, 22.02.1890.
- 27 Lod. "Åbobref." *Finland*, nro. 47, 26.02.1890.
- 28 Kärki. "Turun kirje." *Päivälehti*, nro. 48, 27.02.1890.
- 29 "Soirén på Fredrik Pacius' födelsedag [...]." *Åbo Tidning*, nro. 77, 20.03.1891.
- 30 "Soirén [...]." *Åbo Underrättelser*, nro. 77, 20.03.1891.
- 31 "'Kalevala hjältarnes friarefärd.'" *Åbo Tidning*, nro. 105, 20.04.1891.
- 32 "'Kalevalan uroiden kosintaretki.'" *Uusi Suometar*, nro. 90, 21.04.1891.
- 33 "'Kalevalan uroiden kosintaretki.'" *Savo-Karjala*, nro. 46B [32], 24.04.1891.
- 34 "Partituret till prof. Müller-Berghaus' opera [...]." *Åbo Underrättelser*, nro. 116, 30.04.1892, s. 2.
- 35 "Till Wasa musikaliska föreningsdirigent [...]." *Åbo Tidning*, nro. 347, 21.12.1892, s. 2.
- 36 Musikkvänner. "Från Allmänheten." *Åbo Tidning*, nro. 348, 22.12.1892, s. 3.
- 37 Mussa, Viktor Emanuel. "Die Kalewainen in Pochjola." *Deutsche Musiker-Zeitung*, nro. 52, 24.12.1892, s. 593–594.
- 38 Å. U. "Prof. Müller-Berghaus' opera 'Die Kalewainen in Pochjola.'" *Hufvudstadsbladet*, nro. 355, 30.12.1892, s. 3.
- 39 Å. U. "Prof. Müller-Berghaus' [...]." *Finland*, nro. 304, 31.12.1892, s. 3.
- 40 Å. U. "Prof. Müller-Berghaus' opera 'Die Kalewainen in Pochjola.'" *Hufvudstadsbladet*, nro. 305, 31.12.1892, s. 2.
- 41 "Prof. Müller-Berghausenin operaa 'Die Kalewainen in Pochjola' [...]." *Uusi Suometar*, nro. 305, 31.12.1892.
- 42 "Prof. Müller-Berghausin oopperaa 'Die Kalewainen in Pochjola' [...]." *Sanomia Turusta*, nro. 1, 03.01.1893.
- 43 "Prof. Müller Berghaus' opera [...]." *Aftonbladet*, nro. 3, 04.01.1893.
- 44 "Prof. Müller-Berghausin oopperaa 'Die Kalewainen in Pochjola' [...]." *Päivälehti*, nro. 3, 04.01.1893.
- 45 P:lehti. "Suomalaisen kirjallisuuden seuralla [...]." *Aamulehti*, nro. 56, 09.03.1894, s. 2–3.
- 46 "Vid Finska literatursällskapet [...]." *Hufvudstadsbladet*, nro. 56, 09.03.1894.
- 47 Grotenfelt, K. "Vuosikertomus Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjaston kasvamisesta 1893–94." Teoksessa: *Suomi* [Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset v. 1893–1894.], no. 9, 15.03.1894, s. 137–139. [Müller-Berghaus mainitaan lahjoituksen yhteydessä edelleen pöytäkirjoissa sivuilla 89 ja 127.]
- 48 Merikanto, O[skar]. "Saksalainen säveltänyt Kalevala-aiheisen oopperan." *Uusi Säveletär*, 1917, nro. 6–7, s. 103–104.
- 49 Gilse van der Pals, N[ikolai van]. "Karl Müller-Berghausin musiikkidraama 'Kalevalan urosten kosioretki'. Eräs unohdettu partituuri." *Suomen Musiikkilehti*, 1923, nro. 3, s. 37–38.
- 50 Carlsson, Sune. "Kalevala ja sen musiikki." *Turun Sanomat*, nro. 16231 (57), 23.02.1953, s. 6.

- 51 Carlsson, Sune. "Musiikkitapahtumia Turussa vv. 1880-99." *Uusi Aura*, Juhlapainos, nro. 329B, 04.12.1960, s. 28.
- 52 "Arkistojen aarteita." *Suomen Kirjallisuuden Seura, toiminta vuonna 2010*. Helsinki: SKS, 2011. S. 9.
- 53 Hofmeister. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*. Juli 1892. S. 262. <http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/16615.htm> (01.02.2011).
- Karl Müller-Berghausin kirjeitä Thorsten Waenerbergille {SMT}:
- 54 – Åbo (Turku), 11. März 1892
- 55 – Åbo (Turku), 7. April 1892
- 56 Jäämistö: Tätä säilytetään Württembergin maakirjaston (Württembergische Landesbibliothek) käsikirjoituskokoelmassa; musiikillisen jäämistön merkintänä "Cod. mus. II fol. 105", kirjeiden "Cod. hist. 4° 540".
- 57 Kaarlo Bergbomin ym. allekirjoittama kirjoitus 16.03.1891, jossa etsitään taloudellista tukea partituurin painamiseen. {SMT}
- 58 F. W. Rothstenin kiitoskirjoitus, tehty SKS:n pyynnöstä. Kopio. Helsinki, maaliskuu 1894. {SKS}

Carlssonin teoslähteet ja artikkelit

- 01 Leino, Eino. "Väinämöisen kosinta." *Naamioita*. Eino Leino. Helsinki: Otava, 1905. S. 1–19.
- 02 Leino, Eino. "Väinämöisen kosinta." *Tuonelan joutsen. Sota valosta. Väinämöisen kosinta. Karjalan kuningas*. Eino Leino. Helsinki: SKS, 1999. S. 173–189.
- 03 Carlsson, Sune. *Väinämöisen kosinta. Ooppera 1 näytöksessä. (Eino Leino)*. Säveltänyt Sune Carlsson. Turku: Turun Suomal. Kirjap. – ja Sanomal. – O.-Y, o.J. {SMT}
- 04 Carlsson, Sune. *Väinämöisen kosinta*. Partituuri, päiväämätön käsikirjoitus. {SMT}
- 05 "Kalewala-juhlat." *Turun Sanomat*, 28.02.1914, s. 4.
- 06 "Kalewala-juhlaa." *Turun Lehti*, nro. 27, 03.03.1914, s. 1.
- 07 "K. N. L:n Kalewalajuhla." *Uusi Aura*, nro. 51, 03.03.1914, s. 3.
- 08 "Yleisöltä. Kiitos, Oopperan 'Väinämöisen kosinta' [...]." *Uusi Aura*, nro. 52, 04.03.1914, s. 5.
- 09 Carlsson, Sune. "Kalevala ja sen musiikki." *Turun Sanomat*, nro. 16231 (57), 23.02.1953, s. 6.
- 10 "Sune Carlssonilla valmisteilla kolme suurteosta ja 10 kirjaa sävellyksiä." *Uusi Aura*, nro. 38, 09.02.1957, s. 7.
- 11 Carlsson, Sune. "Modernit oopperat suosiossa L-Saksassa." *Uusi Aura*, nro. 126, 11.05.1957, s. 9.
- 12 "Laulu- ja soittojuhlat Turkuun kesällä 1959." *Uusi Aura*, nro. 132, 17.05.1957, s. 3.
- 13 Carlsson, Sune. "Kamarimusiikkia ja oopperaa Roomassa." *Uusi Aura*, nro. 134, 19.05.1957, s. 6.
- 14 "Komeat laulujuhlat Suomenselällä. Yli 250 laulajaa mukana juhluoroissa." *Uusi Aura*, nro. 147, 02.06.1957, s. 6.
- 15 "Maakunnan suuret laulujuhlat ovella." *Uusi Aura*, nro. 157, 13.06.1957, s. 8.
- 16 "V-S:n laulujuhlien pääjuhlan ohjelma." *Uusi Aura*, nro. 158, 14.06.1957, s. 5.
- 17 "Nuorten juhla." *Uusi Aura*, nro. 159, 15.06.1957, s. 2.
- 18 Heimonen, Lauri. "Sytyttävälle laulujuhlille kokoontuu tänään maakunnan nuorisoseuraväki. Karinainen – kuorolaulun ja vireän toiminnan pitäjä." *Uusi Aura*, nro. 159, 15.06.1957, s. 5.
- 19 "Tulista kiirettä ja touhua Kyrön laulujuhlien aattona." *Uusi Aura*, nro. 159, 15.06.1957, s. 5.
- 20 "Nuorisoseuraväen suurkatselmus. Laulujuhlat alkoivat Karinainissa." *Uusi Aura*, nro. 160, 16.06.1957, s. 9.

- 21 "Kyrön kunnaat kajahtelivat. Laulujuhlat onnistuivat yli odotusten." *Uusi Aura*, nro. 161, 17.06.1957, s. 1 u. 4.

Hannikaisen teoslähteet ja artikkelit

- 01 Hannikainen, Väinö. *Aino-taru*. Partituuri, Auvo Nuotion puhtaaksikirjoitus, päivätty *Helsinki 10.2.51*. {SibA: Kansio "Atlantis" ym.}
- 02 "Uusi Kalevala-aiheinen ooppera." *Helsingin Sanomat*, nro. 56, 27.02.1951, s. 8.
- 03 "Ooppera Kalevalajuhlassa." *Helsingin Sanomat*, nro. 57, 28.02.1951, s. 8.
- 04 "Ooppera Kalevalajuhlassa." *Uusi Suomi*, nro. 57, 28.02.1951, s. 9.
- 05 V. H.-o. [Veikko Helasvuo]. "Konsertit. Kalevalajuhlan musiikkia." *Helsingin Sanomat*, nro. 58, 01.03.1951, s. 8.
- 06 Ehr. "Konstrevyn. Inhemsk kammaropera." *Hufvudstadsbladet*, nro. 59, 02.03.1951, s. 6.
- 07 H. A. [Heikki Aaltoila]. "Aino-taru. Väinö Hannikaisen uusi kamariooppera." *Uusi Suomi*, nro. 64, 07.03.1951, s. 9–10.
- 08 "Populära sångare till Karlskoga." *Karlskoga-Kuriren*, nro. 82, 10.04.1953, s. 2.
- 09 "Helsingfors Kammarkör framför originalopera." *Karlskoga Tidning*, nro. 82, 10.04.1953, s. 4.
- 10 B.Ö. "Heikki Teittinen." *Karlskoga Tidning*, nro. 84, 13.04.1953, s. 4.
- 11 "Konzert des Kammerchors Helsinki." *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, nro. 87, 14.04.1953.
- 12 W-m. "Sänger aus Helsinki in der Musikakademie." *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, nro. 89, 17.04.1953.
- 13 R. Z. "Ein finnischer Kammerchor." *Hannoversche Presse*, nro. 89, 17.04.1953.
- 14 G. Weber. "Jubel um Finnenchor." *Norddeutsche Zeitung*, nro. 89, 17.04.1953.
- 15 DW. "Ein 'Nordischer Kulturabend'." *Salzburger Volkszeitung*, nro. 94, 23.04.1953, s. 3.
- 16 HKL. "Musikalische Feierstunde und Gäste aus aller Welt." *Wiener Kurier*, nro. 95, 24.04.1953, s. 4.
- 17 itz. "Ein Kulturabend der Salzburger Liedertafel." *Salzburger Nachrichten*, nro. 96, 25./26.04.1953, s. 6.
- 18 nz. "Gäste im Wiener Musikleben." *Das kleine Volksblatt*, nro. 97, 26.04.1953, s. 10.
- 19 Wamlek, Hans. "Das war Suomis Sang." *Kleine Zeitung*, nro. 96, 26.04.1953, s. 13.
- 20 Dr. L. "Finnischer Kammerchor." *Neue Zeit*, nro. 96, 26.04.1953, s. 13.
- 21 Mi. "Finnische Musik." *Die Presse*, nro. 1372, 26.04.1953, s. 6.
- 22 "Kammerchor Helsinki in Graz. Großer Erfolg seines Konzertes." *Südost-Tagespost*, nro. 96, 26.04.1953, s. 7.
- 23 *Kamarilaulaja*, nro. 18, 06/1953. {SibA} [Helsingin Kamarikuoron lehti; numeron painopisteenä on kuoron kiertue 11.4. –7.5.1953]

Kalevala reception in Finnish music theatre: Three forgotten operas

Albrecht presents and analyses three forgotten operas: Karl Müller-Berghaus's *Die Kalewainen in Pochjola*, Sune Carlssons *Väinämöisen kosinta* and Väinö Hannikainen's *Aino-taru* considering the sources, genesis and reception for each opera, including newly-found archival sources.

Karl Müller-Berghaus (1829–1907), a German violinist and conductor, lived in Turku from 1886 to 1895 where he was the chief conductor of the Turun Soittannollinen Seura. During this time he composed the first opera based on the *Kalevala* with German-language libretto. Only the second scene was performed in a concert in 1890, and the complete opera still has not been performed.

Sune Carlsson (1892–1966), although nowadays known more for his choir compositions, composed a chamber opera in his youth. Carlsson later revised the work, but after its premiere in 1914 *Väinämöisen kosinta* was never performed again.

Väinö Hannikainen (1900–1960) studied the harp and composed and arranged many works for harp. He was very interested in folk music and rune singing, a very common activity in his family. His chamber opera *Aino-taru* is composed for chamber choir, narrator, piano and kantele, which he also played himself. The original score has been lost, and the work was only recently reconstructed with performance material found in the archive of Sibelius Academy.

This article contributes an overview of each opera's genesis, performance history and reception, elucidates each opera's connection with the *Kalevala*, and explores the reasons why these works fell into oblivion.

Dr. phil. Elke Albrecht (home@elkealbrecht.com) opiskeli teatteri- ja musiikkitiedettä sekä vertailevaa kirjallisuustiedettä ja fennistiikkaa Wienin yliopistossa vuosina 2003–2007. Hän jatkoi opintojaan Suomessa toisaalta Sibelius-Akatemiassa (taidehallinto), ja toisaalta hän tutki Kalevala-oopperoita väitöskirjaansa varten, jota hän puolusti Wienin yliopistossa menestyksellisesti joulukuussa 2012. Albrechtin tutkimusten painopistealueina ovat muun muassa suomalainen oopperabuumi, suomalaisten oopperoiden vastaanotto ulkomailla, Kalevi Ahon tuotanto sekä Aulis Sallisen oopperat.

Musiikin poliittinen ekonomia tuoreen tutkimuksen kohteena

Juho Kaitajärvi

Fleischer, Rasmus. *Musikens Politiska Ekonomi. Lagstiftningen, ljudmedier och försvaret av den levande musiken, 1925–2000*. Ink Bokförlag 2012.

Rasmus Fleischer tunnetaan Ruotsissa maata viime vuosina kuohuttaneesta piratismikeskustelusta. Hän on paitsi yksi piratismia kannattaneen järjestön, Piratbyrånin – josta kehkeytyi myöhemmin Ruotsin piraattipuolue – perustajajäsenistä, myös aktiivinen toimittaja, kirjailija ja Tukholman Kuninkaallisessa musiikkikorkeakoulussa opiskellut nokkahuilisti. Fleischerilta on suomennettu yksi teos, digitaalista musiikkikulttuuria käsittelevä pamfletti *Postdigitaalinen manifesti* (Into Kustannus 2010). Tämä arvio käsittelee Fleischerin viimeisintä teosta *Musikens politiska ekonomi*, joka on hänen viime syksynä julkaistu nykyhistoriantutkimuksen väitöskirjansa Södertörnin yliopistoon. Teos käsittelee ”muutoksia musiikin poliittisessa taloudessa 1900-luvulla”¹. Määritelmä pitää sisällään tiivistetysti musiikin mekanisointumiseen² liittyvien tekijän- ja lähioikeuslakien säätämisen sekä niitä koskevan keskustelun vuodesta 1925 lähtien. Lisäksi Fleischeria kiinnostaa, miten muusikot saivat erityiset oikeudet korvauksiin äänitteiden julkisesta esittämisestä, ja ketkä olivat aktiivisia toimijoita tässä musiikin poliittisen talouden muutoksessa.

Valittu aihe ja Fleischerin piraattitausta luo poleemisen jännitteen tutkimukselle. Vaikka työ on rajattu digitaalipiratismia edeltävään aikaan, voi siinä nähdä merkkejä antipatiasta musiikkialaa, etenkin ääniteteollisuutta ja tekijänoikeuslainsäädäntöä kohtaan. Tästä tendenssistään huolimatta se on kuitenkin ansiokas historiikki, joka tuo – paikoin liiankin – yksityiskohtaisesti esiin 1900-luvun ruotsalaisen musiikkikulttuurin ideologista ilmapiiriä ja auttaa selittämään nykypäivän polarisoitunutta tilannetta. Fleischerin teos kertoo myös aikakauden suomalaisesta musiikkikulttuurista, sillä naapurimaat kehittyivät rinta rinnan. Tekijän- ja lähioikeuksia suunniteltiin niin kansainvälisenä kuin pohjoismaisenaakin yhteistyönä.

Fleischer on rajannut tutkimuksensa koskemaan musiikkia yleisesti genreistä riippumatta, joskin painotus on musiikkityyleissä, jotka liittyvät tiiviimmin taloudelliseen toimintaan ja mekanisointiin, kuten populaarimusiikki. Tekijänoikeuskeskustelun institutionaaliin toimijoihin Fleischer lukee vuonna 1907 perustetun muusikkojen etujärjestö Svenska musikerförbundetin, ruotsalaisten

¹ ”förändringar i musikens politiska ekonomi under 1900-talet” (s. 17)

² Ruotsin kielen ”mekaaninen” ja ”mekanisointi” voitaisiin kääntää suomeksi myös merkityksissä ”koneellinen” ja ”koneellistaminen”.

säveltäjien edunvalvoja Stimin, joka perustettiin 1923, Ifpin, kansainvälisen äänitetuottajien etujärjestön, joka perustamisestaan vuonna 1933 lähtien toimi myös Ruotsissa, sekä Samin, taiteilijoiden ja muusikoiden etujärjestön, joka perustettiin vuonna 1961. Näiden lisäksi lyhytaikaisempia toimijoita tutkimuksessa edustavat tekijänoikeuskomitea (ruots. auktorrättskommitté) ja tekijänoikeustoimikunta (ruots. upphovsrättutredningen), joista ensimmäinen valmisteli vuoden 1961 ja jälkimmäinen vuoden 1986 tekijänoikeuslain muutosta. Fleischer käyttää aineistonaan etujärjestöjen lehtiä, uutisartikkeleita ja arkistomateriaalia, joka koostuu kirjeistä, pöytäkirjoista, lausunnoista ja komiteamietinnöistä.

Teoreettisesti Fleischer pohjaa työnsä poikkitieteelliseen tutkimuskirjallisuuteen, jota voisi luonnehtia yleisellä tasolla jälkimarxilaiseksi ja -strukturalistiseksi historian- ja kulttuurintutkimukseksi. Eniten työssä hyödynnetään sosiologi Bob Jessopin käsitettä *economic imaginaries*. Se kuvaa prosessia, jossa talouskaoksesta tietyt toiminnot valikoituvat osaksi muodollista taloutta. Tärkeä paino Fleischerin työssä on myös kriittisellä teoriolla, kuten Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuuden kritiikillä, joka on vakiintunut jonkinlaiseksi pakolliseksi osuudeksi musiikkiteollisuutta käsittelevissä tutkimuksissa. Fleischer rinnastaa Hannah Arendtin käsitteet *poiesiksesta* ja *praxiksesta* oivaltavasti säveltämiseen ja esittämiseen, joiden välillä musiikki tasapainoilee. Walter Benjaminin auran käsitteen Fleischer liittää elävään musiikkiin³. Fleischerin referoimista erityisistä musiikintutkijoista mainittakoon Lydia Goehr ja Jacques Attali, jonka teos *Noise. A Political Economy of Music* (1985) vaikuttaa olleen tärkeä esikuva Fleischerin tutkimukselle. Goehrin ja Attalin väitteitä 1700- ja 1800-luvun taitteen suuresta merkityksestä musiikinhistoriassa Fleischer liudentaa ruotsalaisen musiikinhistoriantutkimuksen tuloksilla. Paikallista piratistitutkimusta hän puolestaan kritisoi: ne ovat keskittyneet tekijänoikeuksiin, mutta sivuuttavat ääniteteollisuutta koskevat lähioikeudet, joita Fleischer pitää keskustelussa tekijänoikeuksia tärkeämpinä äänitetuottajia edustavan Ifpin nostamien oikeusjuttujen perusteella.⁴ Kaiken kaikkiaan yli 600-sivuisessa järkäleessä ei kovin usein vedetä yhteyttä teoreettisen näkökulman ja historiallisen aineiston välillä. Siitä huolimatta alun teoriakappaleissa perusteltu, Fleischerin terävä kyseenalaistava suhtautuminen essentialistisiin kategorioihin kuten musiikkiin ja sen eri välitys- ja kulutusmuotoihin on alati läsnä.

Fleischerin kritiikin hampaissa on musiikkietujärjestöjen konservatismi, kuten näiden nuiva suhtautuminen musiikkikulttuurin tekniseen kehitykseen. Hän esittää, että elävä musiikki ja mekaaninen musiikki syntyivät polarisoituneina käsitteinä vasta 1930-luvulla. Elävä musiikki nähtiin arvokkaampana kuin konemusiikki, jota edustivat niin äänitteet kuin harmonikka, mutta ei esimerkiksi piano mekaanisuudestaan huolimatta. Elävää musiikkia tuli puolustaa koneistamiselta, joka edusti etenkin Svenska musikerförbundetille työttömyyden uh-

³ Vrt. Heinonen, Yrjö. "Tuotteistettu 'aura'. Arja Korisevan 15-vuotistaiteilijajuhlakiertueen (2004) etnografinen tapausanalyysi." *Etnomusikologian vuosikirja* vol. 21, 2009.

⁴ Herääkin kysymys, pyrkiikö Fleischer tutkimuksellaan reagoimaan viittaamiinsa piratismioikeusjuttuihin?

kaa. Tämä uhka realisoituikin, kun elokuvamusikot korvattiin äänielokuvalla. Fleischerin mukaan elävää musiikkia arvostavan diskurssin haastoi 1960-luvulla kulttuurirationalismi, kehityskokoinen, sähköisen musiikin yliveritaisuuteen uskova eetos, joka ruumiillistui kokeellisen musiikin seura Fylkingenissä. Kulttuurirationalismin myötä elävä musiikki eli rauhaista yhteiseloä äänitteiden kanssa, kunnes progressiivisen rockin eli *proggin* ympärille muodostunut liike alkoi korostaa paikallisen elävän musiikin merkitystä 1970-luvun puolessa välissä. Fleischer toteaa, että 1980-luvulla koneellisen ja elävän musiikin välistä erottelua oli enää vaikea ylläpitää: Suomen osalta voisin väittää, että ainakin vielä 1990-luvulla erottelu ”konemusiikkiin” ja ei-konemusiikkiin oli tärkeää populaarimusiikin harrastajien parissa. Fleischer yhdistää konevastaisuuden taloudellisiin laskusuhdanteisiin, joihin vahvat vastustusaallot 1930- ja 1970-luvulla ajoittuivat. Tulkinta jää tosin hieman suurpiirteiseksi, sillä Fleischer tekee eri aikakausia koskevia yleistyksiä eri toimijoiden (esimerkiksi Svenska musikerförbundet 30-luvulla, Fylkingen 60-luvulla) näkökulmista: kuitenkin työn mukaan elävää musiikkia puolustettiin vahvasti mm. 1960-luvulla. Fleischer kyllä osoittaa, että elävän musiikin diskurssi on vaikuttanut vahvasti musiikin kulttuuripoliittikkaan: tästä huolimatta se saa liikaa painoarvoa tutkimuksessa suhteessa päätutkimuskysymykseen, eli muutoksiin musiikin poliittisessa taloudessa.

Tärkeä paino teoksessa on musiikin tuotteistumisella, jonka Fleischer yhdistää äänitemarkkinoihin ja tekijänoikeuksiin. Tuotteistumisen kahdeksi kulttuuripoliittiseksi vaihtoehdoiksi hän tarjoaa joko musiikin julkista rahoittamista tai ”amatörisoitumista”, eli amatöörimuusikoiden ja -säveltäjien varassa toimivaa musiikkikulttuuria. Tämä yhteensä kolmen vaihtoehdon malli perustuu taloustieteilijä William J. Baumolin näkemyksiin. Fleischer toteaa, että vaihtoehdot eivät sulje toisiaan pois – niiden yhteiselo kuvaakin mielestäni hyvin esimerkiksi nykyistä musiikin kulttuuripoliittikkaa Suomessa. Ruotsalaisen musiikkikulttuurin tuotteistumista tutkiessaan Fleischer ottaakin huomioon näiden kolmen vaihtoehdon välillä tapahtuvan rajankäynnin.

Musikens politiska ekonomin mukaan radiomusiikki tuotteistettiin vuonna 1925, kun yleisö maksoi ensin radioluvasta, ja radiokanava edelleen säveltäjille tekijänoikeuksista. Tuotteistus syveni 1961, jolloin Ruotsi allekirjoitti niin sanotun Rooman sopimuksen, jossa päätettiin, että äänitteen tuottajalla ja sillä esiintyvillä muusikoilla on myös oikeus korvaukseen äänitteen radiosoitosta (ns. lähioikeudet). Fleischerin mukaan ”kaiutinmusiikki” (ruots. Högtalarmusik) eli julkinen tallennemusiikki tuotteistettiin radiomusiikin tapaan, kun siitä tuli luvanvaraista vuoden 1986 lainmuutoksessa. Tuolloin Pohjoismaiden tekijänoikeuslainsäädäntö yhdenmukaistettiin ja Suomikin liittyi Rooman sopimukseen. Fleischer kiinnittää huomiota mielenkiintoiseen epäkohtaan: äänitetuottajien järjestö Ifpin ja muusikoiden oikeuksia valvovan Samin lähioikeudelliset korvaukset liitettiin yhteen ja niiden suuruus kirjattiin lakiin, kun taas Stimin ja radiokanavien annettiin sopia tekijänoikeuskorvauksesta vapaasti keskenään.

Hedelmällisin Fleischerin teoksen monista sivupoluista on taiteellisen luovuuden ja palkkatyön välinen jännite. Näistä kahdesta toisensa poissulkevasta vaihtoehdosta etujärjestöt joutuivat valitsemaan oikeutuksen korvauksilleen. Niin

lfpi kuin Svenska musikerförbundetkin perustelivat korvauksiaan milloin sen perusteella, että äänitetuottajien (studioteknikoiden) ja muusikoiden työ oli luovaa eli kuului tekijänoikeussuojan alle, milloin sen perusteella, että musiikin teknisestä uusintamisesta aiheutui taloudellista haittaa tai työttömyyttä. Fleischer kuvailee, että Samin tapauksessa nämä molemmat jakolinjat yhdistettiin päättämällä jakaa korvauksia osittain yksityisille muusikoille ja osittain kollektiivisesti muun muassa apurahoina (Suomessa ESEK tarjoaa hyvän vertailukohdan), jotka lisäksi muusikoiden työtilaisuuksia. Fleischer väittää, että Samin korvaustenjaon käytännöt yksittäisten edunsaajien kohdalla perustuivat valistuneisiin arvauksiin soittolistatietojen pohjalta, kun ne taas vaikeasti hahmotettavien yhteisten ammatillisten etujen nimissä johtivat riskisijoituksiin 1900-luvun lopulla. Hän esittääkin, että Samista kehittyi kollektiivisten korvausten myötä sellainen merkittävä kulttuuripoliittinen toimija, jota valtion olisi järkevämpää hallita.

Ei liene yllätys, että lfpin edustamia levy-yhtiöitä Fleischer pitää voittajina tutkimusaikakautensa väännöissä. Fleischerin mukaan Italian fasistinen hallitus näytti esimerkkiä ja johti 1930-luvulla alkaneita kansainvälisiä neuvotteluja, joiden avulla levy-yhtiöt saivat lopulta lähioikeutensa kirjattua Ruotsinkin lakiin. Fleischer kiinnittää myös huomiota siihen, että vuoden 1960 laissa lfpille on säädetty ensisijainen rooli lähioikeudellisten korvausten perijänä, joka sitten jakaa edelleen muusikoille näiden osuuden. Sen sijaan hän ajautuu heikoille jälle esittäessään, että levy-yhtiöille myönnetty lähioikeus olisi immateriaalisuutensa vuoksi erityisen epäsuhtainen: ilmeisesti Fleischerin ajatuksena on, että lähioikeuden pitäisi koskea vain tiettyä julkaisua tietyssä ääniteformaattissa, eikä tästä formaatista toiseen formaattiin tehtyjä kopioita (esimerkiksi cd:stä tehtyjä kopioita tietokoneelle tai kasetille). Tämän epäselvästi esitetyn ja perustellun väitteen sijaan Fleischer olisi voinut kiinnittää enemmän huomiota levy-yhtiöiden 1930-luvulla esittämiin absurdeihin vaatimuksiin saada korvauksia sen perusteella, että radiosoitto vähensi niiden tuotteiden myyntiä (s. 230–231). Tukevammalla maaperällä puolestaan on Fleischerin huomio, jonka mukaan lainsäädännön henki korvauksien osalta olettaa, että äänittämiseen ja äänilevyjen tuottaminen vaatii suuria investointeja, mikä ei enää nykypäivänä pidä yleisesti ottaen paikkaansa. Stimin, Samin ja lfpin välinen jako korvausten perijöinä edustaa Fleischerille economic imaginaria, tietynlaisten taloudellisen tilanteen muodollistumista monista eri mahdollisuuksista.

Tutkielman lopuksi Fleischer käsittelee kysymystä siitä, kuinka muusikoiden pitäisi elättää itsensä. Vastauksen sijaan seuraa tukku lisäkysymyksiä: ketkä pitäisi lukea muusikoiksi? Entä mitä on musiikki? Edustaako se poiesista, valmistamista, joka tähtää tiettyyn lopputuotteeseen, kuten säveltäminen? Vai onko se praxista, jossa itse tekeminen, matka, on tärkeämpi kuin päämäärä, kuten soittaminen? Fleischerin mukaan musiikin ja sen välittäjän eli mediumin välille on muodostunut häilyvä ero: jotta musiikkia voidaan kuulla, tarvitaan aina välittäjää. Tämä kiteyttää Fleischerin näkökulman, jonka mukaan musiikki on aina materiaalista. Tästä näkökulmasta musiikin abstrahointi, jota esimerkiksi romantiikan ajan teoskäsitykselle perustuva tekijänoikeus edellyttää, on kontingenttia.

Musikens politiska ekonomia ei voi ainakaan syyttää kunnianhimon puutteesta: se yrittää käsitellä työssään laajaa ja monimutkaista historiallista vyyhtiä. Vaikka lopputulos on epätasainen, paikoin hyvin yksityiskohtainen, paikoin taas kovin yleisellä tasolla liikkuva, onnistuu Fleischer tuottamaan paljon uutta mielenkiintoista tietoa ja herättämään ajatuksia. Hän haluaa ja osaa sohia sellaisia musiikkialan kipupisteitä, joissa perusteet lain suomalaiselle vallankäytölle ovat hämärtyneet. Valitettavasti tunnettu positio piratismiin puolustajana syö Fleischerin uskottavuutta ja muodostuu työn pahimmaksi ongelmaksi. Tekijän- ja lähioikeuksien säätämistä ruotivalle historiikille olisi tarvetta meillä Suomessakin, mieluiten kuitenkin mahdollisimman neutraaleista lähtökohdista.

FM Juho Kaitajärvi (juho.kaitajarvi@uta.fi) on musiikintutkimuksen tohtoriopiskelija Tampereen yliopistossa.

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 alkukielenä tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Täl-

löin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. *Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Jezic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 242–244.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja ”*Musiikki* 1/1995” tai vain ”*Musiikki* 1”. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriten- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

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

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

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hillka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €

- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamaija: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008, 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. 30 €
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 30 €

Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982. 5 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986. 5 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987. — Loppuunmyyty!
- 5 Aldwell, E. & Schachter, C. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suomentanut Olli Väisälä. Tampere 2009. 40 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 5 €

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä 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.

Musiikki 2/2013

Sisällys

2/2013 (43. vuosikerta)

Taiteentutkimuksen tulevaisuus ei näytä helpolta 3

Artikkelit

Olli Heikkinen: Urkuri Sörensenin "rikos" 5

Laura Henriksson: Reilun pojan ralli. Laulettu miehisyyttä J. Alfred Tannerin,
Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin
levytyksissä 24

Katsaukset, lehtiä ja arvostelut

Tanja Tiekso: Todellista musiikkia 43

Elina Niiranen: Maria Feodorovan laulupolut. Vienankarjalaisen
kansanlaulajan repertuaari musiikkisukupolven rakentajana 48

Kannen kuva: Theodor Sörensen, Sibelius-museo.

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 hoitavat lehden päätoimittajat Markus Mantere, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi ja Juha Ojala, Oulun yliopisto, musiikkikasvatus, juha.ojala@oulu.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto; **Päätoimittajat:** FT Markus Mantere, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi; Juha Ojala, Oulun yliopisto, musiikkikasvatus, juha.ojala@oulu.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; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Taiteentutkimuksen tulevaisuus ei näytä helpolta

Joulun alla on joutunut kuulemaan ikäviä uutisia lähistöltä. Viimeisimpänä, marraskuussa sosiaalisessa mediassa levinneenä uutisena Ruotsissa humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen julkaisutoiminnan tärkein rahoittaja Vetenskapsrådet on päättänyt ajaa alas kanavoimaansa julkaisutukea vuoden 2015 alusta lähtien siinä määrin, että 31 näiden alojen tieteellistä julkaisua on lakkautusuhan alla. Näiden joukossa on myös perinteikäs, miltei satavuotias *Svensk tidskrift för musikkforskning* ja STM-online. Toteutuessaan mainituiden kahden lehden tuen leikkaus merkitsisi melkoista iskuja ruotsalaisen musiikintutkimuksen julkaisutarjontaan.

Julkisen rahoituksen tuki on tietysti tiukassa myös kotimaisessa musiikintutkimuksessa, ja uutiset laitosten ja oppiaineiden lakkautusuhasta ja sulauttamisista isompiin yksiköihin ovat suomalaisen musiikintutkijan arkipäivää. Eläköitymisen tai irtisanoutumisen jälkeisestä virkojen täyttämisestä ei nykyään voi ainakaan taiteentutkimuksessa olla varma. Laitoksilla toimitaan resurssien ääri rajoilla, ja vain opetus suunnitelmien perusvaatimusten opetuksen järjestämisestä on toiveita. Tuntiopetusmäärärahat ovat raskaan ja suuren kiven alla. Valtakunnallinen, saati sitten kansainvälinen verkottuminen on hankalaa, kun virkamattojen rahoitusta on karsittu. Tiedossa ei ole, onko erään kollegan kertomus siitä, kuinka hänen työpaikkansa ei enää sitoudu korvaamaan edes kotimaan virkamattoja kirjaimellisesti totta, mutta hyvin se sopisi nykyiseen yliopiston talousilmapiiriin.

Mitä sitten avuksi? Yhteiskunnan ja akateemisen tutkimuksen suhde on parin viime vuosikymmenen aikana alkanut muistuttaa yhä enemmän ja enemmän julkishallinnosta tuttua tilaaja-tuottaja -mallia, jossa tilaaja tilaa tarvitsemaan palveluja ja usein julkisen kilpailutuksen kautta: sieltä ostetaan mistä halvimmalla saadaan. Tämän logiikan mukaan yhteiskunta siis "ostaa" yliopistolta "tutkimuspalveluita", joiden tuloksilla se katsoo olevan sovellettavuusarvoa omiin tarpeisiinsa. Joissain tapauksissa rahoituspäätökset tehdään varsin huterin perustein poliittisina päätöksinä, kuten Pekka Himasen hankkeen huonosti valmisteltu päätöksenteko osoitti. Toistaiseksi sentään suomalaisella tieteellä on yleensä ollut etulyöntiasema suomalaisen yhteiskunnan hyväksi tehtävässä tutkimuksessa. Perinteisen sivistysyliopiston ajatteluun ostopalvelu-malli sopii kuitenkin huonosti. Humanistisilla tieteenaloilla on ollut ensin mainitussa tärkeä rooli – historia, filosofia ja tietysti myös taiteentutkimus on nähty sivistyksen, demokratian ja kansakunnan itseymmärryksen airuina, eikä näiden tieteenalojen oikeutusta ole, edes suoran sovellettavuuden puutteessakaan, perinteisesti kyseenalaistettu.

Kilpailutus ja tutkimuksen tuotteistaminen ovat kuitenkin myös yliopisto maailman nykyisyyttä, eivätkä aina, niin tilaajille kuin tuottajillekaan, pelkkään huonoja asioita. Omaa positiota ja laajempaa funktiota pohtiva reflektio

ja kyseenalaistaminen vie eteenpäin ja osaltaan varmistaa tutkimuksen laatua. Ajat, jolloin yliopistotutkimus nähtiin itseisarvoisena, sivistysvaltioon olennaisesti liittyvänä elementtinä, puolustusvoimiin ja kirkkoon rinnasteisena instituutiona, ovat varmaankin takanapäin. Myös taiteentutkimuksen on perusteltava oikeutuksensa kerta kerran jälkeen uudestaan, projekti projektilta, laitos laitokselta, virka toisensa jälkeen.

Tässä on kuitenkin huomattava, että aivan kuten eri tieteenalojen välilläkin, myös taiteentutkimuksen sisällä joidenkin tutkimusaiheiden kohdalla tämä on helpompaa kuin toisten. Kuka voi väittää esimerkiksi sitä vastaan, että yhteiskuntamme tarvitsee lisää hyvinvointia, ja jos sitä voi saavuttaa musiikin avulla, tätä musiikin ja hyvinvoinnin välistä voimakenttää mitä todennäköisimmin myös kannattaa tutkia! Samoin musiikin ja ihmisen psykodynaamisen kehittymisen ja tasapainon tutkiminen on helposti perusteltavissa. Musiikin tutkimuksen sovellettavuusarvo esimerkiksi mobiiliteknologian käyttöön on myös tässä mielessä helppo ymmärtää.

Entä sitten muu musiikintutkimus? Ongelmana tilaaja-tuottaja-malliin sisäänrakennetussa ajattelussa on se, että vailla suoraa sovellettavuutta oleva tutkimus näyttäytyy helposti arvottomana ja triviaalina. Ei näytä olevan perusteltua tuhata yhteiskunnan rahoitusta tutkimukseen, joka on vain älyllistä ja käsitteellistä akrobatiaa ilman kosketusta musiikin käytäntöön.

Tässä kohtaa piilee kuitenkin mahdollinen sudenkuoppa, jonka äärellä tulisi pohtia myös tulevaisuutta. Jos tutkimus on ideaalisti vain soveltavaa ja yhteiskunnan suoria tietotarpeita tyydyttävää, miten käy tulevaisuudessa suomalaiselle musiikin filosofialle, estetiikalle, semiotiikalle ja jopa musiikin historialle? Tutkimuksen rahoituksessa, niin musiikissa kuin sen ulkopuolellakin, tulisikin huolehtia paitsi yhteiskunnan tarpeista mutta myös tutkimuksen – silloin kun se on tieteen sisäisen kvalifikaation mukaan tasokasta – jatkuvuudesta ja tutkimuksen laadullisesta pluralismista. Vain näin tehdään kauaskantoisempaa tiedepolitiikkaa. Sovellettavuuspotentiaali on vain yksi, vaikkakin tärkeä, elementti tutkimuksen laadun mittarina. Itse tutkimuksen laadun arvioinnissa paras osaminen on edelleenkin tiedeyhteisön sisällä.

Tutkimuksen rahoitus on kuitenkin usein omien vaikutusmahdollisuuksiemme ulottumattomissa, eikä yksittäisellä tutkijalla useimmiten ole valtaa vaikuttaa kuin omaan työhönsä. Edelleenkin paras tutkimus syntyy syvästä rakkaudesta ja kiinnostuksesta musiikkiin, tässäkin yhteydessä määriteltynä mahdollisimman laajasti äänen, kulttuurin ja sosiaalisen toiminnan yhteen kietomana kokonaisuutena. Tuo rakkaus ja kiinnostus välittyy tavalla tai toisella lukijalle ja vain sitä kautta syntyy laatua. Tässä hengessä pyrimme tätäkin tutkimusjulkaisua toimitamaan lukijoidemme silmien alle.

Näillä sanoilla toivotamme lopuksi *Musiikin* lukijoille ja kollegoillemme suomalaisessa musiikintutkijayhteisössä mitä parhainta joulun odotusta.

Itsenäisyyttä juhlivassa Tampereen kaupungissa 6.12.2013

Markus Mantere & Juha Ojala

Musiikin päätoimittajat

Urkuri Sörensenin ”rikos”

Olli Heikkinen

Keväällä 2012 sain professori Vesa Kurkelalta vinkin: Helsingfors Konsertorkesteri oli 2.5.1882 esittänyt sinfoniakonsertissaan Yliopiston juhlasalissa Theodor Sörensenin Es-duuri-sinfonian. Esityksen johti säveltäjä itse. Merkittäväksi tämän tiedon Suomen musiikinhistoriaa koskevan tutkimusprojektimme¹ kannalta teki se, että arvostelussaan konsertista *Helsingfors Dagbladissa* Karl Wasenius mainitsi tämän sinfonian ensimmäiseksi Suomen maaperällä sävelletyksi (HD 3.5.1882).² Kuka oli tämä Theodor Sörensen, jota yksikään Suomen musiikinhistoriaa käsittelevä kirja ei näyttänyt tuntevan?³

Lehtien selailu paljasti nopeasti, että tämä nuorena miehenä Suomeen asetunut ja Suomessa koko uransa tehnyt muusikko oli tuotteliain orkesterisäveltäjä maassamme ennen Sibeliusta. Hän sävelsi kaksi sinfoniaa, yhden sinfonisen runon, kolme alkusoittoa ja lukuisan määrän pienempiä ja ”kevyempiä” orkesteriteoksia. Hänen teoksiaan esitettiin Porissa, Turussa, Helsingissä ja Viipurissa, mutta myös ulkomailla, ainakin Pietarissa ja todennäköisesti Tukholmassa. Miksi hänen nimeään ei löydy esimerkiksi WSOY:n *Suomen musiikin historiasta*? Johtuuko se siitä, että huolimatta pitkästä urastaan Suomessa, hän kuitenkin Tanskassa syntyneenä oli suomalaisten silmissä ulkomaalainen? Vai johtuuko se siitä, että hän ei koskaan saanut paikkaa kansallisen kulttuurin tyyssijassa Helsingissä? Vai onko sittenkin syynä ”rikos”, josta häntä vuonna 1889 syytettiin?

Artikkelini otsikko muistuttaa läheisesti Matti Peltosen kirjan *Lukkari Saxbergin rikos ja herännäispappilan etiikka* otsikkoa. Se ei ole sattuma. Kuten Peltosen kirjassaan, pyrin yhden poikkeuksellisen tapahtuman kautta selvittämään sitä, mikä samaan aikaan oli normaalia. Poikkeukselliset tapahtumat ovat tutkimuksen kannalta hedelmällisiä, koska ne usein tuottavat aineistoja, jotka paljastavat muuten näkymättömiin jääviä vallalla olevia ajattelutapoja ja oletuksia. Niin myös tässä tapauksessa. Poikkeuksia tutkimuksen strategisena lähtökohtana käytetään sekä marginaalihistoriassa että mikrohistoriassa. (Markkola 1996, 13–16; Peltonen 2006, 27–30.) Urkuri Sörensenin rikos ei ollut läheskään niin vakava kuin surma, johon lukkari Saxberg vuonna 1839 syyllistyi, jos se edes oli rikos oikeudellisessa mielessä. Silti Sörensenin toiminta herätti runsaasti paheksuntaa ja lukuisia kirjoituksia lehdissä.

¹ ”Suomalainen’ musiikinhistoria uudelleentulkittuna. Suomen musiikkielämän transnationaalinen muotoutuminen 1870-luvulta 1920-luvulle” (www.siba.fi/remu). Projektia rahoittavat Suomen Akatemia ja Suomen Kulttuurirahasto.

² Viitataan sanomalehtiin lyhenteitä käyttäen. Luettelo lehdistä ja niiden lyhenteistä on artikkelin lopussa.

³ Aivan kokonaan häntä ei ole sivuutettu, ks. Flodin ja Ehrström 1934, 315; Helasvuo 1949, 142–143; Forslin 1958, 138, 211–212, 242, 249, 311, 313; Hirn ja Lankinen 1988, 35–36; Sarjala 1994, 210; Hirn 1997, 85; Kuula 2006, 64–67.

Toinen mikrohistorialliseen paradigmaan kuuluva metodologinen lähtökoh- ta on analyysiasteikon pienentäminen. Tutkimuksen kohteet ovat ajallisesti ja paikallisesti pieniä: yksittäisiä tapahtumia, kyliä ja yksilöitä (ks. esim. Peltonen 2013, 161–163). Yksilön tasolla operoiminen herättää luonnollisesti kysymyksen mikrohistoriallisen tarkastelun suhteesta biografiseen tutkimukseen. Jill Leporen (2001, 133) mukaan biografia perustuu uskoon tutkimuksen kohteen elämän ainutlaatuisuudesta ja historiallisesta merkityksestä. Mikrohistoriassa taas yksit- täisen ihmisen elämän merkitys ei ole sen yksilöllisyydessä, vaan siinä, mitä sen avulla voidaan saada selville laajemmista sosiaalisista ja kulttuurisista aspekteis- ta. Kun biografia pyrkii profiloimaan yksilön hänen elämäntarinansa kertomalla, on mikrohistoriallisen lähestymistavan lähtökohdana ”pienet mysteerit”, joita yhden ihmisen elämästä jäljelle jääneet dokumentit synnyttävät ja joihin ne myös voivat saada dokumenteista vastauksen.

Leporen jaottelua vastaan on melko helppo esittää vastaesimerkkejä, ja pi- dänkin sitä ennen kaikkea heuristisena apuvälineenä. Tässä jaottelussa artik- kelini sijoittuu enemmän mikrohistorialliselle puolelle, vaikka pyrinkin kerto- maan Theodor Sörensenin musiikillisen uran melko kattavasti. Hänen uransa herättää mielenkiintoisella tavalla kysymyksiä kansallisuudesta nationalismin nousun keskellä autonomisessa Suomessa, keskuksen ja periferian välisestä suh- teesta kansallisessa historiankirjoituksessa sekä tekijänoikeudellisesta ajattelusta 1800-luvun lopulla. Tiedot Sörensenin urasta perustuvat pääasiassa uutisiin ja konsertti-ilmoituksiin sanomalehdissä. Hänen kirjeenvaihdostaan on säilynyt ainoastaan muutama hänen lähettämänsä kirje muiden, kuten Zacharias Tope- liuksen ja Richard Faltinin, kokoelmissa. Sibeliuksen museossa Turussa on hänen ja hänen tyttärensä Edith Sörensenin kokoelma.

Sörensen Porissa

Carl Theodor Sörensen saapui Turkuun 14.6.1867 laivalla Tukholmasta ja asettui asumaan enonsa, laivanrakennusmestari Carl Jörgensenin luokse (ÅU 18.6.1867). Hän oli syntynyt 19.12.1846 ja oman ilmoituksensa mukaan opis- kellut Kööpenhaminassa muun muassa Niels Gaden johdolla säveltämistä sekä urkujen- ja pianonsoittoa (ÖF 8.3.1882). Suosituskirjeen urkurintaidoistaan hän- nelle kuitenkin kirjoitti toinen tunnettu tanskalainen urkuri Gottfred Matthison- Hansen (Sörensen-kokoelma, Sibeliuksen museo). Sörensenin aikomuksena oli jat- kaa matkaa Pietariin ja konsertoida matkalla Helsingissä, mutta kuultuaan, että kesä ei ole suotuisa aika konserttien järjestämiselle pääkaupungissa, hän luopui ajatuksesta (HD 1.7.1867, 5.7.1867). Sen sijaan hän jäi Turkuun, jonne ilmoitti perustavansa syksyllä ”musiikki-instituutin” (ÅU 13.7.1867).

Turussa hän toimi muutenkin hyvin aktiivisesti. Musiikinopetuksen ohella hän järjesti syksyllä 1867 kaupungissa konsertteja, joissa esitettiin myös hänen omia sävellyksiään (ÅU 14.9.1867, 7.11.1867). Lisäksi hän ilmoitti halustaan uu- den sekakuoron perustamiseksi (ÅU 16.11.1867). Joulumarkkinoille hän ehti

vielä julkaista C.R. Malmströmin kustantamana kaksi laulua: ”Julpolska” ja ”Kärlakens bön” (ÅU 21.12.1867).

Syksyllä 1868 Sörensen ryhtyi johtamaan orkesteria, joka järjesti musiikillisia illanviettoja pari kertaa viikossa. Seuraavana vuonna hän siirtyi Poriin ja sieltä Kristiinankaupunkiin. Pääkaupungissa hän teki itseään tunnetuksi keväällä 1872, kun teatteriorkesteri Nathan Emanuelin johdolla esitti sinfoniakonsertissaan 11.3. Sörensenin *Balladin* baritonille ja orkesterille (Hbl 6.3.1872). Säveltäjä johti teoksensa itse. Arvostelut eivät olleet suopeat, vaan niissä kritisoitiin säestyksen raskautta ja epätasapainoa laulun kanssa (FAT 13.3.1872, HD 16.3.1872).

Samana keväänä Sörensen mitä ilmeisimmin teki lopullisen ratkaisunsa jäädä Suomeen uraa luomaan, sillä 6.5.1872 hän vannoi uskollisuudenvalan hallitsijalle (tro- och huldhetsed) (Mbl 15.5.1872). Uskollisuudenvala hallitsijalle vaadittiin virkamiehiltä vielä autonomian ajan loppupuolellakin, jolloin muut oli siitä jo vapautettu (Leitzinger 2009). Virkaura oli myös Sörensenillä mielessä, sillä samana kesänä hän haki sekä musiikinopettajaksi Uudenkaarlepyyn seminaariin että urkuriksi Poriin (Mbl 8.6.1872, HD 11.9.1872). Virkahalujen taustalla saattoi olla myös suhde Ugglan aatelissukuun kuuluvaan Agnes Octavaan Kristiinankaupungista. Seminaarin musiikinopettajaksi valittiin F. W. Illberg, ja Porin urkurivaalissakin Sörensenin sijoittui vasta toiselle sijalle, mutta siitä Sörensen teki valituksen (Sat 1.3.1873). Valitus hyväksyttiin, ja tuomiokapituli määräsi vaalin uusittavaksi (Sat 6.9.1873).

5.6.1873 Musikaliska Sällskapet i Åbo esitti konsertissaan Sörensenin sinfonian (ÅU 17.6.1873). Tästä sinfoniasta on säilynyt allegro-osan äänilehdet seuran kokoelmassa Sibelius-museossa. Jos A.G. Ingeliuksen sinfoniaa vuodelta 1847 on pidetty ensimmäisenä suomalaisena sinfoniaa, Sörensenin sinfoniaa on mahdollista pitää toisena. Ainakin se on toinen Suomen maaperällä sävelletty. Ihmetystä tosin herättää se tosiseikka, että vain yksi osa on säilynyt. Onkin mahdollista, ettei Sörensen muita osia säveltänytkään. Äänilehdet on koottu paperitaskuun, jonka kanteen on kirjoitettu päiväys toukokuulle 1873 ja otsikko *Sinfoni-Allegro*.

Björneborgs Tidning uutisoi 18.6.1873 saaneensa sinfonian esityksestä tiedotteen, jossa teosta oli arvioitu ”erityisen suotuisasti”. Samassa uutisessa mainittiin, että tarkoitus on esittää sinfonia lähitulevaisuudessa myös pääkaupungissa. Lisäksi kerrottiin, että Sörensen on Niels Gaden oppilas ja Fredrik Pacius, Rudolf Lagi ja Richard Faltin pitävät häntä ”lahjakkaana säveltaiteilijana”. On mahdotonta varmuudella päätellä, oliko tiedote Sörensenin itsensä laatima, mutta meneillään olleeseen Porin urkurivaaliin tiedotteella varmasti oli merkitystä. Rudolf Lagilta Sörensen oli saanut suosituskirjeen heti Suomeen tultuaan vuonna 1867, Pacius oli kirjoittanut vastaavan 1869. Todennäköisesti hänellä oli suosituskirje tuolloin myös Faltinilta; ainakin Faltin sellaisen kirjoitti erikseen vuonna 1881, kun Sörensen haki urkurin paikkaa Viipurista. (ÖF 8.3.1882.) Hyvin pian Suomeen tulonsa jälkeen Sörensen oli siis luonut suhteet keskeisimpiin vaikuttajiin pääkaupungin musiikkielämässä.

Sörensenin tavoitteet olivat varsin kunnianhimoiset. Heti sinfoniensa kantesityksen jälkeen hän kirjoitti Zacharias Topeliukselle. 17.7.1873 päivätyssä

kirjeessä hän kertoo suuresta halustaan yrittää ”draaman alalla”, koska sillä alalla muusikon menestymisen mahdollisuudet, joita hänen mukaansa muuten ei paljon ole, ovat parhaat. Tästä syystä hän kohteliaasti pyytää, että Topelius lähettäisi hänelle tekstin sävellettäväksi. Topelius ei tekstiä lähettänyt, mutta hän kirjoitti lokakuussa Sörensenille kirjeen. Sörensenin vastauksesta 24.10.1873 käy ilmi, että hän oli saanut kuulla Topeliuksen aikoinaan lähettäneen libretton Conrad Grevelle sävellettäväksi ja oli toivonut saavansa käyttöönsä joko tämän tai jonkun muun tekstin. Kyseinen libretto oli jo vuonna 1850 valmistunut *Sancta Maria*, jonka säveltämistä olivat Greven lisäksi aiemmin yrittäneet Fredrik Pacius ja ruotsalainen J.A. Josephson ja jota vielä Martin Wegeliuskin tulisi yrittämään (Vainio 2009, 240–241, Flodin 1922, 345). Tähän librettoon Sörensen palasi myöhemmin uudestaan. Kirjeensä lopuksi Sörensen vielä toivoi saavansa Topeliukselta suosituksen sävellysapurahaa varten, jota hän aikoi senaatilta anoa.

Urkurinvaali uusittiin helmikuussa 1874 ja tällä kertaa Sörensen voitti. *Åbo Underrättelserin* Porin kirjeenvaihtaja korosti urkurin merkitystä koko kaupungin musikaalisten olojen kehittäjänä ja piti tässä suhteessa Sörenseniä parhaana hakijana (ÅU 21.2.1874). Sörensen ottikin kaupungin ”musiikintävien” julkisen musiikkielämän haltuunsa. Jo edellisellä syksynä hän oli koonnut orkesterin ja kuoron konserttia varten sekä opettanut pianoa, laulua ja harmoniaa (BT 8.10.1873, 15.10.1873). Keväällä 1874 hän ryhtyi johtamaan kaupungin seka-kuoroa ja syksyllä Vapaapalokunnan kuoroa (ÅU 18.3.1874, 21.10.1874). Lähes yhtä usein kuin urkuriksi häntä sanomalehdissä kutsuttiinkin titteleillä ”musikern”, ”musikdirektören”, ”herr Direktör” tai ”soittotirehtöri”.

Syyskuussa Sörensen avioitui Agnes Octava Ugglan kanssa (ÅU 13.10.1874). Samana syksynä tarjoutui myös mahdollisuus urakehitykseen, kun Turun tuomiokirkon urkurinpaikka tuli haettavaksi. Vaali suoritettiin vasta 21.3.1876, ja sen voitti Oscar Pahlman Sörensenin jäädessä kolmanneksi (ÅU 22.3.1876). Sörensen jäi Poriin kaupungin musiikkielämää järjestämään ja johtamaan. Jumalanpalvelusmusiikista ja muusta kirkollisesta musiikista huolehtimisen lisäksi hänen työnkuvansa kuului konserttien järjestämistä, kuorojen johtamista ja musiikin opetusta (BT 23.1.1875, 27.2.1875, 24.4.1875). Lisäansioita hän hankki pianonmyynnillä (BT 2.10.1875).

Elokuussa 1877 Sörensen ehdotti Porin kaupunginvaltuutetuille 10-henkisen orkesterin perustamista 6000 markan korvausta vastaan. Ehdotuksen mukainen kokoonpano olisi ollut jousikvartetti, huilu, klarinetti, kaksi käyrätorvea, trumpetti ja patarummut (BT 22.9.1877). Kaupunki oli aiemmin tukenut torvisoittokuntaa, joka korvausta vastaan soitti kaupunkilaisille kesäisin puistoissa. Sörensenin ehdotuksen hyväksymistä perusteltiin lehtikeskustelussa muun muassa sillä, että Sörensenin orkesteri olisi monipuolisemmin hyödynnettävissä kuin torvisoittokunta, varsinkin ”kylmempään vuodenaikaan”, koska se pystyi soittamaan sekä jousi- että torvimusiikkia (BT 20.10.1877). Ehdotus hyväksyttiin ja orkesterin hallintoa varten perustettiin yhdistys Musikaliska Sällskapet i Björneborg Turun mallin mukaisesti. Kapellimestariksi valittiin itseoikeutetusti ehdotuksen laatinut Sörensen. (BT 6.10.1877, 20.10.1877.) Soittajia orkesteriin

Sörensen alkoi värvätä välittömästi ilmoituksilla Turun, Helsingin ja Viipurin lehdistä (ÅU 16.10.1877, HD 21.10.1877, ÖF 22.10.1877).

Orkesteri aloitti esiintymiset alkuvuodesta 1878. Toiminta koostui pääasiasa illanvietoista, joissa konserttiohjelman jälkeen tanssittiin, sekä musiikillisesta iltaviitteestä (Musikalisk aftonunderhållning), joka lehti-ilmoitusten mukaan oli järjestetty Tukholman Bernsin salongin esimerkin mukaisesti (BT 5.1.1878, 10.4.1878). Sörensenin kausi kapellimestarina jäi kuitenkin lyhyeksi, koska syksyllä 1878 hän sairastui eikä pitkään aikaan kyennyt hoitamaan tehtävänsä. Lopulta seuran hallitus erotti hänet (BT 2.4.1879). Sörensenin ura Porissa jatkui urkurina, musiikinopettajana, kuoronjohtajana ja pianokauppiaina.

Näiden aktiviteettien ohella Sörensen jatkoi sävellystyötään. Hän sävelsi lauluja ja pienempiä orkesteriteoksia soitannollisen seuran tarpeisiin. Hänen kapellimestaripestinsä jäähyväiskonsertin toinen puolisko koostui kokonaan hänen omista sävellyksistään (BT 26.4.1879). Samana syksynä kustantaja Beuermann julkaisi joulumarkkinoille viisi laulua sisältävän kokoelman (Mbl 18.12.1879). Seuraavaksi jouluksi ilmestyi viisiääniselle a cappella -kuorolle sävelletty *Herrans välsignelse*, josta Karl Wasenius antoi *Helsingford Dagbladissa* myötämielisen arvion, sekä uusi laulukokoelma (BT 15.12.1880, HD 17.12.1880).

Suurin työ oli kuitenkin toisen sinfonian (Es-duuri) säveltäminen. Jo keväällä 1881 Sörensen esitti sinfoniasta kaksi osaa (Intermezzo ja Scherzo) pianolla konsertissa Porissa (BT 21.5.1881). Maaliskuussa 1882 *Satakunta* uutisoi Sörensenin uutta sävellystä. Uutisessa arveltiin, että "[t]ietääksemme on tämä ensimmäinen alkuperäinen symfonia, joka Suomessa on sepitetty" (Sat 1.3.1882). Uutista siteerasivat useat suomalaiset sanomalehdet. Kokonaisuudessaan neliosaisen sinfonian esitti Helsingfors Konsert-Orkester sinfoniakonsertissaan Yliopiston juhlasalissa 2.5.1882. Sörensen johti sinfoniansa itse. Yleisöä ei ollut paljon, *Morgonbladetin* mukaan noin 250, mutta joukossa oli runsaasti "musiikinharrastajia ja musiikkiauktoriteetteja" (Mbl 3.5.1882). Vastaanotto oli joka tapauksessa innostunut: ensimmäinen ja kolmas osa päättyivät bravo-huutoihin ja kolmas osa oli esitettävä uudestaan. Esityksen jälkeen säveltäjä huudettiin esiin. (HD 3.5.1882, FAT 3.5.1882.) Karl Wasenius suhtautui sävellykseen suopeasti ja aiempaa uutisointia myötäillen totesi teoksen olevan ensimmäinen "suomalaisella maaperällä kirjoitettu" sinfonia (HD 3.5.1882).

Sinfonian esitys pääkaupungissa antoi vauhtia Sörensenin uralle säveltäjänä. Senaatti myönsi hänelle toukokuussa 1000 markan apurahan musiikkiopintoihin ulkomailta (FAT 26.5.1882) ja hän matkustikin heinäkuussa Kööpenhaminan, Berliinin ja Dresdenin kautta Bayreuthiin Wagnerin oopperoita katsomaan (Sat 12.7.1882). 12.5.1882 Sörensen otti uudelleen yhteyttä Topeliukseen. Kirjeessään hän kertoo Paciuksen kannustaneen häntä kysymään, josko Topelius voisi antaa hänen sävellettäväkseen oopperatekstin, jota Paciuskin oli yrittänyt säveltää. Libreton nimen hän muisteli olevan *St. Anna*, mutta kyseessä oli mitä ilmeisimmin *Sancta Maria*, jota Sörensen oli kysellyt jo yhdeksän vuotta aiemmin. Topeliuksen vastaus 9.6. ei ole säilynyt, mutta Sörensenin seuraavasta kirjeestä 15.6. voi päätellä, että Topelius ei suoralta kädeltä pyyntöä torjunut, tai niin Sörensen ainakin itse käsitti. Hänen innokkuuttaan päästä säveltämään

Topeliuksen libretto kuvaa hyvin se, että *Satakunta* uutisoi jo 10.5.1882, siis kaksi päivää ennen kuin Sörensen kirjoitti Topeliukselle, että Sörensen ”on professori Paciukselta saanut sepittääkseen musiikin erääseen Z. Topeliuksen kirjoittamaan operaan nimeltä ’St. Anna’”. *Sancta Mariaa* ei kukaan loppujen lopuksi säveltänyt, vaan Topelius muokkasi siitä satunäytelmän.

Sörensen Viipurissa

Heinrich Wächterin kuoltua 1881 Viipurin ruotsalais-saksalaisen seurakunnan urkurinpaikka tuli haettavaksi. Hakijoita oli kymmenen, joista koesoittoon pääsivät Sörensen, Mooses Putro sekä virkaa väliaikaisesti hoitanut Ferdinand Ulbricht (WT 17.11.1881). Sörensen voitti vaalin ylivoimaisesti, pääasiassa ruotsinkielisten äänillä (ÖF 17.4.1882). Valitusten takia virkaa hän pääsi hoitamaan kuitenkin vasta kesäkuussa 1883 (Sat 5.5.1883), joten Sörensenillä oli vielä vuosi jäljellä Porissa. Siellä hän harjoitutti kuorolla ja orkesterilla Andreas Rombergin suurimuotoisen kantaatin *Das Lied von der Glocke* (BT 10.1.1883). Edelliskesän Bayreuthin matkan tunnelmat hän kiteytti kaksiosaiseen teokseen *Minnen från Bayreuth*, jonka Helsingin Orkesteriyhdistyksen orkesteri Robert Kajanuksen johdolla esitti helppotajuisessa konsertissaan Seurahuoneella 13.3.1883. Karl Wasenius oli teokseen hieman pettynyt, koska sinfonia oli hänen mielestään oikeuttanut odottaa parempaa (HD 14.3.1883).

Viipurissa Sörensen ryhtyi ensitöikseen kaupungin musiikkielämän organisointiin. Elokuussa 1883 hän alkoi lehti-ilmoituksilla kerätä sekakuoroa, jonka päämääränä oli vuosittain harjoitella esitettäväksi jokin suuri kuoroteos (ÖF 3.8.1883). Sörensen teki elokuussa myös kaupunginvaltuutetuille ehdotuksen orkesterin perustamiseksi. Ehdotus hyväksyttiin. Sörensen sitoutui ylläpitämään 14–15-henkistä orkesteria kolmen vuoden ajan 15000 markan vuotuista korvausta vastaan. Korvauksen vastineeksi orkesteri huolehti teatterin musiikkitarpeista ja järjesti soittokauden aikana kuusi ”helppohintaista” kansankonserttia. (Wbl 18.8.1883, ÖF 31.3.1884.) Näiden lisäksi orkesteri järjesti ensimmäisenä soitantokautena omaan laskuunsa helppotajuisia konsertteja, tanssi-iltamia ja neljän sinfoniakonsertin sarjan.

Oma orkesteri mahdollisti Sörensenille omien sävellysten esittämisen. Jo orkesterin ensimmäisessä konsertissa 2.10. kuultiin *En afton på Juustila* (ÖF 2.10.1883). Ensimmäisessä sinfoniakonsertissa 19.1.1884 kuultiin puolestaan *Scherzo*, toisen sinfonian kolmas osa, joka jo sinfonian ensiesityksessä Helsingissä oli yleisöä eniten miellyttänyt. Nytkin se piti toistaa kaksi kertaa (ÖF 21.1.1884). Kolmanteen sinfoniakonserttiin 29.3.1884 Sörensen oli ehtinyt säveltää jo uuden *Scherzon*, joka arvostelijan mielestä oli uusi osoitus hänen lahjakkuudestaan säveltäjänä (ÖF 31.3.1884). Valtakunnallisesti merkittävin tapahtuma soittokaudella kaiketi oli keisari Aleksanteri III:n kruunajaisten kunniaksi Helsingissä järjestetty juhla, jossa esitettiin Sörensenin tilaisuutta varten säveltämä kruunajaismarssi (HD 18.10.1883). Soitantokauden viimeisessä sin-

foniakonsertissa 29.4.1884 Sörensen yhdisti johtamiensa orkesterin ja kuoron voimat esittämällä Rombergin kantaatin *Das Lied von der Glocke*, jonka hän oli harjoittanut jo edellisenä vuonna Porissa (ÖF 18.4.1884).

Orkesterin seuraava soitantokausi sujui samoissa merkeissä kuin edellinenkin. Ohjelmassa oli neljä sinfoniakonserttia, viisi tanssi-illanviettoa, kansankonsertteja sekä populaarikonsertti joka torstai ja sunnuntai. Lisäksi orkesteri soitti kaupungin yleisissä juhlissa. Ensimmäisessä konsertissa 3.10.1884 kuultiin Sörensenin uusi kaksiosainen teos *Bilder från Saimen*, joka arvostelijan mukaan oli ”viehättävä ja virkeä idylli” (ÖF 4.10.1884). Toinen uutuuksia alkusoitto *Fänrik Ståls sägner*, jonka orkesteri esitti ensimmäisessä sinfoniakonsertissa 2.11. Lehtitietojen mukaan teos oli esitetty aiemmin kesällä joko Pietarin ylhäisön suosimalla Ozerkin huvila-alueella tai keisarillisessa Pavlovskin palatsissa, jotka molemmat sijaitsivat lähellä Pietaria (ÖF 29.9.1884, 3.11.1884). Runebergin runoteokseen viittaavan aiheen ohella teoksen suomalaiskansallista tunnelmaa lisäsi loppupuolelle sijoitettu sitaatti ”Maamme”-laulusta. Arvostelijan mukaan tässä ”uljaassa” alkusoitossa oli tiettyä sukulaisuutta Friedrich Kuhlaun *Tanskalaiselle juhla-alkusoitolle*. (ÖF 3.11.1884.)⁴

Toisessa sinfoniakonsertissa 13.12. *Scherzo* (jompikumpi) oli jälleen ohjelmistossa. Konserttiin Sörensen harjoitutti kuoronsa laulamaan kuoro-osuuksia Rossinin *Wilhelm Tellistä* (Wbl 16.12.1884). Lisäksi Sörensen sävelsi syksyllä musiikin Viipurin teatterissa esitettyyn näytelmään *Hafsrun och fiskaren* (ÖF 20.11.1884). Säveltämisen, urkurinvirkansa ja kapellimestaritehtävien ohella Sörensen alkoi jälleen hankkia lisäansioita pianonmyynnillä (ÖF 1.10.1884), minkä lisäksi hänet nimitettiin Viipurin ruotsinkielisen lyseon laulunopettajaksi (ÖF 7.10.1884).

Kesällä 1885 Sörensen sävelsi ”wagneriaanisisessa hengessä” sinfonisen runon *Hjärtelif*, jonka valmistumista lehdet kautta maan uutisoivat (Wbl 3.9.1885). *Viipurin Sanomien* (19.9.1885) mukaan teos esitettiin Pavlovskissa kapellimestari Voitsekhlaváčin johdolla. Jo seuraavassa kuussa Sörensenillä oli uusi orkesteriteos valmis esitettäväksi. Sen ohjelmallinen otsikko oli *En sommardag på landet* ja se koostui kolmesta osasta: Pastorale, Idyll ja Skördefest. Sörensenin orkesteri esitti teoksen ensimmäisessä sinfoniakonsertissa, ja salintäyteinen yleisö ”osoitti vilkkailta mieltymysosoituksillaan suurta tyytymystensä hra Sörensenin ansiolliseen taideteokseen” (WS 2.12.1885). Kolmas osa toistettiin yleisön pyynnöstä (ÖF 2.12.1885). Keväällä Sörensen oli jälleen saanut uuden orkesteriteoksen aikaiseksi, tällä kertaa fantasian orkesterille otsikolla *Vårens ankomst*. Se esitettiin Viipurissa neljännessä sinfoniakonsertissa 30.4. (WS 1.5.1886).

Helsingin esityksen *Hjärtelif* sai 28.1.1886, kun Orkesteriyhdistyksen orkesteri soitti sen kauden neljännessä sinfoniakonsertissaan. Ennakkomainonnassa teosta kutsuttiin sekä alkusoitoksi että sinfoniseksi runoksi (Fin 28.1.1886, NPr 28.1.1886). Karl Flodin piti instrumentaatiota selkeänä ja tehokkaana, harmoniaa mielenkiintoisena ja kokonaisuutta modernina ja riittävän originaalisena

⁴ *Tanskalaisella juhla-alkusoitolla* (”*danska festouvertur*”) arvostelija lienee tarkoittanut alkusoittoa näytelmään *Elverhøi* (op. 100), jonka Friedrich Kuhlau sävelsi kuninkaallisiin häihin Kööpenhaminassa vuonna 1828 (Busk 1986, 68–75).

olematta liikaa Wagnerin vaikutuksen alainen (NPr 29.1.1886). Karl Wasenius kirjoitti teoksesta hieman myöhemmin erillisen pitkäkhön arvion (HD 8.2.1886). Kirjoituksessaan hän muistelee olleensa viisitoista vuotta aiemmin mukana laulamassa Sörensenin varhaista kuoroteosta ja toivoneensa tuolloin, että sävellyksen ”pienet pilkahdukset vielä jonakin päivänä leimahtaisivat ja palaisivat suuremmalla liekillä”. Näin hänen mukaansa oli tämän uuden sinfonisen runon myötä tapahtunut. Wasenius kehuu teosta vuolaasti ja pitää sitä merkittävänä kehitysaskeleena sinfoniaan verrattuna. Erityismaininnan saa instrumentaatio, mistä Sörenseniä ylipäättään arvosteluissa usein kiitettiin.

Viipurissa ollessaan Sörensen oli nopeasti luonut suhteita Pietariin, josta hän sai konsertteihinsa solisteja ja muita apuvoimia (esim. ÖF 21.1.1884, 30.3.1885, 23.10.1886). Lisäksi Pavlovskin kesäorkesteri oli jo kahtena kesänä soittanut hänen teoksiaan. Syksyllä 1885 Sörensen teki sopimuksen 60-henkisen orkesterin johtamisesta seuraavana kesänä Ozerkissa (HD 28.12.1885). Toukokuussa 1886 *Hufvudstadsbladet* uutisoi, että ”merkittävä säveltäjä ja kapellimestari” Sörensen oli saanut kirjeen Pavlovskin kesäorkesterin kapellimestari Hlaváčilta, joka pyysi saada esittää kesän konserteissa Sörensenin teoksista *Hjärtelief, En sommardag på landet, Scherzo, Sinfoni* sekä *Vårens ankomst* (Hbl 7.5.1886). Viipurin lehtien mukaan teokset esitettiin elokuun lopussa Sörensenin itse johtaessa orkesteria (Wbl 19.8.1886).

Syksyn 1886 ensimmäisessä sinfoniakonsertissa 29.11. esitettiin Sörensenin uusi *Fantasistycke* orkesterille. Teos ei tällä kertaa saavuttanut yleisön suosiota, vaikka arvioissa jälleen kerran kiiteltiin instrumentaatiota (Wbl 30.11.1886, ÖF 1.12.1886). Vuoden lopulla Sörensen teki senaatille anomuksen valtionavun saamiseksi orkesterilleen. Hakemukseen sisältyi orkesterikoulun perustaminen Helsingin Orkesteriyhdistyksen mallin mukaisesti (Hbl 23.12.1886). Karl Wasenius kirjoitti anomusta kauniisti puoltavan pitkän kirjoituksen (HD 22.12.1886), mutta senaatin päätös oli kielteinen (HD 11.2.1887).

Edellä mainitussa kirjoituksessaan Wasenius tiesi myös kertoa, että kustantaja Jürgenson Moskovassa julkaisisi *Hjeltelifin* vuoden 1887 alussa. Ei ole tiedossa toteutuiko suunnitelma. Joka tapauksessa Sörensenin yhteydet Pietariin saivat jatkoa, kun Anton Rubinstein otti kauden kolmannen sinfoniakonserttinsa ohjelmaan jonkin Sörensenin teoksista (HD 17.1.1887).

Sörensenin ansiot oli noteerattu myös Tukholmassa, sillä maaliskuussa Musikaliska konstföreningen i Stockholm, jonka päämäärä oli julkaista ”arvokkaita pohjoismaisia orkesteriteoksia”, kutsui hänet jäsenekseen (ÖF 8.3.1887). Teatterilaisilta Viipurissa hän puolestaan sai ”hohtokivillä varustetun sormuksen” teatterimusiikin hoidosta (Ilm 15.3.1887). Kauden kolmanteen sinfoniakonserttiin 29.3.1887 valmistui kaksi uutta ilmeisesti hieman lyhyempää orkesteriteosta: *Barcarole* ja *Scherzino* (Wbl 3.4.1887). Kesän 1887 Sörensen vietti jälleen Ozerkissa 50-henkistä orkesteria johtaen. Konserttimestariksi ja viulusolistiksi hän oli palkannut Anton Sittin Helsingin Orkesteriyhdistyksen orkesterista. Ohjelmisto koostui eturivin venäläisten ja skandinaavisten säveltäjien teoksista Sörensenin omat sävellykset luonnollisesti mukaan lukien. (ÖF 25.4.1887, NPr 26.4.1887, 22.8.1887.)

Syksyn 1887 ainoa uusi sävellys oli Helsingin musiikkiopistolle omistettu konserttikappale viululle ja pianolle a-molli (HD 19.12.1887). Kappale esitettiin Viipurissa kauden toisessa sinfoniakonsertissa sekä Helsingissä Musiikkiopiston kahdeksannessa musiikki-illassa, jossa teoksen esittivät opiston opettajat viulisti Hermann Czillag ja pianisti Heinrich Wefing (ÖF 13.1.1888, US 21.2.1888). Karl Waseniuksen mukaan kappale oli kirjoitettu Mendelssohnin ja Gaden hengessä (Dbl 22.2.1888). Keväälle uusia sävellyksiä syntyi useita. Kolmannessa sinfoniakonsertissa koko toinen puoliaika koostui Sörensenin omista sävellyksistä, joista kolme oli uusia: alkusoitto *Daniel Hjort*, Romanssi viululle sekä *Andante cantabile* jousikvartetille. Sörensenin ahkeruuteen ja kyvykkyyteen säveltäjänä kiinnittivät Viipurin lehdet jälleen huomiota (WS 29.2.1888, ÖF 1.3.1888).

Kesäksi Sörensen vetäytyi kesäpaikkaansa Juustilassa. Jo kesäkuun alussa *Wiborgsbladet* uutisoi, että hän oli säveltämässä musiikkia H.C. Andersenin kolminäytöksiseen satuoopperaan *Korpen* (Wbl 7.6.1888). Mitä ilmeisimmin Sörensenin itse antaman tiedonannon mukaan ooppera tulisi Helsingin Suomalaisen teatterin ohjelmistoon seuraavalla esityskaudella. Heinäkuun alussa lehdet kertoivat Sörensenin saaneen valmiiksi kaksi suurempaa teosta, konserttikappaleen kuorolle ja orkesterille *Winter und Lenz* Edmund Lobedanzin tekstiin sekä *Romanssin* viululle pianosäestyksellä Es-duuri. Lisäksi hän oli tekemästä nelikätistä sovitusta pianolle *Daniel Hjort* -alkusoitosta. (NPr 9.7.1888.) Elokuussa hän oli lehtitietojen mukaan säveltänyt Muntra Musikanter -kuorolle kaksi uutta laulua (HD 16.8.1888). Syyskuussa uutisoitiin Beuermannin julkaisevan *Winter und Lenzin*, *Romanssin* sekä *Daniel Hjortin* nelikätisen pianosovituksen joulumarkkinoille (Wbl 23.9.1888). Lokakuussa Beuermann mainostikin jo *Winter und Lenzin* kuorostemmoja (Hbl 4.10.1888).

Syksyllä 1888 soitantokausi Viipurissa jatkui entiseen tapaan. Avajaiskonsertissa ohjelmassa oli taas kolme Sörensenin uutta sävellystä: *Ballade*, *Nordisk fantasi i folkton* ja *Bachanal*, joista kaksi jälkimmäistä esitettiin myös populaarikonsertissa (ÖF 1.10.1888, 6.10.1888). Lokakuun alussa alkoi Sörensen kerätä kuoroa *Winter und Lenzin* keväistä esitystä varten (ÖF 8.10.1888). Sörensen oli näyttänyt käsikirjoitusta Karl Waseniukselle, joka *Helsingfors Dagbladissa* 9.10. esitteli teosta näyttävästi lukijoille. Waseniuksen mukaan tämän kauniin sävellyksen läpikäyminen oli ollut todellinen ilo ja se toisi tekijälleen kaiken kunnian. Lopuksi hän toivoi, että teokselle järjestyisi mahdollisuus tulla esitetyksi myös Helsingissä. Lokakuussa Sörensen ilmoitti kolmen sinfoniakonsertin sarjasta, jonka ohjelman hän myös julkaisi. Ensimmäinen konsertti sisältäisi jälleen uuden sävellyksen häneltä, alkusoiton *Heldenleben*. *Winter und Lenz* oli tarkoitus esittää kolmannessa konsertissa. (ÖF 10.10.1888.) Joulumarkkinoille ilmestyi vielä Axel Lindgrenin kustantama laulukokoelma *Inhemska toner*, jossa Karl Flodinin, Oskar Merikannon, Emil Pahlmanin, Ilmari Krohnin ja Rafael Laethénin laulujen lisäksi oli neljä Sörensenin laulua (HD 4.12.1888).

1880-luvun kuluessa, toisen sinfonian esityksestä lähtien 1882, Theodor Sörensen oli vakiinnuttanut asemansa ehkäpä merkittävimpanä orkesterisäveltäjänä Suomessa. Hänen teoksiaan esitettiin Suomen lisäksi ainakin Pietarissa, eräiden vahvistamattomien lähteiden mukaan myös Leipzigin ja Tukholmassa

(BT 19.8.1882, ÖF 4.2.1889). Hänen tekemisiään kapellimestarina ja säveltäjänä Suomen sanomalehdet seurasivat tiiviisti. Pääkaupungin vaikutusvaltaisista musiikkikriitikoista hän oli saanut Karl Waseniuksesta uskollisen puolestapuhujan. Miksi hänen nimeään on silti turha etsiä Suomen musiikinhistorian yleisesityksistä?

Kotimainen vs. ulkomainen

Yksi mahdollinen syy Sörensenin sivuuttamiseen Suomen musiikinhistoriasta on hänen ulkomainen syntyperänsä, jota varsinkin uran alkuaikoina silloin tällöin korostettiin. Kun hän urkurinviran uusintavaalissa Porissa keväällä 1874 voitti porilaissyntyisen Johan Alexander Inbergin, kommentoi *Satakunta* vaalitulosta happamasti. Lehden mukaan "[m]eillä on ylimalkaan tapana kiittää kaikkea ulkomaalta tullutta kaikkein kelvollisemmaksi, vaikka samanlaista keskunkertaisuutta [sic] on omassa maassammekin yllin kyllin [...] olisimme mielellämme suoneet oman maan marjat omia miehiä varten kasvaviksi" (Sat 21.2.1874). Mahdollisesti sama kirjoittaja toimi *Uuden Suomettaren* Porin kirjeenvaihtajana jutussa, jossa kirjoittaja toteaa, että "Suomessa tähän aikaan muiden maiden mustikat maistuvat makeammalle oman maan mansikoita" (US 4.3.1874).

Vielä väkevämpää kieltä käytti *Satakunta* kaksi vuotta myöhemmin, kun kirkkoraati viime hetkellä esti Sörenseniä ja Turun saksalaissyntyistä kapellimestaria Louis Fichtelbergeriä ulkomaalaisavustajineen käyttämästä Porin kirkkoa kirkkokonsertin järjestämiseen. *Björneborgs Tidning* arvosteli kirkkoraadin päätöstä, jota *Satakunta* vastaavasti puolusti. Se nimitti kirjoituksessaan konserttijärjestäjiä "röyhkeäksi muukalaisparveksi" ja vaati, että *Björneborgs Tidning* pyytää yleisöltä anteeksi "siitä röyhkeydestä, jolla muukalaiset keinottelijat tavallisesti meidän maassamme liikkuvat" (Sat 20.5.1876).

Satakunnan käyttämät ilmaukset olivat kuitenkin poikkeuksellisia ja suhteutettava paikkakunnan kärjekkääseen kieliriitaan. Sörensenin kansalaisuutta kommentoitiin häntä koskevissa kirjoituksissa (esim. konserttiarvostelut) lopulta kuitenkin melko harvoin. Toinen sinfonia ja sen jälkeiset sävellykset toivat tähän muutoksen. Sinfoniakonsertin arvostelussa *Morgonbladetissa* 3.5.1882 Sörensen esitellään mieheksi, joka on "syntyjään tanskalainen, mutta nykyään kuitenkin kuuluu maahamme". Karl Wasenius toteaa varovasti, että "koska tämä on ensimmäinen suomalaisella maaperällä sävelletty sinfonia, tervehdimme sen säveltäjää kunnioitettavana tänne muuttaneena liittolaisena kotimaisille säveltäjille" (HD 3.5.1882). Kotimaisena säveltäjänä häntä ainakin piti senaatti, joka sinfonian esityksen jälkeen myönsi 1000 markan apurahan musiikkiopintoihin ulkomailla. Muut neljä samalla päätöksellä apurahan saanutta olivat suomalais-syntyisiä (FAT 26.5.1882).

"Kotimainen" ("inhemsk") olikin se kansallisuuteen liittyvä määre, jolla Sörenseniä ja hänen sävellyksiään useimmin kuvattiin. Muun muassa *Wiborgsbladet* uutisoi hänen uutta sävelrunoaan *Hjeltelif* otsikolla "En ny inhemsk komposition

för orkester” (Wbl 3.9.1885). *Wiipurin Sanomissa* samana syksynä kehoitettiin kiinnittämään huomio orkesteriteoksen *En sommardag på landet* ”sävelriikkau- den ja oivallisen soittimille-panon” lisäksi siihen, että se oli kotimainen teos (WS 2.12.1885). Kotimaisina hänen teoksiaan pidettiin myös pääkaupungissa, kuten esimerkiksi *Uuden Suomettaren* arviossa *Hjeltelifvistä* (US 31.1.1886). Ehkäpä ainoan kerran hänen teoksiaan kutsuttiin suoranaisesti suomalaisiksi, kun *Hufvudstadsbladet* julkaisi uutisen otsikolla ”Finska musikkcompositioner i Petersburg”. Uutisessa kerrottiin, että Pavlovskin kapellimestari Hlaváč oli pyytänyt Sörenseniltä lupaa esittää hänen sävellyksiään tulevan kesän konserteissa (Hbl 7.5. 1886).

Eriytyisen suomalaisena hänen sävelkieltään ei kuitenkaan yksikään arvostelija pitänyt. Karl Wasenius varoi kutsumasta Sörenseniä ja hänen sävellyksiään kotimaisiksi, vaan käytti teoksista fraasia ”suomalaisella maaperällä sävelletty”. Sellainen oli hänen mukaansa myös *Hjeltelif*, joka Suomessa sävellettynä siltikään ei ilmaissut ”suomalaista luonteenlaatua”, vaan pikemminkin ”sitä musikaalista runoilijaluonnetta, joka Skagenin rannoilla on löytänyt elämän Gadessa ja Hartmannissa” (HD 8.2.1886). *Wiborgsbladetin* arvostelussa *Daniel Hjortia* kiitettiin kotimaisesta aiheesta, mutta toivottiin samalla, että teoksesta olisi löytynyt ”muistuma kotimaisesta motiivista”. Arvostelija totesi, että Sörensenin ”muusa” oli edelleen läpeensä skandinaavista laatua, mutta toivoi samalla, että hän jo pian ymmärtäisi ”suomalaisen perussävelen”. (Wbl 4.3.1888.) ”Suomalaiselle sävelkielelle” oli 1880-luvun lopulla kysyntää, mutta siihen Sörensen ei kyennyt vastaamaan, eikä ehkä halunnutkaan.

Kansakunnan rakennusprojektissa 1800-luvun lopulla syntyperän merkitys kasvoi. ”Meikäläisenä” ja ”meille kuuluvana” vaan ei ”suomalaisena” pidettiin myös Fredrik Paciusta hänen kuolinkirjoituksissaan tammikuussa 1891. Vaikka kirjoituksissa korostettiin Suomen kansan rakkautta häntä kohtaan, esimerkiksi *Päivälehti* totesi selkeästi, että Pacius ei voinut ”tunkea suomalaisen musiikin omituisuuteen”. Hänen varsinainen kotimaansa oli Saksa, olkoonkin että Suomesta tuli hänen toinen kotimaansa.⁵ (PL 9.1.1891, Hbl 9.1.1891, US 9.1.1891, Poh 9.1.1891.) Seuraavana vuonna Jean Sibeliuksen *Kullervon* kantaesityksen yhteydessä *Uudessa Suomettaressa* todettiin jo yksiselitteisesti, että

[o]man kansan keskuudesta lähteneenä käsittää hän [Sibelius] kansallisuuden pohjasävelet oikeammin kuin ulkomaiset säveltäjät, jotka eepillistä runollisuuttamme ovat koittaneet vieraaseen ja jonkinlaiseen kansainväliseen kaavaan (US 24.4.1892).

Fennomaaninäkemysten mukaan suomalainen sävelkieli tarvitsi luojakseen Suomessa syntyneen muusikon.

⁵ Nya Pressen tosin piti Paciusta yhtenä maamme parhaista lapsista ja asetti Suomen ja Saksan hänen kotimainaan samalle tasolle (NPr 9.1.1891).

Vaikka Paciusta ei suomalaisena pidettykään, sai hän silti paikan kansallisessa musiikkikaanonissa. Tähän hänellä oli yksi merkittävä etu: hän teki koko musiikillisen uransa pääkaupungissa, kansallisen musiikkikulttuurin keskuksessa. ”Kansalliselle katseelle” (ks. Kettunen 2008) joillakin asioilla ja tapahtumilla on paikallisen lisäksi myös kansallista merkitystä. Turun palon jälkeen 1827 yliopisto siirrettiin Helsinkiin. Koska samalla siirtyi luonnollisesti myös yliopiston musiikkitoiminta, on tämän usein katsottu merkinneen koko Suomen musiikkielämän siirtymistä (ks. esim. Haapanen 1940, 37). Erkki Salmenhaara käyttää tapauksen kuvauksessa otsikkoa ”Musiikki muuttaa Helsinkiin” (Dahlström & Salmenhaara 1995, 325). Kukaan ei luonnollisestikaan ole väittänyt, että ennen yliopiston siirtoa Helsingissä ei soitettu eikä laulettu, eikä sitä, että Turusta soitto ja laulu loppuivat. Musiikki, joka muutti, oli musiikkia, jolle kansallinen katse antoi kansallisen merkityksen.

Kansallinen musiikkielämä ei sisällöllisesti tai muodollisesti poikkea paikallisesta kuin korkeintaan mittasuhteiltaan. Lisäksi on huomattava, että esimerkiksi Helsingin Orkesteriyhdistyksen orkesteri, jonka Robert Kajanus yhteistyökumppaneineen perusti vuonna 1882 ja joka tutkimuskirjallisuudessa on nostettu kansalliseksi instituutioksi (ks. esim. Aho ja muut 1996, 37), oli Yliopiston juhlasalin sinfoniakonsertteineen ja Seurahuoneen helppotajuisine konsertteineen helsinkiläisille ennen kaikkea paikallinen ilmiö. Kuten Erkki Salmenhaarakin (Aho ja muut 1996, 37–38) toteaa, Orkesteriyhdistyksen orkesteri ei toimintatavoiltaan poikennut juuri mitenkään edeltävistä orkesterihankkeista Helsingissä. Orkesterin keskeisimmät tehtävät olivat edelleenkin teatterisoitto ja helppotajuisten konserttien pitäminen. Näiden lisäksi orkesteri järjesti 7–10 sinfoniakonserttia soitantokauden aikana.

Aivan vastaavanlainen toimintatapa oli Theodor Sörensenin orkestereilla, joskin pienemmässä mittakaavassa. Poriin 1877 perustetussa orkesterissa oli 10 ammattimuusikkoa ja Viipuriin 1883 perustetussa 13 soittajaa. Viipurissa Sörensen käytti orkesterin vakituisten ammattimuusikoiden lisäksi paljon vierailijoita Pietarista sekä paikallisia amatöörejä. Kaupunginavustusta vastaan orkesterit hoitivat teatterisoiton ja antoivat ”helppohintaisia” kansankonsertteja. Tämän lisäksi ne järjestivät omalla riskillään sekä helppotajuisia konsertteja että sinfoniakonsertteja – aivan kuten Helsingissä. Viipurissa helppotajuisia konsertteja mainostettiin erityisesti Helsingin mallin mukaan järjestetyiksi (ÖF 8.10.1887), vaikka esikuvat sekä Helsingin, Porin kuin Viipurinkin helppotajuiselle soitolle löytyvät kauempaa. Yksi tärkeä esikuva oli Bernsin salonki Tukholmassa, johon Sörensen myös useaan otteeseen viittasi konserttien mainonnassa (esim. BT 10.4.1878, ÖF 27.12.1884).

Se, että Sörensenin orkesterit eivät saaneet kansallista merkitystä ja paikkaa historiankirjoituksessa, johtuu myöhemmästä fennomaanis-nationalistisesta kansalliskertomuksesta. Kansallisia instituutioita ei voi olla lajissaan kuin yksi: yksi kansallisteatteri, yksi kansallismuseo ja yksi kansallinen orkesteri. Periaat-

teessa Sörensenillä olisi ollut mahdollisuus vuonna 1882 yrittää perustaa orkesteri Helsinkiin. Tätä mahdollisuutta yritti hyödyntää Poriin kapellimestariksi Sörensenin jälkeen tullut Carl Gottschalksen, joka keväällä 1882 anoi Helsingin kaupunginvaltuutetuilta 40.000 markan avustusta hankkeeseen. Anomus kuitenkin hylättiin (Mbl 25.4.1882). Hyväksytyksi tullessaan Suomen musiikinhistoriaa olisi kirjoitettu hieman toisin.

Sörensenin (kuten Gottschalkseninkin) merkitys musiikinhistoriassa jäi paikalliseksi. Tämä ilmenee jo aikakauden lehtikirjoittelussa. Kun Paciusta kuvailtiin koko Suomen kansan omana, Sörensenistä vain Porin ja Viipurin lehdet käyttivät omistusmuotoa "meidän" (esim. BT 21.5.1881, Wbl 3.9.1885, WS 10.7.1888). Pääkaupungin lehdissä hänet useimmiten esiteltiin etäännyttävällä fraasilla "kapellimestari Sörensen Viipurista".

Rikos

Kolmas ja todennäköisesti merkittävin syy Theodor Sörensenin syrjäyttämiseen Suomen musiikinhistoriasta on seuraava tapahtumasarja. *Winter und Lenz* kuoroharjoitukset alkoivat marraskuussa 1888 (ÖF 13.10.1888). Alun perin Sörensenin suunnitelmassa oli esittää teos kauden kolmannessa sinfoniakonsertissa seuraavana keväänä (ÖF 10.10.1888), mutta suunnitelmat muuttuivat, ja *Winter und Lenz* oli jo ensimmäisen sinfoniakonsertin ohjelmassa. Orkesteria vahvistamaan Sörensen oli palkannut paikallisten amatöörien lisäksi Helsingin Orkesteriyhdistyksen konserttimestarin Anton Sittin sekä ainakin kymmenen soittajaa Pietarin keisarillisesta oopperasta. (Wbl 9.1.1889.) 12.1.1889 Sörensen ilmoitti Viipurin lehdissä viimeisistä harjoituksista ennen esitystä.

Samana päivänä ilmestyi *Nya Pressenissä* kirjoitus, joka muutti Sörensenin uran suunnan. Otsikolla "Ett musikaliskt falsifikat" Karl Flodin väitti Sörensenin edellisenä kesänä säveltämää *Romanssia* viululle ja pianolle "uskolliseksi kopioksi" tanskalaisen Emil Hartmannin g-molli-viulukonserton op. 19 toisesta osasta. Samalla Flodin esitti epäilyn myös muiden edelliskesänä sävellettyjen teosten alkuperästä. Hän oli löytänyt tiedon, että myös Hartmannin teosluettelosta löytyi Edmund Lobedanzin tekstiin pohjautuva kuoroteos *Winter und Lenz*. Varmuudella hän ei kuitenkaan uskaltanut Sörensenin teosta "väärennökseksi" väittää, koska hänellä ei ollut Hartmannin teoksen nuotteja käytettävissään. (NPr 12.1.1889.)

Seuraavana päivänä tilanne Sörensenin kannalta paheni entisestään, kun Ernst Fabritius *Hufvustadsbladetissa* otsikolla "En musikalisk falsifikation" kertoi saman tarinan eri sanoin. Hänen kertomuksensa mukaan Sörensen oli lähettänyt romanssin käsikirjoituksen eräälle Helsingissä asuvalle muusikolle. Käsikirjoituksen nimilehdelle oli Fabritiuksen mukaan kirjoitettu, että teosta oli vertailtu Hartmannin konserton painetun nuotin kanssa ja todettu sen olleen "tahdilleen ja nuotilleen" sama. (Hbl 13.1.1889.) Vielä huonommaksi tilanne muuttui, kun *Östra Finland* uutisoi 16.1. saaneensa tietoonsa, että Sörensen oli vuonna 1886 tilannut itselleen Hartmannin teokset viipurilaisen kirjakaupan kautta.

Tapahtumien kulku oli ehkä seuraava. Sörensen lähetti Hartmannin konsertosta kopioimansa romanssin käsikirjoituksen Helsinkiin muusikolle, joka totesi sen kopioksi ja kertoi asiasta toimittajille. Uutisista ei käy ilmi, kenelle Sörensen nuotin lähetti, mutta yksi mahdollinen vaihtoehto on Musiikkiopiston viulunsoiton opettaja Hermann Czillag, joka vuosi aiemmin oli opiston musiikki-illassa esittänyt Sörensen konserttikappaleen viululle ja pianolle. Ehkäpä Sörensen toivoi myös uudelle kamarimusiikkiteokselleen esitystä Helsingissä. Toinen vaihtoehto on Orkesteriyhdistyksen konserttimestari Anton Sitt. Helsingin kaupunginorkesterin (ent. Orkesteriyhdistys) nuotistossa on edelleen olemassa Hartmannin konserton toisen osan äänilehdet käsinkirjoitettuna. Ei ole tiedossa mistä äänilehdet ovat peräisin ja onko niitä koskaan esitetty.

Kolmas vaihtoehto on, että Sörensen lähetti nuotit arvioitavaksi Karl Waseniukselle, joka viimeksi edellisenä syksynä oli kirjoittanut *Winter und Lenzistä* pitkän arvion *Helsingfors Dagbladiin* ja oli muutenkin Sörensenin tärkein puolestapuhuja pääkaupungissa. Tämän vaihtoehdon puolesta puhuu se, että Wasenius ei itse kirjoittanut väärennöksistä riviäkään, eikä tapausta uutisoitu lainkaan *Helsingfors Dagbladissa*, joka vielä tuolloin oli Waseniuksen työnantaja. Oli miten oli, Sörensenin epäonneksi käsikirjoitus päätyi sellaisen henkilön käsiin, joka tunsu Hartmannin konserton ja jolla kaiken lisäksi oli konserton alkuperäinen nuotti käytettävissään. Sörensenin romanssin käsikirjoitus ei ole säilynyt, joten on mahdotonta tarkistaa jälkikäteen, pitkö uutinen paikkansa.

Sen sijaan *Winter und Lenzistä* ehti kustantaja Beuermann painaa kuoronuotin ennen väärennöskohua. Koska Hartmannin samannimisestä teoksesta ei ollut Suomessa nuottia saatavissa, eivät Flodin ja Fabritius voineet todentaa Sörensenin teoksen alkuperää. Nuottien myöhempi vertailu osoittaa kuitenkin selvästi, että Flodinin epäilyt olivat aiheelliset: Sörensen oli kopioinut teoksensa esitysmerkintöjä myöten sellaisenaan Hartmannin teoksesta. Näin ollen on erittäin todennäköistä, että myös Sörensenin *Romanssi* oli kopio.

Mutta oliko Sörensenin teko oikea rikos, toisin sanoen rikkoiko hän Suomen lakia? Musiikin tekijänoikeudet kehittyivät Euroopassa 1700–1800-luvuilla nopeasti. Englannissa nuottien painaminen ja julkaiseminen saivat tekijänoikeuden suojan oikeuden päätöksellä 1777. Ranskassa 1790-luvulla säädetyissä laeissa suojan kohde oli nuottien painajan sijaan musiikin tekijä ja hänen teoksensa. Preussissa vuonna 1837 säädetyssä laissa tekijä ja hänen teoksensa saivat suojan myös sovituksia ja muunnelmia vastaan. (Kretschmer & Kawohl 2004, 34–37.)

Merkittävin tapahtuma tekijänoikeuden myöhemmän kehityksen kannalta oli kuitenkin Bernin konventio vuonna 1886. Konventioon osallistuneet valtiot solmivat sopimuksen, joka takasi tekijöille ja teoksille yhdenmukaisen suojan kaikissa sopimuksen allekirjoittaneissa maissa (Kretschmer & Kawohl 2004, 40–41). Jos Suomi olisi ollut mukana Bernin sopimuksessa, Sörensenin teko olisi ollut lainvastainen. Mutta koska emämaa Venäjä ei sopimusta ratifioinut, ei sopimus ollut voimassa Suomessakaan. Ainoa mahdollisuus Hartmannille ja hänen kustantajilleen suojata teokset kopiointia vastaan olisi ollut kustannuttaa ne alikustantajalla Suomessa, mutta näin ei ollut tapahtunut. Näin ollen Sörensen ei rikkonut lakia.

Siitä huolimatta Sörensenin toiminta sai varsinkin Ernst Fabritiukselta jyrkän tuomion. Hänen mukaansa tämä ”musiikillinen väärennös” on mitä ”murheellisinta laatua”. Hän ihmettelee millä nimellä kutsuisi tätä tapausta, kun jo toisen säveltäjän motiivien työstäminenkin luvatta katsottiin varkaudeksi. (Hbl 13.1.1889.) Tuomionsa antoi myös Viipurissa eräs hyvin pukeutunut nuori herra nousemalla Sörensenin orkesterin helpotajuisessa konsertissa 31.1. viimeisen kappaleen aikana ylös osoittamaan mieltään (ÖF 1.2.1889). Hänen toimintaansa puolusti nimimerkki ”Medlemmar af Wiborgs kommun” (ÖF 5.2.1889). Vaikka Bernin sopimus ei ollut Suomessa voimassa, näyttää siltä, että sen hengen olivat ainakin musiikin ammattilaiset ja ainakin osa yläluokkaisista musiikinharastajista sisäistäneet. Sörensen ei ollut rikkonut lakia mutta kylläkin heidän tekijänoikeudellista oikeudentuntoaan.

Ei-ammattilaiset suhtautuivat asiaan hieman huolettomammin. *Päivän Uutiset* kertoi otsikolla ”Uusinta ’taideteollisuutta’”, että Sörensen oli säveltänyt kaksi isompaa kappaletta kopioimalla ne suoraan Emil Hartmannin teoksista. Lehti toteaa ironisesti, että ”[k]eino on erinomaisen käytännöllinen; sietäsi sille saada patentti” (PU 17.1.1889). Suoranaisen puolustuspuheen Sörensenille piti *Östra Finlandissa* nimimerkki ”Janne”. Hän ei ymmärrä miksi Sörensenin tekoa pidetään ”kamalan vaarallisena”. Hänen mukaansa on aivan tavallista sekin, että sanomalehti lainaa toisen lehden uutista lähdeä kertomatta, eikä kukaan pidä sitä skandaalina tai väärennöksenä. (ÖF 21.1.1889.) Merkille pantavaa myös on, että Viipurin suomenkielisen rahvaan äänenkannattaja *Wiipurin Sanomat* käytti Viipurin lehdistä selvästi vähiten palstatilaa tapahtuman uutisointiin.

Mutta miksi Sörensen turvautui plagiointiin? Plagiointi ei ollut tuohon aikaan tavanomaista. Tätä mieltä oli ainakin Ernst Fabritius, joka ei muistanut nähneensä vastaavaa aiemmin (Hbl 13.1.1889). Kuten yllä olevasta Sörensenin urakuvauksesta hyvin käy ilmi, hän oli ahkera ja aikaansaapa mies. Tämän muistivat sanomalehdetkin jatkuvasti mainita. Ahkeruuden syynä olivat ainakin osittain taloudelliset seikat. Urkurin palkka oli melko vaatimaton ja lisäansiot olivat välttämättömiä perheen elättämiseksi. Kun pääsymaksu Sörensenin järjestämään kirkkokonserttiin Porissa keväällä 1875 oli herättänyt seurakuntalaisissa napinaa, ihmetteli *Satakunta* empaattisesti sitä, että joku tosissaan ”tahtoo kadehtia urkunistiltä lisää pieneen palkkaansa” (Sat 1.5.1875). Lehdissä julkaistuista verotustiedoista käy ilmi, että kaikkien lisätienestien (orkesterin ja kuorojen johtaminen, konsertit, pianonmyynti, musiikinopetus) jälkeenkin Sörensenin verotettavat ansiot olivat samaa luokkaa ammattityömiesten kanssa (muurari, maalari, koneenkäyttävä) ja kaksi kertaa suuremmat kuin tavallisella sekatyömiehellä (Sat 27.4.1878, 26.3.1881).

Elannon hankkiminen pelkästään säveltämällä ei tuohon aikaan ollut mahdollista Suomessa. Muuallakin Euroopassa parhaiten se onnistui oopperoita ja muuta näyttämömusiikkia säveltämällä. Tämän tiesi myös Sörensen, kuten hänen 17.7.1873 Topeliukselle lähettämästään kirjeestä käy ilmi. Sävellysten esitykset varsinkin pääkaupungissa ja Pietarissa toivat kuitenkin julkisuutta ja mainetta, mikä tavalla tai toisella edesauttoi menestymisessä ja myös tulonhankinnassa. 1880-luvun loppua kohti hänen sävellystahtinsa lisääntyi ja sävellyk-

sille alkoi olla runsaasti kysyntää Viipurin ulkopuolella. Esimerkiksi *Winter und Lenz* oli tarkoitus esittää Viipurin lisäksi myös ainakin Vaasassa ja Pietarissa (ÖF 15.1.1889). Mitä ilmeisimmin nousujohteinen ura aiheutti vauhtisokeuden ja kynnys vilppiin laski.

Oliko plagiointi kuitenkin ainoa syy siihen, että hänet sivuutettiin lähes täysin Suomen musiikinhistoriassa? Asiaa voi pohtia kontrafaktuaalisesti: olisiko hänet sivuutettu, jos hän olisi ollut suomalaissyntyinen ja tehnyt uransa Helsingissä? Kontrafaktuaalisiin kysymyksiin ei ole oikeita vastauksia, joten tässäkin tapauksessa joutunemme tyytymään vastaukseen ”mahdollisesti ei”. Hänen tanskalainen syntyperänsä ja ura periferiassa varmaankin helpottivat suuresti hänen siirtoaan kansallisen katseen ulkopuolelle.

Epilogi

Kohun jälkeen Sörensen yritti jatkaa Viipurin orkesterin kapellimestarina, mutta yleisön painostuksen vuoksi joutui lopulta jättämään orkesterin johdon muiden käsiin (Wbl 5.2.1889, WS 13.4.1889). Kohu käytännöllisesti katsoen päätti myös hänen uransa orkesterisäveltäjänä. Hän sai kuitenkin johdettavakseen 8. Viipurin tarkk'ampujapataljoonan soittokunnan, jolle säveltämistä kappaleista ainakin yksi on säilynyt. Ensimmäisen sinfonian ensimmäistä osaa lukuun ottamatta kaikki orkesteriteokset ovat kateissa. Sörensenin tytär Edith Sörensen muisteli myöhemmin isänsä säilyttäneen sävellyskäsikirjoituksiaan kirstussa, joka jäi Viipurin asunnon vintille perheen lähtiessä talvisodan tuoksinassa evakkoon (Forslin 1958, 313). Näin ollen on mahdotonta tutkia, oliko hänen orkesterituotannossaan plagiaatteja enemmänkin. Todennäköisenä pitäisin kuitenkin sitä, että jos näin olisi ollut, hän olisi jäänyt kiinni jo aiemmin.

Kohu ei lopettanut Sörensenin laulutuotantoa. Hän sävelsi sekä sooloäänelle pianosäestyksellä että kuoroille. Tunnetuin hänen lauluistaan on Ilmari Impolan tekstiin sävelletty ”Lemmen muisto”, jota ovat esittäneet Muntra Musikanter, Akademiska Sångföreningen, Ylioppilaskunnan laulajat ja monet muut kuorot. Laulu oli Viipurin laulujuhlien lauluohjelmassa 1889 (WS 20.12.1888) ja Kansanvalistusseura julkaisi sen laulukirjassaan. Vuonna 1998 Haukiputaan mieskuoro lauloi sen kasetille (Haukiputaan mieskuoro 1998).

Syksyllä 1889 Sörensen jatkoi urkurina ja laulunopettajana lyseossa sekä antoi yksityisopetusta pianossa, musiikinhistoriassa ja musiikinteoriassa. Piano-kauppa jatkui entiseen malliin. Viipurilaiset antoivat hänelle vähitellen anteeksi ja kun suomalaisen seurakunnan uusi kirkko valmistui 1893, tilasi seurakunta häneltä juhkakantaatin kirkon vihkiäisiin (ÖF 3.8.1893). Oli kuitenkin yksi, joka ei ollut unohtanut. Nimimerkki ”Jortikka” eli *Viipurin Sanomien* kirpeäsanainen toimittaja Matti Kurikka piti tapausta käsittämättömänä. Hän muistutti lukijoiden mieliin, miten Sörensenin sävellyksistä osa oli ollut ”erinomaisen etevää” kun taas toiset ”aivan kelvottomia”. Syy tähän Kurikan mukaan oli se, että edelliset olivat muiden ja jalkimmaiset Sörensenin itsensä säveltämiä. (WS 25.10.1893.)

Kurikan purkauksen syynä oli ainakin yhtä paljon kauna ruotsinkielistä yläluokkaa kuin Sörenseniä kohtaan. Sörensenin sijaan hän olisi halunnut antaa kantaatin säveltämisen suomenkielisen seurakunnan urkurille Emil Sivorille, joka ”oman maan lapsena, alkuperäisenä säveltäjänä ja kykenevänä laulun johtajana on niin suuren suosion ja arvon saavuttanut” (WS 25.10.1893). Sörensenin asemaa ruotsalais-saksalaisen seurakunnan kirkon urkurina Kurikka ei halunnut asettaa kyseenalaiseksi, mutta ”uutta suomalaista Herran temppeleä ei hän saa tehdä tahrinsa kunnian pesutuvaksi” (WS 29.10.1893).

Kurikan hyökkäyksestä huolimatta Sörensen sai runsaasti tukea ja ymmärrystä. Kaupungin kapellimestari Robert Moser antoi orkesterinsa ilmaiseksi Sörensenin käyttöön ja Emil Sivori auttoi konsertin järjestelyissä (ÖF 26.10.1893, 20.11.1893). Tukijoista arvovaltaisoin oli kuitenkin suomalaisen seurakunnan kirkkoherra Mortimer Forstén, jolle Sörensen oli *Winter und Lenzin* alun perin omistanut. Ei hänkään ollut Sörensenin vilppiä unohtanut, mutta se oli Forsténin mukaan ”hänen syntinsä, jonka meidän ihmistenkin tulee anteeksi antaa” (WS 14.11.1893). Vihkiäiset ja kantaatin esitys sujuivat hyvin. Kirkko oli tupaten täynnä, ja kantaattia pidettiin arvostelussa ”arvokkaana, kauniina, tyylikkäänä, harkittuna ja hyvin työstettynä” (ÖF 4.12.1893). Matti Kurikka taisi sittenkin olla ainut närkästyksensä säilyttänyt. Vastineessaan Forsténille hän vielä kirkkoheraa muistutti, että myös pappismiehet harjoittavat ”luvatonta lainaamista, käyttämällä vieraita, usein painettujakin saarnoja ominaan” (WS 14.11.1893).

Carl Theodor Sörensen kuoli Viipurissa 28.9.1914. Muistokirjoituksessa hänet mainittiin lempeäksi, hyväsydämiseksi ja uhrautuvaiseksi ihmiseksi (Wiip 29.9.1914). Vaikka pääkaupungin lehdet eivät muuten hänen kuolemaansa huomioineet, antoi *Helsingin Sanomat* hänelle kansallisen tunnustuksen. Lehden mukaan ”[a]jikoinaan oli vainajalla maamme musikaalisessa elämässä varsin huomattava osa” (HS 30.9.1914).

Lähteet

Kirjeet:

- Theodor Sörensen Zacharias Topeliukselle 17.7.1873, Kansalliskirjasto, Zacharias Topeliuksen kokoelma, Coll. 244.52
 Theodor Sörensen Zacharias Topeliukselle 24.10.1873, Kansalliskirjasto, Zacharias Topeliuksen kokoelma, Coll. 244.52
 Theodor Sörensen Zacharias Topeliukselle 12.5.1882, Kansalliskirjasto, Zacharias Topeliuksen kokoelma, Coll. 244.52
 Theodor Sörensen Zacharias Topeliukselle 15.6.1882, Kansalliskirjasto, Zacharias Topeliuksen kokoelma, Coll. 244.52

Arkistolähteet:

Musikaliska Sällskapet i Åbo -kokoelma, Sibelius-museo, Turku
 Sörensen-kokoelma, Sibelius-museo, Turku

Sanomalehdet:

BT, *Björneborgs Tidning*
Dbl, *Dagblad*
FAT, *Finlands Allmänna Tidning*
Fin, *Finland*
Hbl, *Hufvudstadsbladet*
HD, *Helsingfors Dagblad*
HS, *Helsingin Sanomat*
Ilm, *Ilmarinen*
Mbl, *Morgonbladet*
NPr, *Nya Pressen*
PL, *Päivälehti*
Poh, *Pohjalainen*
PU, *Päivän Uutiset*
Sat, *Satakunta*
US, *Uusi Suometar*
Wbl, *Wiborgsbladet*
Wiip, *Wiipuri*
WS, *Wiipurin Sanomat*
WT, *Wiborgs Tidning*
ÅU, *Åbo Underrättelser*
ÖF, *Östra Finland*

Internetlähteet:

Leitzinger, Antero 2009. 200 vuotta sitten – Suomen kansalaisuuden juurilla.
http://www.migri.fi/tietoa_virastosta/maahanmuuton_historiaa/200_vuotta_sitten_suomen_kansalaisuuden_juurilla. Viitattu 12.9.2013.

Kirjalliset lähteet:

Aho, Kalevi, Pekka Jalkanen, Erkki Salmenhaara ja Keijo Virtamo 1996. *Suomen musiikki*. Helsinki: Otava.

Busk, Gorm 1986. *Friedrich Kuhlau. En biografi og en kritisk analyse af hans musikdramatiske produktion*. København: PubliMus.

Dahlström, Fabian & Erkki Salmenhaara 1995. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Helsinki: WSOY.

Flodin, Karl 1922. *Martin Wegelius: levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet.

Flodin, Karl ja Otto Ehrström 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.

Forslin, Alfhild 1958. *Runeberg i musiken*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.

Helasvuo, Veikko 1949. Välähdyksiä Viipurin musiikkielämästä 1800-luvun jälkipuoliskolla. *Kaukomieli IX. Viipurilaisen osakunnan julkaisu*. Lappeenranta. 134–143.

Hirn, Sven ja Juha Lankinen 1988. *Viipuri – kansainvälinen kaupunki*. Jyväskylä: Gummerus.

Hirn, Sven 1997. *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 44. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Kettunen, Pauli 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.

- Kretschmer, Martin ja Friedemann Kawohl 2004. The history and philosophy of copyright. Teoksessa *Music and Copyright*. 2nd edition. Toim. Simon Frith ja Lee Marshall. New York: Routledge. 21–53.
- Kuula, Pentti 2006. *Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918*. *Studia Musica* 28. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lepore, Jill 2001. Historians who love too much: Reflections on microhistory and biography. *The Journal of American History* 88(1): 129–144.
- Markkola, Pirjo 1996. Marginaali historian keskipisteenä. Teoksessa *Kuokkavieraiden pidot*. Toim. Jarmo Peltola ja Pirjo Markkola. Tampere: Vastapaino. 7–19.
- Peltonen, Matti 2006. *Lukkari Saxbergin rikos ja herännäispappilan etiikka. Mikrohistoriallinen tutkimus 1800-luvun puolivälin Keuruulta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltonen, Matti 2013. What is micro in microhistory? Teoksessa *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*. Toim. Hans Renders ja Binne de Haan. Lewiston: Edwin Mellen Press. 157–177.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- Vainio, Matti 2009. *Pacius. Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena.

Äänite:

Haukiputaan mieskuoro 1998. *Merellä suurella*. Haukiputaan mieskuoro hmk 1/98.

Theodor Sörensen's Crime

Danish-born organist, conductor and composer Theodor Sörensen (1846–1914) made his whole musical career in Finland. He was a prolific composer. Among other major works he composed two symphonies, one symphonic poem and three overtures for orchestra. He was obviously the most productive composer of orchestral music in Finland before Jean Sibelius, but nevertheless his name cannot be found in any general histories of Finnish music.

What went wrong? Why is Sörensen and his music not discussed in the historiography of Finnish music? In this article, I offer three potential answers to this question. First, although he was regarded as “one of us” in the newspapers, he was a foreigner by birth, and that was beginning to mean a serious handicap at the end of the 19th-century. Second, he never managed to achieve a position in the musical life of Helsinki, the cradle of the “national music culture” of Finland. Third and perhaps most importantly, he was accused of plagiarizing Emil Hartmann's, another Danish composer, earlier composition.

FT Olli Heikkinen (olli.heikkinen@siba.fi) toimii Suomen Akatemian tutkijatohdottorina Sibelius-Akatemiassa.

Reilun pojan ralli

Laulettu miehisuus J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan,
Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin levytyksissä

Laura Henriksson

Tässä artikkelissa tutkin, miten maskuliinisuutta ilmennetään J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kappaleiden teksteissä ja laulutavoissa. Tarkastelen kupletteilyville laulettuja esityksiä tulkintoina, joiden avulla tuotetaan kuulijoiden tunnistamia sosiaalisia sukupuoleen liittyviä merkityksiä. Artikkelin aluksi esittelen feministitutkija ja filosofi Judith Butlerin kehittämän performatiivisuuden käsitteen, jota käytän työni analyysiosuuden tausta-ajatuksena. Sitten pohdin laulun tekstin ja tulkinnan välistä suhdetta taustakirjallisuuden valossa.

Analyysia varten olen kuunnellut 160 kappaaleen aineiston. J. Alfred Tannerin, Matti Jurva ja Reino Helismaan levyttämiä lauluja on yhteensä kuusikymmentä. Jokaiselta laulajalta tutkimusmateriaalissa on mukana kaksikymmentä kappaletta. Tutkimusmateriaali sisältää myös viisikymmentä kappaletta sekä Veikko Lavilta että Juha Vainiolta. Vainion ja Lavin laulujen suurempi otos johdetaan materiaalin paremmasta saatavuudesta.

Kutsun kaikkia tutkimusaineiston kappaleita kupleteiksi, vaikka uudemmat kappaleet ovatkin musiikillisesti iskelmiä. Kupletti-sanalla viitataan kappaleiden tekstisisällölliseen samankaltaisuuteen: laulun sanoitukset ovat syntyajankohdistaan huolimatta aiheiltaan ja niiden käsittelytavoiltaan hyvin samankaltaisia ja niissä esiintyy paljon esimerkiksi tavallisesta iskelmätekstistä poikkeavia kansanomaisia asenteita. Myös kappaleiden laulutavoissa on paljon yhteneväisyyksiä. Olen nostanut aineistosta esille lauluja, joiden sanoituksissa käsitellään miehisyyteen liittyviä aiheita ja tarkastellut, miten laulajat ilmentävät niiden esitystavoissaan miessukupuolta.

Kappaleiden analysoinnissa huomioin sekä kappaaleen aihepiirin että laulun ilmaisutavan, sillä niiden yhdistelmästä syntyy kuplettilaulajille tyypillinen tapa korostaa miehisyyttä. Analyysiosuudessa vertaan kuplettiaineistossa ilmeneviä teemoja sosiologi Zygmunt Baumanin kehittemiin postmodernia elämäntapaa kuvaaviin käsitteisiin. Vertailen lisäksi tutkimusaineiston maskuliinisuutta ilmentävien laulujen sanoituksia tutkimuksiin, joissa käsitellään laulujen aiheita suomalaisissa tangoissa, suomalaisissa Finnhits-iskelmissä, countrymusiikin lyriikoissa ja matkailuaiheisissa iskelmissä.

Judith Butler ja performatiivisuus

Judith Butler uudisti sukupuolentutkimusta vastustamalla feministisessä tutkimuksessa pitkään vallalla ollutta sex–gender -jaottelua, jossa sukupuoli oli jaettu biologiseen sukupuoleen (sex) ja sosiaaliseen sukupuoleen (gender) (2006, 54–56, ks. myös Pulkkinen 1998, 176). Biologista sukupuolta oli siihen asti totuttu pitämään sukupuolten anatomian perusteella määräytyvänä muuttumattomana käsitteenä kun taas kulttuurin muovaavaa käytöstä nimitettiin sosiaaliseksi sukupuoleksi (Pulkkinen 1998, 171–172). Butler kyseenalaisti jaon sosiaaliseen ja biologiseen sukupuoleen, sillä hänen mukaansa myös sex eli biologinen sukupuoli rakentuu kulttuurisesti (Butler 2006, 54–56; ks. myös Ojajarvi 2004, 258, 268, Pulkkinen 2000, 49–50 ja Pulkkinen 1998, 176–177).

Butler käyttää performatiivisuuden käsitettä kuvaamaan prosessia, jossa sukupuolia rakennetaan jatkuvasti toistetuilla eleillä, jotka omaksutaan vuorovaikutuksessa sosiaalisen ympäristön kanssa: teko luo tekijänsä ja ele tuottaa oman merkityksensä (Butler 2006, 25, 235–236). Luonnolliseksi mielletty käsitteet sukupuolista ovat toistojen ja rituaalisen käytöksen avulla aikaansaatuja käytänteitä (Butler 2006, 25, 229, 235; ks. myös Ojajarvi 2004, 258). Butlerin mukaan oletukset tiettyyn sukupuoleen liittyvästä käytöksestä vahvistavat yksilöiden odotusten mukaista sukupuolten esittämiseen liittyvää toimintaa (Butler 2006, 25).

Butler liitti kielifilosofi J. L. Austinin kehittämän performatiivin käsitteen sukupuolentutkimuksen kysymyksenasetteluun. Austin (1962, 12–13) esittelee performatiivin termin kirjassaan *How to do things with Words*. Austin nimitti performatiiviksi ilmaisuja, jotka saivat jonkin asiantilan tapahtumaan. Esimerkiksi lupaaminen saa aikaan lupauksen tilan. Puolisoiden mennessä naimisiin he lausuvat papin ja häävieraiden läsnä ollessa ”tahdon” merkinä siitä, että he haluavat mennä naimisiin keskenään. Puolisojen yhteisesti ilmaisema lupaus saa siten aikaan avioliiton. (Emt., 12–13, 22; ks. myös Pulkkinen 2000, 52.)

Käytän Butlerin performatiivisuuden ideaa teoreettisena taustakäsitteenä, jonka avulla jäsenän kupletin tekstisisällöllisiä teemoja ja kupletin laulutyyliä. Laulujen viihdyttävyyden ja oivaltavuuden perustuvat siihen, että kuulijat ymmärtävät sanoituksissa ja laulutavassa esiintyvät humoristiset kohdat. Olen tässä työssä tulkinnut miehisyttä kuvaavat tekstin sisältöä korostavat laulutyylin ominaisuudet performatiivisiksi eleiksi, joiden kautta laulajat ilmentävät miessukupuolta.

Sukupuolen ilmentäminen yksilöiden käytöksessä ja kulttuurituotteissa

Mediatutkija Sanna Ojajarven (2004, 255) mukaan kulttuuri määrittää sukupuolia jäsentelemällä elämänalueet eri sukupuolille ominaisiksi. Viestinnän tutkija Erkki Karvonen (1991, 28) puolestaan esittää, että ihmiset itsekin omalla käytöksessään ilmaisevat naiseutta ja mieheyttä. Sukupuolen näkyväksi teke-

minen perustuu hänen mielestään ”itsestään selviksi naturalisoituneisiin ymmärryksen rakenteisiin”. Hänen mukaansa naiseutta tai mieheyttä voi kaikissa arkipäivän tilanteissa tehdä lukemattomilla tavoilla, esimerkiksi äänenkäytöllä ja ulkonäöllä. (Emt., 28, 29.) Karvonen (emt., 34–35) esittää myös, että ihmisten kokemukset sukupuolista rakentuvat sen perusteella, miten muut ihmiset ilmentävät naiseutta ja mieheyttä sekä sen mukaan, miten erilaiset kulttuurituotteet kuten mainokset, elokuvat ja kirjallisuus tuottavat kuvia sukupuolesta.

Mediatutkija Mikko Lehtonen (1995, 46) puolestaan toteaa, että kulttuuriset esitykset eivät ainoastaan heijasta niiden ulkopuolista todellisuutta vaan ne luovat aktiivisesti käsityksiä maskuliinisuuden erilaisista ilmenemismuodoista. Oja-järven (2004, 264) mukaan kulttuurisesti hyväksytyt vakiintuneet sukupuolten ilmaisemisen käytännöt ovat muutoksen tilassa ja sukupuolesta tehdään myös perinteisessä mielessä traditionaalisia sukupuolirooleja kyseenalaistavia tulkintoja, joskin kyseiset rajanylitykset edelleen toisintavat naisten ja miesten välistä eroa. Esimerkiksi mainoksissa ilmennetään naistutkija Leena-Maija Rossin tutkimuksen mukaan yleensä perinteisiä sukupuolirooleja, mutta niissä kuvataan toisinaan myös traditionaalisia sukupuolirooleja kyseenalaistavia sukupuoli-asetelmia (Rossi 2003, 74–86, 105–110).

Lauluäänien sukupuoli ja sanoitusten merkitykset

Lauletuissa esityksissä sukupuolia ilmaistaan monin tavoin sekä kappaleen sanoituksen että esitystavan avulla. Musiikkisosiologi Simon Frith ja kulttuuriteoreetikko Angela McRobbie (1990, 374–375) ovat jaotelleet rockmusiikin mieslaulajien esitystyyliä kahteen kategoriaan. Aggressiivista ja korostetun seksuaalista rockin esitystapaa edustavat esimerkiksi Elvis Presley ja Mick Jagger. Nuorille tytöille suunnattua pehmeämpää rockin tulkintaa edustavat puolestaan laulajat, joiden esityksissä korostuvat tunteisuus ja perinteinen romanttisuus ja joissa miesten seksuaalisuuteen viitataan vain vihjausten kautta. (Frith & McRobbie 1996, 374–375.) Populaarimusiikin tutkija Marko Aho (2005, 91) on puolestaan selvittänyt Olavi Virran lauluäänien tenhoa. Hän on päätenyt luonnehtimaan tutkimuksessaan Olavi Virran laulutyyliä musiikkisillilta maneeereiltaan ”miehekkäiksi”. Aho mainitsee myös, että toimittaja Maarit Niiniluodon tekemässä kuulijakyselyssä Virran ihailijat olivat maininneet yhdeksi hänen lauluäänensä tenhon salaisuudeksi juuri ”miehekkään” lauluäänien. (Emt., 73.)

Simon Frith (1996, 187) pitää sukupuolittunutta ilmiänsä yhtenä perustavanlaatuisimmista äänen ominaisuuksista: jopa silloin, kun kappaleen laulettava teksti muodostuu merkityksettömästä materiaalista eikä ääni kuvaa mitään tekstuaalista sisältöä, se ilmaisee kuitenkin laulajan sukupuolta. Toisaalta Frith myös toteaa, että perustunteet kuten ilo, suru ja nauraminen välittyvät esityksestä ilman sanojakin. Esityksessä ilmaistujen tunteiden ei tarvitse välttämättä olla aitoja, vaan laulajan esitys voi myös olla tunneilmaisun näyttelemisen tai-

donnäyte, sillä ääntä muuttamalla identiteettiä voi muuttaa. (Frith 1996, 192, 196–197.)

Kuplettilauluissa sukupuolia kuvataan vakiintuneilla, ymmärrettävillä ja toistetuilla performatiivisilla eleillä, joita käytetään usein muussakin sosiaalisessa kanssakäymisessä. Kupletin olennaisia ilmaisukeinoja ovat erilaiset äänenkäytön tavat, joiden avulla laulun sisältöä kuvataan. Kupleteissa samassa kappaleessa saatetaan käyttää hyvin erilaisia efektejä naurahduksesta haukotteluun ja nasaaliääneen, mikä korostaa musiikin lajin esityksellistä luonnetta.

Kirjallisuudentutkija Roland Barthes (1996, 294–295) erottelee kaksi erilaista tapaa, joiden avulla lauluäänen avulla tuotettuja merkityksiä voidaan jäsenellä. Hän kuvaa psykoanalyttikko Julia Kristevan genotekstin ja fenotekstin käsitteistä johtamallaan fenolaulun ja genolaulun termeillä laulun sisällöllisiä ominaisuuksia, joihin laulutavalla viitataan. Fenolaululla Barthes tarkoittaa laulutapaa, joka viittaa sanojen ja yleensä laulun kulttuurisiin merkityksiin ja musiikin tulkinnan tapaan. Genolaulu taas kiinnittää huomion lauluäänen piirteisiin sinänsä eli musiikin kautta tapahtuvaan keholliseen tunteiden ilmaisuun. (Emt., 295; ks. myös Aho 2007, 252–255.) Tässä artikkelissa analysoidut kupletin laulutyylin piirteet kuuluvat fenolaulun alueelle, sillä vaikka kupletti sisältää runsaasti korostetun kehollisia tunneilmaisuja, ne ovat tiiviisti sidoksissa laulujen tekstisisältöön ja sitä kautta sanoitusten kielelliseen puoleen. Kuplettimateriaalissa keholliset ilmaisut palvelevat siis tekstisisällön ymmärtämistä.

Kupletin maskuliinisuus ja kulkuritematiikka

Sosiologi Zygmunt Bauman (1995, 82–99) on esitellyt viisi postmodernia elämäntapaa kuvaavaa käsitettä, joiden avulla hän kuvaa ihmisten toiminta- ja ajattelumalleja sosiaalisessa ympäristössä. Hänen jäsentelynsä perustermi on kristinuskosta peräisin oleva käsite ”pyhiinvaeltaja” (*the pilgrim*). Alun perin pyhiinvaeltaja matkasi kohti uskonnollista päämäärää, mutta Bauman laajentaa käsitteen koskemaan yleisesti henkilöä, joka hakee täyttymystä konkreettisesta tai symbolisesta ja kuvitteellisesta vaeltamisesta sekä etsii ja kaipaa jossain kaukana tulevaisuudessa odottavaa lopullista palkintoa. Postmoderni pyhiinvaeltaja kammoaa sitoutumista ja kieltää kytköksensä menneeseen ja tulevaan, rajaten elämänsä vain jatkuvaan nykyhetkeen. Pyhiinvaeltajan perilliseksi Bauman nimeää ”kulkijan” (*the stroller*), ”kulkurin” (*the vagabond*) ”turistin” (*the tourist*) ja ”pelurin” (*the player*). Kulkija on käytökseltään pyhiinvaeltajaa kevytmielisempi: Pyhiinvaeltaja etsii vakavana onnea ja täyttymystä, mutta kulkija suhtautuu elämään ja muihin ihmisiin piittaamattomasti ja käyttää heitä heidän tietämättään oman ”näytelmänsä” roolihenkilönä. Kulkuri on kaikkialla ulkopuolinen, sitoutumaton matkaaja ilman määränpäättä. Turisti puolestaan janoaa jatkuvaa viihdykettä ja jännitystä, mutta hän haluaa, että uudet kokemukset esitellään hänelle turvallisessa muodossa. Peluri puolestaan käyttää ympäristöään pelikenttänä, joka tarjoaa mahdollisuuden erilaisiin siirtoihin ja oman aseman parantamiseen. (Bauman 1995, 91.)

Bauman on luonut kategoriansa kuvaamaan postmodernin ajan ihmistyyppejä. Oman tutkimusmateriaalini vanhemmat kupletit sijoittuvat moderniin aikaan. Tämä ei kuitenkaan aiheuta kuplettien kannalta ongelmaa, sillä ihmistyyppien luonnehdintojen yleisluonteisuuden takia ne ovat sovellettavissa myös vanhempaan tutkimusaineistoon. Vastaavasti aineiston uudemmat kappaleet ovat mieskuviensa suhteen melko perinteisiä, vaikka ne ovatkin tehty postmodernina aikana. Baumanin määrittelemät kategoriat soveltuvat yhtä hyvin sekä vanhempien että uudempien kuplettien analysoimiseen, sillä laulutekstien sisältämät mieheyteen ja naiseuteen liittyvät ajatukset ovat asenteiltaan riittävän samankaltaisia laulujen syntyajankohdasta riippumatta. Bauman (1995, 91) huomauttaa, että kaikki edellä mainitut ihmistyyppit ovat vanhoja kategorioita, joita on esiintynyt kautta historian. Hänen mukaansa kategoriat eivät yleensä koskaan esiinny puhtaina ja totaalina vaan useammin eri kategorioiden tyyppilliset piirteet käytännössä sekoittuvat. (Bauman 1995, 91.) Kaikki edellä kuvattuja kategorioita edustavat ihmistyyppit pyrkivät tulkitsemaan ympäröivää maailmaa heidän omien toiveidensa kautta.

Käytän jatkossa kulkuriutta ja kulkuriteemaa yleistermeinä, joilla tarkoitan lauluissa esiintyvää vapautta ja riippumattomuutta korostavaa asennetta. Kulkurius on kyseisissä kappaleissa mielen sisäinen tila, jossa henkilökohtainen vapauden kokemus saattaa toteutua tai olla toteutumatta myös arkisen elämän keskellä. Kulkuriaiheissa kappaleissa käsitellään siten myös esimerkiksi ihmisyyden, ystävytyyden ja luontoon liittyviä teemoja. Kulkurius ei sanoituksissa välttämättä kuvaa konkreettista vaeltamista tai matkustelua vaan se kuvastaa enemmänkin ajatuksen tasolla ilmenevää sitoutumattomuutta ja kertojan oman persoonallisuuden ja identiteetin etsintää. Käsitelen ensin vakavien kulkuriaiheisten kuplettien laulutyyliä, jonka jälkeen tarkastelen kappaleita, joissa sitoutumattomuutta käsitellään kevyesti. Kuplettien sitoutumattomuuden teemaa edustavat laulut toteuttavat aiheensa puolesta kulkuriteemaa, mutta kappaleet ovat aiheiltaan ja esitystavoiltaan humoristisempia. Viimeisessä määrittelemässäni kuplettien ryhmässä eli toiminnallista miehisyttä korostavien kappaleiden joukossa kulkuriteema ei näyttele suurta roolia, vaikka joissakin ryhmän kappaleiden sanoituksissa onkin kulkuriteemaa toteuttavia asenteita. Käsitelen Baumanin määrittelemiä kategorioita kulkuriteeman sisälle sijoittuvina alakategorioina, joten mainitsen kappaleiden analyysien yhteydessä erikseen jos kappaleet toteuttavat myös jotakin Baumanin määrittelemää elämäntapaa liittyvää kategoriaa.

Useimmat vakavat kulkuriaiheiset kappaleet muistuttavat eniten Baumanin (1995, 82–99) esittelemää pyhiinvaeltajan kategoriaa, jossa maailmalla harhaileva mies odottaa lopullista palkintoa elämänsä uhrauksista. Erityisesti Juha Vainio käsittelee teemaa myös elämänfilosofisena kysymyksenä ja se yhdistyy hänellä usein haaveisiin. Monien kuplettikappaleiden kertojat muistuttavat myös Baumanin kulkuri-kategorian mukaisia henkilöitä, jotka vaeltavat paikasta toiseen ja ovat kaikkialla muukalaisia. Kupleteissa miehisyys liitetään usein vaeltamiseen ja sitoutumattomuuteen ja se kuvataan kappaleissa luonnolliseksi osaksi laulun miespuolisen päähenkilön elämää. Kappaleissa puhutaan esimerkiksi

vaeltamisesta, maantiestä ja matkalla olemisesta. Vanhat ja uudet kupletit eivät eroa aiheen käsittelytavan puolesta paljonkaan toisistaan. Melankolia ja olemassa olevaan tilanteeseen alistuminen ja sopeutuminen ovat yleensä tyypillisiä kuplettilaulajien kuvaamia tunteita. Esimerkiksi Tannerin ”Orpopojan valssissa” (1926) vaeltamisen ja juurettomuuden syynä pidetään laulun kertojan orpoutta ja onnetonta lapsuutta. Vainion kappaleessa ”Viiden vuoden päästä” (1983) kertojan ystävä on jäänyt verovelkojensa takia asumaan ulkomaille. Lavin kappaleessa ”Jokainen ihminen on laulun arvoinen” (1976) puhutaan puolestaan symbolisesti elon taipaleella vaeltamisesta.

Bauman huomauttaa, että pyhiinvaeltajien harhaileminen ja oman itsensä etsiminen liitetään leimallisesti juuri miehiin. Naisia on saatettu pitää kykenevämmänsä etsimisen muodossa tapahtuvaan itseilmaisuuksiin tai heitä on saatettu kuvata ylistävään sävyyn. Naiset on Baumanin mukaan kuvattu osana ympäristöä, jossa mies on toteuttanut ”pyhiinvaellustaan”, mutta naiset eivät ole itse toimineet aktiivisesti pyhiinvaeltajan roolissa. (Bauman 1995, 87.) Kupleteissa nainen on haaveiden kohde tai vaihtoehtoisesti kotia koossa pitävä henkilö. Kupletissa teema saa kuitenkin myös humoristisia piirteitä. Esimerkiksi Matti Jurvan esittämässä kappaleessa ”Ihminen älä hermostu” (1942) ”vuosia reissussa” ollut mies saa huomata, että hänen vaimonsa on raskaana ja hänen perheeseensä on miehen poissa ollessa syntynyt kaksi lasta. Juhlista kotiin palaava mies esiintyy esimerkiksi J. Alfred Tannerin esittämässä kappaleessa ”Vihellän vaan” (1912) ja Veikko Lavin laulamassa kappaleessa ”Onnen jenka” (1992), joissa ravintolasta palaavat miehet pelkäävät herättävänsä kotona odottavat vihaiset vaimonsa. Kappaleiden julkaisuajankohdista ajallisesta etäisyydestä huolimatta kupletteihin rakennettu asetelma ja sen sisältämät asenteet ovat molemmissa kappaleissa yhdenmukaisia. Kappaleissa miehet ovat railakkaita juhlijaita, kun taas naisten tulee käyttäytyä järkevästi, mikä näkyy lauluissa siten, että miehet joutuvat naisten arvostelujen kohteeksi kotiin palatessaan.

Naisen kotiin liitetty rooli esiintyy myös kolmessa vertailuaineistossa. Lotta Skaffari (2008) on löytänyt suomalaisten Finnhits-iskelmien teksteistä teeman, jossa maailmalla harhailevaa miestä odottaa kotona uskollinen nainen (emt., 118). Kati Toivasen (2003) analysoimissa kulkija-aiheisissa suomalaisissa tangoissa nainen on pysyvyyttä edustava kotona miestään odottava ”hengetär”, jonka luokse maailmalla harhaileva mies voi halutessaan palata. Nainen liitetään Toivasen analysoimissa tangoteksteissä kodin piiriin esimerkiksi sanoilla ”synnyinmaa”, ”koti” tai ”liesi”. (Emt., 101, 104, 107.)

Kulkijuus tuli esiin nimenomaan miehen persoonallisuuden ominaisuutena myös M. Elisabeth Blairin ja Eva M. Hyattin (1992) tekemästä tutkimuksesta, jossa tutkittiin countrymusiikin lyriikoissa ilmeneviä mielikuvia kodista. Heidän materiaalinsa koostui kolmestasadasta countrykappaleen sanoituksesta vuosilta 1948–1986. Laulusta neljässäkymmenessäyhdeksässä oli maininta kodista tai talosta. (Emt., 71.) Kappaleiden perusasetelma oli ydinperhe, jossa mies oli perheen elättäjä ja naisen rooli liitettiin kodin yhteyteen. Joissakin countrykappaleissa koti kuvattiin lähes taivaalliseksi paikaksi, jonne laulaja saattoi palata maailmalla harhailunsa päätteeksi, tosin joissakin lauluissa pelurimies saattoi kotiin palates-

saan myös löytää asuntonsa oven lukittuna. Useissa Blarin ja Hyatin tutkimissa kappaleissa kuvattiin miehiä, jotka halusivat karata pois velvollisuuksien parista tai elää sitoutumattomana ilman kotia ja velvollisuuksia. (Emt., 71–74, 77–78.) Countrykappaleiden maailma oli suomalaisten tangojen, Finnhits-iskelmien ja suomalaisten kuplettien tavoin sukupuolirooleiltaan konservatiivinen ja perinteisiä sukupuolten roolimalleja toisintava.

Kulkuriaiheisten kappaleiden laulutyylit

Kulkuriaiheisissa kuplettikappaleissa käytetään usein kertovaa laulutyyliä, jossa laulun tekstiä korostetaan pienillä tehostetauilla ja muilla kappaleiden sisältöön liittyvillä tyylikeinoilla. Kappaleessa ”Mä voisin olla amerikkalainen” (Juha Vainio 1984) kertoja haaveilee siitä, että hän olisi syntynyt amerikkalaiseksi. Laulun päähenkilö uskoo, että hänen elämänsä olisi ollut Amerikassa täynnä vauhtia ja maallisia rikkauksia. Kappaleen sanoitus toteuttaa Baumanin pyhiinvaeltajakategorian mukaista haavetta kaukana tulevaisuudessa odottavasta toiveiden täyttymyksestä. Naisiin liittyvä teema vilahtaa kappaleen alussa, jossa kertoja toteaa: ”Kun savolaiset lähti Amerikkaan niin meidän ukkovaari junasta jo erehtyi – ja sitten meni viimeistäänkin vikkaan kun hän satamassa kymiläiseen naiseen *perehyi*.” ”Perehtyi” -sana on lausuttu kevyellä ja korostetulla nasaaliteollisuudella äänellä. Kertoja kuvittelee, että hän olisi saanut elää Amerikassa vaurasta ja vapaata elämää: ”Jos oisin aito amerikkalainen, mun vesipatjan lakanat ois usein sekasin. Vain Hiltonissa kahviaamiainen, sitten repisin taas tuohta kahvoista Las Vegasin.” Sana ”amerikkalainen” lausutaan pyöreästi amerikanenglantilaisella korostuksella. Kohdassa ”repisin taas tuohta” lauletaan puolestaan maskuliinisesti r-kirjainta voimakkaasti korostaen.

Tannerilla esiintyy monia kulkuriaiheisiä kappaleita, jotka toteuttavat Baumanin kulkuri-määrittelemän mukaista ajattelutapaa, jossa korostetaan laulajan riippumattomuutta ja loputonta matkantekoa. Kulkuriaiheisten kappaleiden esitystapa puolestaan muistuttaa muiden Tannerin esittämien kappaleiden laulutapaa. Tannerin aineistossa kulkuriteemaa edustavat laulut ”Kulkurin valssi” (1926) ja ”Orpopojan valssi” (1926). ”Kulkurin valssissa” Tanner korostaa voimakkaasti ”valssi” -sanalla a-vokaalia säkeiden loppuissa: ”Tule kultaisen kulkurin valssiin, mun kansani tyttö ohoi.” ”Orpopojan valssissa” hän venyttää samalla tavoin fraasien loppuja: ”Ohdakkeist astua on orpopojan tie, tie pitkä ja mitaamaton. Ei koskaan kotilieden lämpöhön se vie jos äitikehrännyt on.” Tanner lausuu ”koskaan”-sanalla o-kirjaimen normaalia pidemmäksi.

Kulkuriaiheisissa kappaleissa laulajat ilmentävät miehisyttä myös pehmeää lauluääntä käyttämällä. Kyseisissä lauluissa korostuvat empatia ja ymmärrys laulun kertojaa tai yleensä muita ihmisiä kohtaan. Esimerkiksi kappaleessa ”Jokainen ihminen on laulun arvoinen” (1976) pehmeän äänen käyttö on Lavin laulutavalle tyypillinen piirre. Lavi korostaa kappaleen humaania sanomaa myös tekemällä äänellään paisutuksia kappaleen sanoituksen keskeisissä kohdissa ja

esimerkiksi ”ystävä” on lausuttu erityisen painokkaasti. Vainiolla pehmeä laulutyylily tulee hyvin esiin Baumanin kulkuri-teemaa toteuttavasta kappaleesta ”Vanha salakuljettaja Laitinen” (1967), jossa kerrotaan vanhasta salakuljettajasta, joka on jäänyt työttömäksi. Laulu päähenkilö on viettänyt elämänsä matkustamalla ja kuljettamalla salakuljetettua viiniä Virosti Suomeen. Pehmeä laulutyylily on läpi koko kappaleen esiintyvä laulutavan ominaisuus. Vainio laulaa kappaleen tekstin selkeästi artikuloiden ja käyttää lauluäännessään korostetusti äänen matalaa rekisteriä. Miehisyyden ja r-kirjaimen käytön yhteys tulee esiin säkeessä ”murhemietteet täyttää miehen sydämen”.

Tehostetaukojen käyttö on keskeinen kulkuriaiheisten kappaleiden laulun tyylikeino. Erityisen paljon sitä esiintyy Juha Vainiolla. Tehostetauot ovat laulufraasien sisälle sijoittuvia pieniä taukoja, joilla korostetaan kappaleiden tekstisisältöä. Esimerkiksi Veikko Lavin esittämässä kappaleessa ”Jokainen ihminen on laulun arvoinen” (1976) kehoitetaan pitämään huolta ystävydestä kuulijan oman rakkaimman ihmisen kanssa. Lavi käyttää kappaleen kertosaäkeissä säännönmukaisesti tehostetaukoja sanojen ”ihminen” ja ”on” välissä, jolloin sana ”ihminen” korostuu. Myös Vainion kappaleessa ”Vanhojapoikia viiksekkäitä” (1982) tehostetauot ovat hyvin keskeisessä roolissa. Vainion laulamassa kappaleessa kerrotaan iäkkästä vanhastapojasta ja saimaannorpasta, jotka molemmat ovat jääneet ilman puolisoa. Fraasissa ”laulu kertoo näin mitä on yksin kun jää” sanojen ”on” ja ”yksin” välillä on tehostetauko korostamassa tekstin sisältöä. Kappaleen viimeisessä säkeistössä kerrotaan saimaannorpista, jotka ovat kuolemassa sukupuuttoon: ”Suuri Saimaa, mut sata on hylkeitä vaan, kohta jäljellä ei ehkä ainuttakaan.” Säkeessä on tehostetaukoja sanojen ”Saimaa” ja ”mut sata on” välissä sekä kohdassa ”ei ehkä” ja ”ainuttakaan”. Tehostetaukoja käyttämällä laulutyylillä korostetaan laulun tekstisisältöä, jossa esitetään vetoisuus hylkeiden pelastamiseksi. Kappale ilmentää sanoituksensa suhteen Baumanin kulkurin kategoriaa. Kappaleissa ei ihannoita yksinäistä elämää, mutta se kuvataan mahdollisuutena, johon ihminen saattaa haluumattaan ajautua.

Vainion esittämässä kappaleessa ”Viiden vuoden päästä” (1983) kertoja odottaa vanhaa ystäväänsä takaisin maailmalta, jonne hänen ystäväänsä on lähtenyt veroja pakoon. Laulun sanoitus toteuttaa Baumanin pyhiinvaeltaja-kategorian mukaista ajatusta, sillä kappaleessa esitetään toive tulevaisuudessa siintävästä palkinnosta: kertojan ystävä toivoo rikastuvansa ulkomailla. Rikastumisen sijasta mies jää kuitenkin ulkomailla asemalle kantajan töihin. Maskuliinisuus tulee esiin kappaleen tarinassa, jossa kertoja odottaa ystäväänsä paluuta Suomeen. Hän saa kuulla, että hänen ystäväänsä on nähty Floridassa. Kertoja ilahtuu, sillä hän uskoo näkevänsä vaurastuneen ystäväänsä, mutta pian selviää, ettei vanha ystävä olekaan rikastunut ulkomailla. Viestin välittäjä juo kappaleessa tuopin loppuun ja toteaa ”Ei Kalle omista ees matkalaukkua. Se on asemalla kantaja.” Sanojen ”asemalla” ja ”kantaja” välissä on pitkä tehostetauko joka korostaa odotuksen tunnetta kantaja-sanän edellä. Sana ”kantaja” on lausuttu käheällä äänellä, mikä viittaa siihen, että keskustelu on käytetty baarin pöydässä. Baariin on viitattu kappaleen sanoituksessa useaan kertaan aikaisemminkin.

Kulkuriaiheisten kappaleiden ohella keskeinen kuplettien teksteissä esiintyvä teema on sitoutumattomuuden korostaminen. Teema muistuttaa vakavia kulkuriaiheisiä kappaleita, mutta se käsittelee sitoutumattomuutta kevyemmin ja humoristisemmin. Monissa sitoutumattomuutta korostavissa kappaleissa seksuaalisuus on joko viittauksenomaisesti tai korostetusti esillä. Reino Helismaan esittämä kappale ”Reilun pojan ralli” (1951) edustaa sitoutumattomuuden teemaa tyypillisimmillään. Kappale sopii asenteidensa puolesta myös Baumanin kulkijan ja pelurin kategorioihin, sillä naiset nähdään miehen itse-tunnon kohottajina. Kappaleessa viitataan lyhytaikaisiin suhteisiin: ”Monta on kukkaa laitettu tämän kulkijan lyysin rintaan. Monta on ruusua taitettu yhden ainoan illan hintaan.” ”Ruusua taitettu” -kohta on laulettu kevyesti, hieman kuin kuiskaten. Seuraavassa säkeistössä lauluäänessä on kepeyttä ja naurua: ”Monta on tyttöä saateltu vaan ei kuulutuksiin asti, monta on alkuhun aateltu vaan on hyljätty sukkelasti.” Viimeisessä säkeistössä kertoja korostaa sitä, että kaikesta huolimatta kertoja on kunnollinen ja kunniallinen mies: ”Reilu on poika ja laulu tää, se on reilun pojan ralli.” ”Reilu” -sanaa on korostettua r-kirjainta painottamalla.

Lavilla sitoutumattomuuden teema näkyy esimerkiksi kappaleessa ”Ristikonratkoja” (1994). Helismaan 1950-luvulla sanoittaman Reilun pojan rallin ja Lavin tekemän Ristikonratkojan välillä on yli neljäkymmentä vuotta, mutta sitoutumattomuutta kuvataan kappaleissa hyvin samankaltaisesti. Kappaleissa miehillä on omasta mielestään oikeus suhtautua naisiin kevytmielisesti. ”Ristikonratkoja”-kappaleessa mies rantautuu autiolle saarelle kauneuskuningattaren eli ”missin” kanssa. Nainen yrittää lähestyä miestä, mutta mies vain täyttää ristisanatehtäviä eikä huomioi naista lankaan: ”Se missi kaiket päivät mua maajaan vinkkaili, tää poika ristikoitaan senkun pinoon pinkkaili. Se heitteli vaan niskojaan, välimme katkaisi, tää poika kynä kuumana vain ristikoita ratkaisi.” Laulun sisältöä on korostettu ”ristikoita”-sanan yhteydessä naurahduksella. Lopuksi nainen kostaa kertojalle tämän piittaamattoman käytöksen valitsemalla kumppanikseen paikallisen miehen. Kappaleessa sitoutumattomuuden teema tuodaan siis esiin ironisessa valossa, sillä laulun pilkka kohdistuu kertojan sovinistiseen, mutta samalla stereotyyppisen miehisyyden vastaiseen käytökseen: laulussa oletetaan, että tavallinen mies olisi autiolla saarella mielellään seurustellut mannekiinin kanssa ja jättänyt ristikot täyttämättä. Kappaleessa esiintyvä asenne toteuttaa Baumanin kulkija-kategoriaa, sillä mies suhtautuu naiseen välinpitämättömästi ja kylmästi.

Myös Juha Vainion kappaleessa ”Soita mulle Sorpas” (1969) sitoutumattomuuden teema näkyy samalla tavoin kuin Helismaan ”Reilun pojan ralli”-kappaleessa ja Lavi kappaleessa ”Ristikonratkoja”. ”Soita mulle sorpas”-kappaleessa laulaja kaipaa takaisin Rhodokselle, jossa hän on aiemmin ollut lyhyessä kanssakäymisessä paikallisen naisen kanssa. Kertoja laulaa: ”Soita mulle Sorpas

laulu reikkalainen. Kerron mua Rootoksella lempi *tumma nainen*.” ”Tumma nainen” kohta lausutaan hieman laulun rytmistä jäljessä, mikä korostaa sanoja ja nostaa ne esiin kappaleen tekstistä. Kertojan suhde naiseen on ollut pinnallinen, sillä hän toteaa: ”Drakmaa meni rautasesti alla kuuman taivaan, hetken vain se leikki kesti, sitten läksin laivaan.” Miehisyyttä tehostetaan korostamalla sanan ”drakmaa” r-kirjainta sekä lausumalla sana terävästi ja painokkaasti. Miehisuus ja raha liitetään toisinaan yhteen muutamissa muissakin Vainion lauluissa. ”Soita mulle Sorpas” -kappale toteuttaa Baumanin kulkijan kategorialla, sillä meneeseen romanssiin viitataan sanalla ”leikki”: kertojalle tärkeintä oli eksoottinen romanssi vieraassa paikassa, suhteen toinen osapuoli oli kokemuksen kannalta sivuseikka.

Tannerin ”Kalle Aaltonen” (1926) edustaa myös Baumanin kulkija-kategorialla, sillä Tanner esittää kappaleessa miestä, joka kerskailee lukuisilla naistuttavuuksillaan. Hän laulaa kappaleen korostetun reippaalla ja itsevarmalla äänellä. Hän myös pidentää fraasien loppujen vokaaleja ja paisuttelee lauluääntään kappaleen säkeiden loppuja kohti, mikä tuo esiin laulun kertojan kerskailevaa asennetta. Lisäksi hän korostaa useissa kohdassa voimakkaasti tekstin r-kirjaimia. Nasaaliääntä hän käyttää kursivoituissa paikoissa painottaessaan laulun ironiaa kappaleen minämuotoista kertojaa kohtaan: ”*Missä vain puhe Kalle Aaltosest käy niin missit ne sanoo ’jassoo, hän’.*” ”Kalle Aaltonen” -kappaleen parodiseen miehisyyden kuvaukseen liittyy myös alkoholikäytöllä kerskailu ja r-kirjaimen korostaminen. Kaikissa edellä mainituissa kappaleissa Tanner laulaa itselleen tyyppilliseen tapaan hyvin vapaasti ja rubatomaisesti laulun rytmiä kiihdyttäen ja hidastaen.

Sitoutumattomuutta ilmentävät kuplettikappaleet ovat usein stereotyyppistä miehisyyttä parodioivia. Matti Jurvalla sitoutumattomuuden teema tulee esiin kappaleessa ”Abu Hassanin vaimot” (1935), jossa humalainen mies valloittaa itselleen uusia vaimoja, vaikka hänellä on jo ennestään lukuisia vaimoja. Kappaleen päähenkilön asenne muistuttaa Baumanin määrittelmiä kulkijan ja pelurin kategorioita, sillä naiset nähdään kappaleissa miehen mielenkiinnon kohteina, jotka voidaan yksi toisensa jälkeen unohtaa.

Miestutkija Jorma Hänninen (1994) on tutkinut miesten omaelämäkerrallisia seksitarinoita miehisyyden ilmaisuina. Hänen tutkimusmateriaalinsa käsitti kaksikymmentäviisi omaelämäkerrallista tarinaa, joista kolmessatoista kertomuksessa seksi oli joko kertomuksen tärkeä osateema tai pääjuoni. Hänninen (1994, 133–134) esittää, että seksuaalisissa tarinoissa keskeinen asia on miehisyyden kokemus ja sen jakaminen toisten miesten kanssa. Vaikka itse seksi tapahtuu naisen kanssa muiden miesten katseiden ulottumattomissa, se saa merkityksensä keskusteluissa muiden miesten kanssa. Naisusuhteilla kerskuminen on siis yksi tapa päteä miesten keskuudessa. (Emt.) Samankaltainen ajattelutapa on löydetävissä myös sitoutumattomuutta korostavista kupleteista, joissa suhtautuminen naisiin oli usein vähättelevää. Esimerkiksi Juha Vainion esittämässä ”Matkalla pohjoiseen” -kappaleessa (1981) käsitellään potenssi-ongelmia ja muistellaan lukuisia menneitä seksuaalisia kokemuksia, mutta laulussa ei yhtä vähäistä mainintaa lukuun ottamatta puhuta naisista lainkaan. Kappale toteuttaa Baumanin

kulkijan kategorialla, laulussa naiset nähdään lauluissa vain välikappaleina, joiden avulla seksuaalinen kokemus saavutetaan.

Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmi (2000, 166–191) on artikkelissaan tutkinut, miten matkailuaiheiset iskelmät kuvaavat suomalaista turistia ja miten kansallisuutta kuvataan lauluissa. Salmi on ottanut tutkimukseensa kaksikymmentäkahdeksan turismia käsittelevää iskelmää. Hän toteaa, että turistiaiheiset iskelmät ovat voimakkaasti maskuliinisia, sillä kappaleet ovat miesten sanoittamia, niiden päähenkilö on yleensä mies ja ne on kerrottu miehen näkökulmasta. (Emt., 166,168.) Salmen mukaan turismiaiheiset kappaleet ovat luonteeltaan rahvaanomaisia ja karnevalistisia. Laulujen teksteissä matkailijoiden käytös on vapaampaa kuin kotimaassa ja sanoituksissa käsitellään runsasta alkoholinkäyttöä ja vapaamielistä seksuaalisuutta. Salmen tutkimista iskelmistä useat ovat joko Juha Vainion tai Vexi Salmen sanoittamia. Juha Vainion sanoittamia matkailuaiheisia lauluja on Salmen tutkimusmateriaalissa peräti viisitoista kappaletta. (Emt., 168–172.) Salmen aineistossa esiintyy kolme laulua, jotka kuuluvat myös omaan tutkimusmateriaaliini, nimittäin Vainion esittämät sävelmät ”Turistit Tuppuvylään” (1965), ”Soita mulle Sorpas” (1969) ja ”Varsinaiset seiväsmatkat” (1969). Kaikki edellä kuvatut kappaleet ovat Juha Vainion sanoittamia ja esittämiä.

Myös oman tutkimusmateriaalini kappaleiden teemoissa esiintyy kuvauksia lyhytaikaisista kohtaamisista vieraiden naisten kanssa lomamatkoilla. Kuplettiaineistossa Reino Helismaan esittämässä kappaleessa ”Pigalle ja Montmartti” (1961) sekä Veikko Lavin esittämässä kappaleissa ”Siveysvyö” (1992) ja ”Tule Pariisiin” (1992) prostituution kuvaukset liittyvät matkustamisen teemaan. Lisäksi Matti Jurvan esittämässä kappaleessa ”Tanssi Anjushka” (1932) lauletaan naisesta, jonka takia laulaja luopuu koko omaisuudestaan yhden yön nautinnon tähden. Kappaleissa ”Pigalle ja Montmartti”, ”Tule Pariisiin” ja ”Tanssi Anjushka” laulajat ylistävät estottomasti kokemuksiaan naisten kanssa. Kappaleessa ”Siveysvyö” kuvataan miestä, joka pettää vaimoaan bordellissa. Laulajan näkökulma päähenkilön käytökseen on laimean toteava, mutta ei moralisoiva. Kaikki neljä edellä kuvattua kappaletta toteuttavat Baumanin määrittelemää kulkurin kategorialla, sillä lauluissa korostuvat matkalla oleminen ja sitoutumattomuus. Kappaleet edustavat lisäksi Baumanin turistin kategorialla, sillä niille kappaleessa korostetaan uusien kokemusta aikaansaamia elämyksiä. Myös Juha Vainion esittämä kappale ”Varsinaiset seiväsmatkat” (1969) toteuttaa asenteiltaan Baumanin kulkurin ja turistin kategorioita. Poikkeuksellista kappaleessa on kuitenkin se, että laulun tekstissä sukupuolten välille rakennettu asetelma on käännetty toisin päin eli sävelmässä puhutaan naisista, jotka ostavat ulkomaalaiselta mieheltä seksipalveluita. Kappaleen laulutyylillä on aksentoivaa ja rintaääntä käytetään paljon. Naisen toimintaa kuvaavissa säkeissä Vainion lauluääni on hieman ohuempi ja kevyempi. Kappaleen lopussa naisten aviomiehet suunnittelevat lähtevänsä vuorostaan etelään tapaamaan vieraita naisia, mitä laulaja alleviivaa humalaista henkilöä parodioivalla äänellä.

Laulujen sanoituksissa esiintyvä sukupuolisuhteiden määrään liittyvä kaksinaismoralismi näkyy voimakkaasti myös tanssintutkija Lotta Skaffarin (2008)

Finnhits-iskelmien sanoitusten analyysissä ja Kati Toivasen (2003) tangolyriikan tekstisisällön tulkinnoissa. Toivasen tutkimissa suomalaisissa tangoteksteissä miehet voivat häpeää tuntematta olla suhteissa myös maksullisiin naisiin ja miesten "seikkailut" eksoottisten naisten kanssa saatetaan kuvata humoristisesta näkökulmasta käsin (emt., 106–107, 111). Skaffari (2008, 112–114) puolestaan kuvaa Finnhits-iskelmissä esiintyviä stereotyyppioita ulkomaalaisista viettelevistä naisista, joiden luona tarinoiden miehet voivat käydä hankkimassa itselleen uusia kokemuksia. Skaffari toteaa, ettei Finnhits-aineisto noudata suoraan madonna–huora-asetelmaa, mutta materiaalista nousee kuitenkin esiin ihanteellinen käsitys kodin piirissä toimivasta turmeltumattomasta naisesta "kunnollisen" naisuuden mallina (emt., 118). Toivasen (2003, 106) arviot miesten seikkailunhalun ilmenemisestä tangoissa ja Skaffarin (2008, 112–114, 118) huomiot Finnhits-kappaleiden mieskertojen seksikokemuksista vastaavat asenteiltaan kupleteissa esiintyviä käsityksiä sukupuolimoraalin eroista miehillä ja naisilla. Kaikista kolmesta aineistoista nousee esiin käsitys miehen sukupuolimoraalin väljyydestä.

Humoristiset miesaiheet ja toiminnallinen miehisyyt

Monissa kupleteissa miehisyyttä kuvataan toiminnan kautta. Miehisyyt ilmenee usein korostuneesti työhön liittyvissä laulunaiheissa, joita ovat esimerkiksi Vainion esittämä palomiehen ammatin kuvaus "Tulta Päin" (1968), Helismaan kappaleet "Souvaripoikia" (1951) ja "Lautatarhan rimadonna" (1953), Tannerin laulut "Poliisina ollessani" (1912) ja "Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani" (1911) sekä Jurvan esittämä "Pohjanmaan junassa" (1938). Kappaleissa miehisyyt on aktiivista ammatissa toimimista, mikä kuuluu lauluissa reippaina ja selkeänä rytminkäsittelyä. Miehistä käytöstä ilmenetään myös kappaleissa, joissa maskuliinisuutta korostetaan humoristisesti. Tämän ryhmän kappaleissa lauletaan usein epäonnistuneista yrityksistä lähestyä vastakkaista sukupuolta. Monesti ammattiaiheisissakin kappaleissa puhutaan haaveiden kohteena olevista naisista: esimerkiksi Tannerin esittämä poliisi ja Helismaan kuvaama rakennusmies laiminlyövät tehtävänsä naisen takia. Myös Matti Jurvan kappaleessa "Kaunis Veera" (1942) miehet ovat naisen takia "kuin järkeä vailla". Kappaleen laulutyylin leimallinen piirre on haikea lauluääni, mutta miehisyyttä korostetaan r-kirjaimella kertosaakeessa "ja sen tervahöyryn nimi oli prinsessa Armada, ja me parrulastissa seilattiin noita Saimaan aaltoja."

Monissa kappaleissa parodioidaan miesten oletettua hyvää itsetuntoa, joka usein paljastuu pelkäksi uhoksi ja turhiksi puheiksi. Kyseinen näkökulma tulee esiin erityisesti Reino Helismaan kappaleista. Esimerkiksi Helismaan laulamassa kappaleessa "Sorsanmetsästys" (1955) miehet yrittävät turhaan metsästä sorsia ja onnistuvat vain loukkaamaan toinen toisiaan. Kappaleessa lauletaan energisesti ja matalalla "miehisellä äänellä" puheääntä käyttäen "Jyski maa, rantamaa jyski ranta ja maa, ilman jyskettä koskaan ei sorsia saa, eikä helpolla silloinkaan." Kappaleessa "Tili tuli lauantaina" (Reino Helismaa 1953) miehet puolestaan

päätyvät ennakkosuunnitelmista poiketen paikalliseen ravintolaan tuhmaamaan palkkansa, mikä ilmaistaan kevyttä ääntä ja erilaisia laulutyylin tehosteita kuten esimerkiksi puheääntä käyttämällä. Juhlailan alkupuolella Helismaa laulaa: "omatunto se kiljui ja räskyi niin että pumpulit korviin me laitettiin". Juhlintaa seuraavaa aamua kuvataan vaisusti: "Aamun tullen me pojat tulittiin kämpälle hiljaa kuin aaveet – aamun tullen me pojat Lopenen ja mä nähtiin lomsassa haihtuneet haaveet." "Hiljaa kuin aaveet" -kohta on lausuttu nasaaliäänellä ja "lomsassa haihtuneet haaveet" lauletaan realistisen toteavalla äänellä. Kappaleessa "Varmuuden vuoksi" (Reino Helismaa 1950) puolestaan naureskellaan teoille, joiden avulla ihmiset pyrkivät varmistamaan hyvien asioiden tapahtumisen heidän omassa elämässään. Kappaleessa nainen vie miehen vihille. Perheen lapsiluku kasvaa kasvamistaan, joten vaimo ratkaisee asian laittamalla "varmuuden vuoksi" lukon oman makuuhuoneensa ovelle. Kappaleessa korostetaan siis miehen seksuaalista kyvykkyyttä, vaikka asia onkin ilmaistu vaimon käytöksen kautta. Sävelmä lauletaan kevyesti ja yksinkertaisen toteavalla äänellä.

Stereotyyppistä miehisyyttä parodioivia kappaleita löytyy runsaasti myös Juha Vainion tuotannosta. Kappaleessa "Turistit tuppukylään" (1965) pieni kylä yrittää houkutellessa turisteja erämaan keskelle. Vainio laulaa kappaleen matalien äänten kohdalla kevyesti, minkä lisäksi hän tulkitsee tekstiä monin paikoin nasaaliäänellä. Laulussa ironisoidaan turistien viihdykkeeksi järjestettyä metsästystä: "Tuhat miestä kun yhtä sutta surmaa, sata jäljittää kahta oravaa." Säe lauletaan korostetun maskuliinisella rintaäänellä ja "surmaa"-sanana r-kirjainta sorautetaan voimakkaasti. Vainion esittämässä kappaleessa "Tulta päin" (1968) leikitellään paloletkun fallossymboliikalla ja parodioidaan miehisyyteen liittyvää seksuaalisuutta esimerkiksi säkeessä, jossa lauletaan nasaaliäänellä "kun mä ruiskutan ei palo kestä montaa hetkeä." Kappaleessa kuvataan miehen tekemiä "urotoita", jotka eivät kuitenkaan kelpaa palomestarille. Melodia lauletaan voimakkaasti aksentoiden ja lopuissa olevia hyppyjä staccatoilla korostaen. Laulun loppuefektinä laulaja nuuhkaisee ilmaa kuuluvasti ja lausuu matalalla äänellä "Mikä palaa?"

Veikko Lavin kappaleessa "Kahvibaarin kaunotar" (1992) naureskellaan miehille, jotka käyttäytyvät hullunkurisesti viehättävän ja puoleensavetävän naisen läheisyydessä. Kappale on paitsi humoristinen miehisyyden kuvaus, myös ylistyslaulu kauniille naiselle. Pienen baarin vaatimaton ruoka maistuu miesten mielestä naisen tarjoamana taivaalliselta, koska he voivat samalla ihailta kaunista tarjoilijataria: "Kun hän katseensa mieheen vain luopi, menee ukkeli kuin horrokseen." "Menee ukkeli" -kohtaa korostetaan naurahduksella. Lavi painottaa toisessa säkeistössä virkkeen alkua laulamalla nasaaliäänellä: "kaalikeittoa kolmekin kertaa eräs lumottu söi leikiten."

Nasaaliäänien käyttöä kupleteissa voi verrata myös David W. Addingtonin vuonna 1968 tekemään tutkimukseen, jossa selvitettiin mielikuvia, joita erilaiset äänenkäytön tavat kuulijoissa herättivät. Addingtonin tutkimuksessa koulutetut puhujat, kaksi naista ja kaksi miestä, muuttivat ääntään erilaisten parametrien tutkimiseksi. Koehenkilöitä pyydettiin kuvaamaan millaisia mielleyhtymiä ihmisen luonteesta erilaiset äänenkäytön tavat saivat heissä aikaan. Yhtenä tutki-

muksen muuttujana tarkasteltiin äänen nasaaliutta. Tutkimuksessa selvisi, että nasaali ääni herätti sekä nais- että miespuolisissa koehenkilöissä mielikuvia monenlaisista sosiaalisesti epämiellyttävistä luonteenpiirteistä. (Addington 1968, 493, 502; ks. myös Laukkanen & Leino 2001, 99–100.) Myös kupleteissa laulajat kiinnittävät nasaaliääntä käyttämällä huomiota laulun kertojan käytöksessä tai ajattelussa esiintyviin koomisiin tai kertojan näkökulmasta katsottuna negatiivisiin piirteisiin. Nasaalisuus liittyy säännönmukaisesti ironiaan ja siihen, että nasaaliäänellä lausuttua kohtaa ei ole tarkoitus ottaa laulussa vakavasti.

Turistiaiheisia iskelmiä tutkinut Hannu Salmi (2000, 169–172) on kiinnittänyt huomiota alkoholinkäytön runsaaseen kuvaamiseen turistiaiheisissa iskelmissä. Myös humoristisessa kuplettiaineistossa miehistä käytöstä saatetaan ilmaista parodisesti ja pilkallisesti alkoholinkäytön kautta. Juomista kuvaavien kappaleiden esityksiin liittyy myös voimakkaita laulutyylin korostuksia. Lisäksi nasaaliäänien käyttö ja tekstisisällössä esiintyvän alkoholinkäytön teema esiintyvät usein yhtäaikaisesti laulujen tulkinnoissa. Tannerin esittämässä kappaleessa ”Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani” (1911) Tanner esittää juopunutta hevosajuria puhumalla sammaltavalla äänellä. Vainion esittämässä kappaleessa ”Vanha salakuljettaja Laitinen” (1967) alkoholinkäyttöä korostetaan säkeessä ”häipy taakse makasiinin vanha tuntija tuo viinin”, jossa ”viini”-sana lausutaan nasaaliäänellä. Lavin kappaleessa ”Kaljahanat aukes” (1968) nauretaan puolestaan keskioluen vapautumiselle. Kappale sisältää runsaasti laulutyylin liittyviä korostuksia ja siinä miehisyttä tuodaan esiin reippaalla ja rytmikkäällä esityksellä ja meluisalla yksinäisen kuoron käytöllä. Samanlaista tyylikeinoa on käytetty myös Juha Vainion alkoholiaiheisessä kappaleessa ”Kauhea kankkunen” (1967), jonka Vainio laulaa ylikorostetun teennäisellä ja kireällä äänellä. Meluisan mieskuoron käyttö kappaleen sovituksessa korostaa kappaleen liioiteltua miehisyden kuvausta entisestään.

Johtopäätökset

Miehisyys näkyy monin tavoin sekä kuplettilaulujen teksteissä että niiden tulkinnoissa. Sanoituksissa esiintyviä sukupuolta korostavia toistuvia teemoja ovat kulkuriaiheet, sitoutumattomuuden korostaminen ja miehisyydelle naureskelu. Miehisyyteen liittyviä ja kaikilla laulajilla toistuvia erityisteemoja ovat parodiset alkoholinkäytön kuvaukset ja laulut, jotka kertoivat miesten ulkomaanmatkoista.

Monissa kupleteissa maskuliininen käytös ilmenee sitoutumattomuutena, jota käsitellään kulkuri-tematiikan kautta: lauluissa ihannoidaan vapautta ja niissä kuvataan muun muassa vaeltamista, etsimistä ja haaveita. Kulkuriteeman kategoriaan kuuluvia kappaleita esiintyy kaikilla tutkimusmateriaalin laulajilla. Eryyisen yleinen teema on Juha Vainiolla, joka alkoi kahdeksankymmentäluvun alkupuolen jälkeen levyttää yhä enemmän sanoituksiltaan syvämietteisiä lauluja, jotka samalla erkanivat kupleteista musiikillisesti ja tekstien tyylin suhteen.

Tannerilla ja Jurvalla kulkuriteema ei ole erityisen keskeinen, mutta se esiintyy kuitenkin muutamia kertoja heidän lauluissaan. Kevyitä kupletteja levyttänee Helismaan ainoa kulkuriaiheinen kappale on ”Reilun pojan ralli”, joka sekoin sanoituksen humoristisuuden takia kuuluu sitoutumattomuutta korostavien kappaleiden kategoriaan.

Kulkuriaiheisissa kappaleissa esiintyy myös pehmeämpiä ja empaattisempia tulkintoja miehisydestä, mikä ilmenee esimerkiksi Vainion kappaleissa ”Viiden vuoden päästä” sekä ”Vanhojapoikia viiksekkäitä”. Silloinkin keskeinen miehyyden ilmenemistapa on sitoutumattomuuden korostaminen. Suhtautuminen sitoutumattomuuteen vaihtelee kappaleiden sanoituksissa, sillä kulkurimentaliteetti saattaa saada myös negatiivisia seuraamuksia, jos laulun päähenkilö jää tahtomattaan yksin.

Monien kuplettisanoitusten ajatusmaailma vastaa maallista tulkintaa Zygmunt Baumanin alun perin uskonnollisesta pyhiinvaeltaja-mentaliteetista. Kupleteissa kulkijuus mielletään miehen ominaisuudeksi. Myös Baumanin määrittelemiä kulkurin ja kulkijan kategorian mukaisia lauluja esiintyy kuplettiaineistossa runsaasti. Turistiaiheisissa kappaleissa naiset puolestaan kuvataan eksoottisen kokemuksen tuottajina, joten käsittelytapa sopii Baumanin määrittelemään turistin kategoriaan. Kupleteissa esiintyy myös muutamia Baumanin pelurin kategoriaa ilmentäviä kappaleita.

Kupletin naishahmot liitetään Lotta Skaffarin tutkimien Finnhits-iskelmien, Kati Toivasen tutkimien suomalaisten tangojen lyriikoiden ja M. Elisabeth Blairin ja Eva M. Hyattin tutkimien countrymusiikin lyriikoiden tavoin kodin ympäristöön. Vainion esittämä kappaleessa ”Varsinaiset seiväsmatkat” naiset ovat poikkeuksellisesti aktiivisia, sillä he hankkivat ulkomailla itselleen seksuaalisia kokemuksia. Naiset ovat joskus kupletissa myös aktiivisia toimijoita, mutta Baumanin pyhiinvaeltaja-määritelmän mukaista roolia ei kupletin naishahmoilla ole. Tavallisimmin naiset ovat kupleteissa usein joko ihailun tai humoristisen sanailun kohteita. Laulujen tarinoiden kannalta on kuitenkin tärkeää, että kappaleissa esiintyy naisia. Kun mieskertojat laulavat naisista, asia tuodaan usein korostetusti esiin kappaleen laulutyylin avulla.

Kappaleiden sanoituksissa ilmaistaan maskuliinisuutta joko toteuttamalla tai parodioimalla traditionaalista miehen roolia. Monissa Jurvan, Helismaan ja Vainion esittämissä kappaleissa korostetaan lisäksi miesten välistä yhteenkuuluvaisuutta. Naiset ovat sanoituksissa joko ihailun kohteita tai järkeviä vaimoja. Yhteiskuntarakenteessa tapahtunut kehitys ei juurikaan näy kuplettien sukupuolirooleissa, sillä uudempienkin kuplettien sisältävä maailmankuva on sukupuoliroolien suhteen hyvin perinteinen. Pääosin kappaleissa esiintyvät sukupuoliin liittyvät asenteet vahvistavat traditionaalisia käsityksiä sukupuolista eikä eri laulajien esittämien kappaleiden sukupuoliin liittyvistä asenteista löytynyt kappaleiden sanoitusten analyysin avulla laulujen syntyajankohtaan liittyviä merkittäviä eroja, vaikka laulut sijoittuvat yli kahdeksankymmenen vuoden ajanjaksolle. Erot kappaleiden mies- ja naiskuvisa tuntuivat liittyvän enemmän eri artistien suosimiin laulunaiheisiin ja niiden käsittelytapoihin. Monet lauluista esitetään minämuodossa, joten laulun kertojat ovat tavallisesti myös laulujen

toimijoita. Miehisuus korostuu kappaleiden tulkinnoissa, koska muutamia naisten repliikkejä lukuun ottamatta laulun kertojat esiintyvät kappaleiden teksteissä miessukupuolen edustajana. Silloinkin kun kupleteissa esitetään parodista miehisyyttä, laulajan näkökulma on osallistuva ja pilkan kohteena on yleensä myös laulun päähenkilö itse.

Kullakin artistilla on oman persoonallinen laulutapansa, mutta kappaleiden aiheissa ja laulutyyleissä oli myös paljon yhteistä. Kuplettien rytminen elastiisuus näkyy laulufraasien sisällä tapahtuvina hidastuksia ja kiihdytyksinä sekä ilmaisukykyisenä pienten taukojen käyttönä. Kulkuriaiheissa kappaleissa käytetään usein kertovaa laulutyylä, jossa kappaleen sanat lauletaan rytmin suhteen vaihtelevasti ja sanoituksessa ilmeneviä oleellisia kohtia korostetaan. Tärkeiden sanojen edellä tai jäljessä olevat tehostetauot ovat erityisen tyyppillisiä Juha Vainion laulutyylille. Tanneria lukuun ottamatta tutkimusmateriaalin artistit pysyvät melko tarkasti samassa peruspuolssissa. Kulkuriaiheisten laulujen keskeinen ominaisuus on myös pehmeä laulutyylä, jota käytetään monissa miehisyyttä kuvaavissa lauluissa. Pehmeää ääntä käyttää eniten Juha Vainio, mutta tyylikeinoa esiintyy myös Lavilla.

Sitoutumattomuutta korostavissa kappaleissa ja toiminnallista maskuliinisuutta parodioivissa lauluissa käytetään runsaasti erilaisia laulun tehosteita. Kappaleiden kepeydestä ja humoristisuudesta johtuen lauluissa suositaan erilaisia laulun tekstiä korostavia äänenkäytöllisiä efektejä, joita ovat esimerkiksi huudahdus, kuiskaus, haukotteleminen, naurahdus, puhelaulu sekä erilaiset laulun ja puheäänien äänenpainot, joilla kuvataan esimerkiksi väsymystä, pettymystä, innostusta, omahyväisyyttä tai haaveilemista. Miehisyyden ilmaisemiseen liittyy laulajilla usein matalan rintaäänien parodinen korostaminen. Miehisyyttä kuvaavissa kupleteissa esiintyy myös paljon nasaaliääntä, jota käytetään säännönmukaisesti parodisessa funktiossa. Lisäksi tutkimusmateriaalin laulajat korostavat usein r-kirjainta liioiteltua miehisyyttä kuvatessaan. Tannerin laulutyylille on lisäksi tyyppillistä äänen paisuttelu melodiasäkeiden loppuissa. Helismaa puolestaan käyttää paljon puheääntä kappaleiden tekstisisältöä korostavana tyylikeinona. Vainiolla voimakas artikulaatio ja melodiahyppyjen loppuissa olevat staccatot ovat tyyppillisiä piirteitä erityisesti hänen uransa varhaisvuosien tuotannossa.

Tutkimus tuo esiin kohdehenkilöiden keskeisimmät miehistä käyttäytymistä kuvaavat kuplettilaulutyylin piirteet ja niiden sitoutumisen kappaleen tekstisisältöön. Maskuliinisuus osoittautui mielekkääksi tutkimuskohteeksi, sillä aineisto sisältää paljon miehisyyttä ilmentäviä laulun tyylikeinoja. Finnhits-iskelmistä, suomalaista tangoista ja countrymusiikin lyriikoista tehtyjen tutkimusten vertaaminen omiin kuplettiaineistostani esiin nousseisiin johtopäätöksiin osoittaa, että kupletin laulutyylin piirteet toisintavat vakiintuneita asetelmia, joita esiintyy myös edellä mainittujen musiikinlajien sanoituksissa. Judith Butlerin ajatus sukupuolen tuottamisesta käytännön toiminnan kautta ja hänen esittelemänsä performatiivisuuden käsite sopivat hyvin artikkelin tausta-ajatuksiksi, sillä kupleteissa sukupuolta ja erityisesti miessukupuolta kuvaavat tekstisisällölliset teemat ovat aineistossa runsaslukuisia ja niitä korostetaan performatiivisilla ja

ilmaisullisesti rikkailla tyylikeinoilla, jotka esitetään joko vakavasti tai parodioiden ja liioiteltuja laulun tyylikeinoja käyttäen.

Lähteet

Tutkimusmateriaali

Levyt ja äänitiedostot

- Doria-tietokanta. J. Alfred Tannerin esittämät kappaleet kansalliskirjaston Doria-tietokannassa. <http://www.doria.fi/handle/10024/66373/search?order=ASC&rpp=10&sort_by=2&page=3&query=Alfred+Tanner&etal=0> Tiedot tarkistettu 20.3.2011.
- Helismaa, Reino 1992. *Unohtumattomat*. CD 440102. Helsinki: Fazer Finnlevy.
- 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.
- Yle, 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

- Addington, David W. 1968. The relationship of selected vocal characteristics to personality perception. *Speech Monographs* 5/1968: 492–503.
- Aho, Marko 2007. Populaarimusiikki ja kehon nautinnot. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Aho Marko & Kärjä Antti-Ville. Tampere: Vastapaino. 242–267.
- Aho, Marko 2005. Laulu Irenelle. Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosikirja 17*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 72–93.

- Austin, J. L. 1962. *How to do things with Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Barthes, Roland 1996. The Grain of the Voice. Teoksessa *On record. Rock, Pop and the Written World*. Toim. Simo Frith & Andrew Goodwin. London & New York: Routledge. 293–300.
- Bauman, Zygmunt 1995. Broken lives, broken strategies. Teoksessa *Life in Fragments. Essays of postmodern morality*. Oxford & Cambridge: Blackwell. 72–104.
- Blair, M. Elizabeth & Hyatt, Eva M. 1992. Home Is Where the Heart Is. An Analysis of Meanings of the Home in Country Music. *Popular Music and Society*, 16 (4): 69–82.
- Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli*. Suom. Pulkkinen, Tuija & Rossi, Leena-Maija. Helsinki: Gaudeamus.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela 1996. Rock and sexuality. Teoksessa *On record. Rock, Pop and the Written World*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. 371–389.
- Frith, Simon 1996. *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford New York: Oxford University press.
- Hänninen, Jorma 1994. Seksitarinan pornografinen käsikirjoitus: minä sain, olen siis mies. Teoksessa *Miehen elämää. Kirjoituksia miesten omaelämäkertoista*. Toim. J. P. Roos ja Eeva Peltonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 106–139.
- Karvonen, Erkki 1991. Sukupuolen representaatio. Itse-representaatio ja representaation politiikka. Teoksessa *Fantasma ja banaali*. Toim. Pertti Julkunen & Kimmo Sarlin. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos. Julkaisuja sarja B 33/1991. Tampere: Tampereen yliopisto. 23–38.
- Laukkanen Anne-Maria & Leino, Timo 2001. *Ihmeellinen ihmisääni*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lehtonen, Mikko 1995. *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Pulkkinen, Tuija 2000. Judith Butler – sukupuolen suorittamisen teoreetikko. Teoksessa *Feministejä – aikamme ajattelijoita*. Toim. Anttonen, Anneli, Lempiäinen Kirsti & Liljeström, Marianne. Tampere: Vastapaino. 43–60.
- Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Tampere: Gaudeamus.
- Ojajarvi Sanna 2004. Toistamisen politiikka: Judith Butler ja sukupuolen tekeminen. Teoksessa *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Toim. Mörö Tuomo, Salovaara-Moring Inka & Valtonen Sanna. Helsinki: Gaudeamus. 255–273.
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Salmi, Hannu 2000. Härmän jätkät maasta mämmin. Teoksessa *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuvia suomalaisuudesta*. Toim. Hannu Salmi ja Kari Kallioniemi. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 166–191.
- Skaffari, Lotta 2008. "Metsämökin tontusta Jerry Cottoniin: Maskuliinisia parisuhdestrategioita 1970-luvun Finnhits-iskelmässä". Teoksessa *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 89–127.
- Toivanen, Kati 2003. "Muistelen sinua Marketta. Sukupuolten representaatiot suomalaisessa tangolyriikassa". Teoksessa *Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*. Toim. Marianne Roivas ja Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 98–118.

The triumph of the happy-go-lucky: The performed masculinity in the recordings of J. Alfred Tanner, Matti Jurva, Reino Helismaa, Juha Vainio, and Veikko Lavi

The purpose of this material-oriented study is to examine how the concept of masculinity exists in the lyrics of Finnish couplet songs and how the masculinity is performed orally by the singers. The research material consists of 160 recorded songs performed by five well-known Finnish couplet singers: J. Alfred Tanner, Matti Jurva, Reino Helismaa, Juha Vainio, and Veikko Lavi.

Judith Butler's concept of performativity is used as a background idea of the analysis. Zygmunt Bauman's categories of *the pilgrim*, *the player*, *the stroller*, and *the vagabond* are utilized as analytic tools. The article also compares the results of the analysis with other studies concerning masculinity and lyrics of Finnish tangos, Finnish hit songs, Finnish schlagers dealing with the subject of tourism, and the lyrics of country music.

The lyrics and singing styles of the couplet songs reflected the idea of masculinity in many ways. The singing styles of the performers were regularly linked with lyrics. The way of singing was often soft in a group of songs that dealt with the idea of strolling in a serious way. These songs were frequently sung in a soft quality of voice and many of them included tiny breaks between the words which emphasized the stories of the songs. There was another group of songs that dealt with the idea of independence in intimate relationships, and a third group of songs that joked about the characteristics in the lyrics. In the second and the third group songs were often sung in playful ways and the singing styles included often various expressive vocal effects.

FM Laura Henriksson (laura.henriksson@helsinki.fi) on musiikkitieteen jatko-opiskelija Helsingin yliopistossa Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella.

Todellista musiikkia¹

Tanja Tiekso

1900-luvun avantgardeliikkeiden yksi suurimmista oivalluksista oli varsin yksinkertaiselta tuntuva ajatus, jonka mukaan meidän ei ole pakko tyytyä vain annettuihin totuuksiin todellisuudesta. Sen sijaan voimme korvata meiltä vaadittavan niin sanotun järkipärisen ajattelun esimerkiksi unien, alitajunnan ja mielikuvituksen logiikalla. Voimme kapinoida tosimaailman rationaalisuuden vaatimuksia vastaan ja lopulta luopua niistä kokonaan, ja tämä kaikki voi tapahtua taiteen alueella taiteen menetelmiä ja tekniikoita hyödyntäen. Taide voi osoittaa, että se todellisuus, jonka luulemme näkevämme ja kokevämme, tai joka meidän uskotellaan näkevän ja kokevan, voikin olla virheellinen ja puutteellinen, jopa valheellinen. Juuri nämä oivallukset edustavat avantgarden käsitteen kokeellista ulottuvuutta. Avantgardistinen kokeellisuus on yksinkertaisimmillaan kykyä nähdä ja kuulla todellisuus toisin – usein silmin ja korvin.

Tämä historiallisille avantgardeliikkeille kuten futurismille, dadaismille ja surrealismille tyypillinen ajattelu on luettavissa myös monista musiikin avantgardemanifesteista, jotka julistavat musiikillisen vallan kumousta ja vakiintuneen musiikin käsitteen ulkopuolelle kurkottavaa äänellisen taiteen ymmärtämisen tapaa. Musiikin avantgardemanifestien taustalla on tiedostettu oivallus, jossa annettu todellisuus, johon myös vakiintunut käsitys musiikista kuuluu, kyseenalaistetaan. Tässä vastakulttuurisessa ja kokemuksellisessa käänteessä astutaan ennalta määrättyjen lakien alaisuudesta uudenlaiseen musiikilliseen olemiseen tapaan, jossa pyrkimyksenä ei ole enää konventioiden pohjalta toimiminen vaan todellisuuden kohtaaminen sellaisenaan. Musiikin kuuntelemiseen sijaan kuunnellaan koko maailmaa. Mikä tahansa voi yhtäkkiä olla musiikkia. Niin kuin John Cage toteaa: ”Yhtäkkiä olet konsertissa, jalkakäytävällä” ja R. Murray Schafer: ”Kuuntele uutta orkesteria: soivaa universumia!”

Tätä musiikin avantgarden kokemuksellisesti kumouksellista luonnetta ei ole juurikaan aiemmassa musiikintutkimuksessa tarkasteltu. Syy sivuuttamiseen lienee se, ettei myöskään avantgardeteorioita ole musiikintutkimuksen alueella suuremmin hyödynnetty. Avantgardetutkimusten sivuuttamisen seurauksena taas avantgarden käsite ylipäätään on musiikintutkimuksen alueella useimmi-

¹ Lectio praecursoria. FT Tanja Tiekso (tanja.tiekso@gmail.com) puolusti väitöskirjaansa *Todellista musiikkia – kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa* (Helsinki: Poesia 2013/2014) 16.11.2013 Helsingin yliopiston Humanistisessa tiedekunnassa. Kirja on tilattavissa kustantajalta osoitteesta <http://www.poesia.fi/todellista-musiikkia/>. Kirja julkaistaan virallisesti tammikuussa 2014, jolloin se tulee myös elektronisesti saataville kustantajan verkkosivuilla. Väitösversion on jo luettavissa elektronisesti Helsingin yliopiston E-thesis -palvelussa osoitteesta <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-305-002-0>. Vastaväittäjänä toimi dosentti Antti Salminen Tampereen yliopistosta ja kustoksena professori Eero Tarasti.

ten ymmärretty virheellisesti. Musiikintutkimuksen vakiintunut tapa ymmärtää 1900-luvun avantgardea ei yksinkertaisesti vastaa yleisimpiä taidefilosofisia käsitteitä siitä.

Musiikintutkimuksessa avantgardeksi on lähes poikkeuksetta ymmärretty dekadefoninen, sarjallinen ja Darmstadtin koulun musiikki. Avantgardeteorioiden näkökulmasta ne kaikki kuitenkin edustavat täysmodernismia. Täysmodernismin käsite viittaa modernistisen ajattelun huipentumiseen ja ylikuumentumiseen taiteiden alueella. Täysmodernismille on tyypillistä esimerkiksi teknisanalyttinen ajattelu ja äärimmillen viedyt taiteellisten muotojen hallitsemisen pyrkimykset. Avantgardeteorioissa avantgarde ja modernismi on yleensä erotettu toisistaan. Modernistisen taiteen ja avantgardetaiteen ero on, että modernistinen taide pyrkii luomaan suljetun taiteen maailman kun taas avantgarde pyrkii murentamaan tällaista taiteen ja tosielämän eroa ylläpitävää ajattelua. Tässä mielessä avantgarde on luonteeltaan *antimodernistista*, se rakentuu modernismisuhteen ristiriidalle.

Musiikin avantgardemanifesteissa mainitut eroavaisuudet näkyvät selkeimmin tekstien erilaisessa retoriikassa ja eetoksessa. Modernististen säveltäjien usein individualistista ajattelua ja säveltäjän valtaa korostavia tekstejä luonnehtii teknisanalyttinen sekä musiikin sisäiseen maailmaan ja kehitykseen keskittynyt ilmaisu. Sen sijaan kokemuksellista kumousta julistavat musiikin avantgardemanifestit eivät pyri pelkästään musiikin uudistamiseen, eivätkä ainakaan musiikin uudistamiseen pelkästään sävellysteknisessä mielessä. Ne pyrkivät uusien kokemusten etsimiseen ja laajempaan elämisen ja maailman muuttamiseen.

Musiikin historioita tarkasteltaessa käy ilmeiseksi, että musiikin avantgardemanifestien historiallisten avantgardeliikkeiden eetosta mukaileva ajattelu, kokeellinen ja kokemuksellinen kumous, tapahtuu, kuten muidenkin taiteenlajien alueella, täysmodernistista ajattelua vasten. Länsimaisen – niin sanotun klassisen, joskin tässä tapauksessa uuden – musiikin historiassa tämä vastahanka kokeellisen ja täysmodernistisen ajattelun välillä kärjistyi toisen maailmansodan jälkeisenä aikana 1950-luvulla, musiikinhistorioitsija Richard Taruskinin sanoin ”Jahre nullin”, ”nollahetken” aikakaudella, jolloin pyrittiin aloittamaan alusta puhtaalta pöydältä kun kaikki usko inhimilliseen oli holokaustin ja atomipommiin myötä mennyt. Musiikinhistorioissa 1950-luvun ”täysin alusta aloittamaan pyrkivä” klassinen nykymusiikki näyttyy konfliktien kenttänä, taistelutantereenä, jossa eurooppalaiset ja yhdysvaltalaiset, empiristiset ja rationalistiset, sarjalliset ja indeterministiset sekä konservatiiviset ja uudistusmieliset tendenssit kohtaavat loputtomana epämääräisenä aaltoliikkeenä.

Sodanjälkeisyys aiheutti voimakkaita maantieteellis-poliittisia jännitteitä paitsi Euroopan maiden (etenkin Saksan ja Ranskan) myös Yhdysvaltojen ja Euroopan välille. Tämä näkyy selvästi säveltäjien tuolta ajalta peräisin olevissa kirjoituksissa ja esimerkiksi musiikinhistorioiden usein kuvailemassa pariisilaisen konkreettisen musiikin ja kölniläisen elektronisen musiikin välisessä kiistassa. Erityisen selvästi maantieteelliset jännitteet näkyvät kuitenkin angloamerikkalaisen musiikintutkimuksen piirissä rakentuneessa kokeellisen musiikin katego-

riassa, joka lähtökohtaisesti perustuu voimakkaalle Euroopan ja Yhdysvaltojen väliselle vastakkainasettelulle.

Kokeellista musiikkia kategoriana määrittäville tutkimuksille on tyypillistä kokeellisen musiikin omiminen Yhdysvaltojen kansallisomaisuudeksi, jopa nationalistisia sävyjä saavissa määrin. Kokeellinen musiikki edustaa tutkimuksissa Yhdysvaltojen ”omaa avantgardea”, jota ei kuitenkaan kutsuta avantgardeksi johtuen esimerkiksi juuri siitä, että avantgarde on musiikintutkimuksissa virheellisesti ymmärretty täysmodernistisia sävellystapoja kuvaavaksi termiksi. Toinen syy avantgarden käsitteen sivuuttamiseen kokeellisen musiikin tutkimuksen angloamerikkalaisessa tutkimuspiirissä näyttäisi olevan se, että avantgarde on historiallisessa mielessä selkeästi juuri eurooppalaisia taideliikkeitä kuvaava termi, mistä syystä se ei mahdollisesti ole kelvannut kuvaamaan yhdysvaltalaista vastakulttuurista taidetta. Avantgarden käsitteen vältteleminen monissa kokeellisen musiikin tutkimuksissa näyttäisikin usein liittyvän pyrkimykseen rakentaa omaa, yhdysvaltalaisen vastakulttuurisen taiteen perinnettä.

”Kokeellisuus” on kuitenkin käsite, joka kuuluu vakiintuneesti avantgarde-tutkimuksen piiriin. Käsitteen merkityssisältöjä on kuitenkin hämmästyttävän vähän pohdittu taidefilosofian alueella. Yleisesti kokeellisuuden käsitteellä niin taiteentutkimuksessa kuin taidejournalismissakin tarkoitetaan kaikenlaista uusia ideoita tuottavaa, kokeilevaa, rajoja rikkovaa ja konventioita murtavaa taiteellista toimintaa, jossa ennemminkin ”puuhaillaan materiaalin kanssa” kuin toteutetaan valmiita muotoideoita. Negatiivisessa mielessä tämä on johtanut esimerkiksi siihen, että kokeellisella taiteella usein on keskeneräisyyden ja epäkypsyyden leima. Epämairitteleva ulottuvuus on sekin, että kokeellisuuden käsitteellä saatetaan oikeuttaa joitain taiteen tekemisen tapoja sen ajatuksen varjolla, että mikä tahansa uuden kokeileminen on parempaa kuin vanhan toistaminen. Kokeellisuuden käsitteen merkityssisällöt ovat ylipäätään vahvasti jumiutuneet uutuuden käsitteen ympärille. Uutuus, kuten uutuuteen liittyvä innovaatiokin, ovat kuitenkin kokeellisuuden kohdalla ongelmallisia termejä, sillä ne johtavat ajatukset modernistiseen taideajatteluun, siis pois siitä modernistista ajattelua vastaan suuntautuvasta kokemuksellisesta kumouksellisuudesta, joka avantgardistista kokeellisuutta luonnehtii.

Jos kokeellisuutta ajatellaan, kuten puheeni alussa esitin, kokemuksellisena kumouksena ja kykynä nähdä ja kuulla uusin silmin ja korvin, voidaan sille löytää useita mahdollisia filosofisia tulkintaväilyä. Sitä voidaan tarkastella esimerkiksi fenomenologisen perinteen näkökulmasta, joka sen perustajan Edmund Husserlin mukaan on nimenomaan kääntymistä ennalta annetusta maailmasta kokemuksessa kohdattavaan todellisuuteen. Kokeellinen muusikko, samoin kuin Husserlin mukaan fenomenologinen filosofikin, elää jatkuvassa paradoksissa: itsestään selvä on kyettävä näkemään kyseenalaisena ja arvoituksellisena.

Musiikillinen kokeellisuus voidaan, edelleen fenomenologisen filosofian piirissä pysytellen, ymmärtää musiikin alueella toteutuvana kokemuksellisena kumouksena: olemisen tapana ja tapahtumana, jossa musiikki ja todellisuus kohdataan ja jäsennetään uudelleen. Tässä mielessä sitä voidaan ymmärtää Martin Heideggerin filosofian näkökulmasta tienä ja liikkeenä, jatkuvana pa-

luuna perustaan. Musiikillisessa kokeellisuudessa ei ole kyse kenenkään aikaansaannoksesta vaan hypystä kohti alkua, jossa päädytään kysymään musiikkikäsitksemme perustaa. Seuraammeko vain tuttuja tapoja ymmärtää musiikkia? Perustammeko käsityksemme musiikista vain sitä koskeville valmiille määritelmille? Vai huomioimmeko musiikin alkuperän olemuksen ja pohdimme sitä, mitä musiikki on? Niin kuin Brian Eno toteaa, tarkoittaa kokeilu musiikissa sitä, että kysytään jatkuvasti uudelleen ”Mitä muutakin musiikki voisi olla?”

Tämä perustan kyseenalaistamisen ajatus luonnehtii samalla musiikillisen kokeellisuuden anarkistisuutta: musiikillinen kokeellisuus tavoittelee puhdasta alkua. Kun soittamista rajaavista säännöistä ja musiikin ennalta annetuista määritelmistä luovutaan, on soittotilanne koko ajan alttiina sysäytymään tutusta kohti tuntematonta ja lopulta olemassaolon avoimuuteen. Valmiiksi annetun maailman ennalta määrättyjä ja etukäteen asetettuja malleja tarkoituksellisesti vastustavassa avoimessa kokeellisessa tapahtumassa mikä tahansa odottamaton asia voi yhtäkkiä sysätä sen kohti tuntematonta, kohti tarkoituksellista tarkoituksettomuutta, ei-mitään. Ei-mikyyden kautta kokeellisuudessa kuitenkin avautuu ei-minkään sijasta kaikki. Hiljaisuus avaa korvat kaikille äänille. Juuri tämä on musiikillisen kokeellisuuden pohjaton olemus.

Musiikillisessa kokeellisuudessa toteutuva maailmalle avautuminen on tietoinen ja tarkoituksellinen normien, tarpeiden ja arvojen kumous, joka voi täysimittaisesti toteutua vain kriittisen etäisyydenoton ja annettujen todellisuuseriaatteiden uudelleen arvioinnin kautta. Tämän ajatuskulun voi hahmottaa tarkasteltaessa musiikillista kokeellisuutta Frankfurtin koulukunnan filosofin ja sosiologin Herbert Marcusen taideteorian näkökulmasta. Etenkin hänen viimeiseksi jääneessä teoksessaan *Permanenz der Kunst* (1977) esittelemänsä ”vastayhteiskunnallisen kokemuksen” käsite luonnehtii hyvin musiikillisen kokeellisuuden vastakulttuurisuutta. Sen mukaan poliittisen taiteen edellytyksenä on yksilön sisällä, hänen tavoissaan, arvoissaan ja tottumuksissaan, tapahtuva kokemuksellinen kumous. Se synnyttää uudella lailla näkevän, kuulevan ja kokevan kapinallisen subjektin, jolla on kyky arvioida todellisuutta uusin perustein.

Varhaisemmassa teoksessaan *An Essay on Liberation* (1969) Marcusen hahmottelee myös ajatusta uudenglaisesta ”esteettisestä eetoksesta” katkoksesta tutuihin, rutiininomaisiin tapoihin nähdä, kuulla, tuntea ja ymmärtää asioita. Hän näkee taideajattelun yhteiskunnallisen muutoksen lähtökohtana ja esteettisen ulottuvuuden vapaan yhteiskunnan mittana. Esteettisessä eetoksessa erityisestemastaan palautetusta tekniikasta tulee taidetta, ja taide muodostaa kokonaan uudenglaisen todellisuuseriaatteen, jossa taiteellinen ja tieteellinen tarkastelutapa yhdistyvät. Syntyvä uudenglainen tarkastelutapa kumoaa vastakkaisuuden mielikuvituksen ja järjen, korkeampien ja matalampien alojen ja runollisten ja tieteellisten ajattelutapojen välillä. Marcusen esteettisen eetoksen ajatus tuo esiin taiteellisen kokeellisuuden tärkeimmän tavoitteen: pyrkimyksen nähdä taiteellinen työ ja mielikuvitus vakavasti otettavina tapoina ymmärtää todellisuutta tieteellisen tarkastelutavan rinnalla.

Nykyään kokeelliset taiteen tekemisen tavat ovat yhä suuremmissa suosiossa taiteen tekijöiden keskuudessa. Se ei ole yllättävää, kun tarkastellaan sitä

todellisuutta, joka meille päivittäin annetaan. Nykypäivän todellisuus on järjestömän eriarvoisuuden, sokean oman edun tavoittelun, luontoa ja ihmiskuntaa kunnioittamattoman talouskasvun, lapsuutta ja yleisesti ihmisyyttä rienaavan viihteen ja arvokkaan elämän halveksumisen todellisuus. Teollinen ja taloudellisia voittoja tavoitteleva maailma on aikoja sitten kääntynyt itseään vastaan.

Tässä tilanteessa ajatus taiteesta muutosvoimana voi olla yksi varteenotettava vaihtoehto, joka voi tarjota eettisesti kestäviä maailmassaolemisen tapoja ja vapauttaa mieliä niitä kahlitsevista käsityksistä ja harhaluuloista, jotka liittyvät esimerkiksi hyvän elämän ja menestyksen määritelmiin. Kokemuksellisesti kumouksellinen taiteellinen eetos voi olla uusi mahdollisuus asioille, ihmisille ja itselle muuttua ja alkaa elää kestävämmällä tavalla. Taide voi tarjota mahdollisuuden täyskäännöksen, vaihtoehtoisin tapoihin kohdata todellisuus ja murtautumiseen ulos kaavamaisista tavoista elää ja olla maailmassa.

Musiikillinen kokeellisuus voi saada voimansa siitä, että se rakentaa todellisuutta uudelleen. Kehittelemällä uudenlaisia kokemisen, kuuntelemisen ja esittämisen tapoja musiikillinen kokeellisuus voi samalla laajentaa käsityksiämme ihmisenä olemisesta. Muutosvoimainen kokeellisuuden eetos voi haastaa meidät myös tarkastelemaan ympäröivää maailmaa uudella tavalla, kysymään hyvän elämän periaatteita ja samalla pohtimaan musiikin paikkaa yhteiskunnassa. Musiikki voi olla tapa ilmaista eettistä maailmassaolemista ja toimia laboratoriona, jossa uudenlaisia yhdessä olemisen tapoja kokeillaan.

FT Tanja Tiekso (tanja.tiekso@helsinki.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella, musiikkitieteen oppiaineessa.

Maria Feodorovan laulupolut

Vienankarjalaisen kansanlaulajan repertuaari
musiikkisukupolven rakentajana¹

Elina Niiranen

Venäjän Karjalaan kuuluvassa Vienan Karjalassa on 1900-luvulla tapahtunut monia muutoksia: karjalaksi puhuminen on väistynyt valtakieleksi tulleen venäjän tieltä. Elinkeinorakenteeltaan seutu on kokenut metsäteollisuuden voimakkaan kasvun (Vihavainen 1986, 377–381; Nevalainen 2002, 267), kollektivoinnin 1920–1930-luvuilla ja lopulta 1990-luvulla sosialismin purkamisesta johtuen elinkeinorakenteiden rapistumisen ja uusien elinkeinojen, kuten esimerkiksi turismin syntyminen (Varis 1998, 10). Aiemmin tiivistä ja pienistä karjalaisista kylistä on siirrytty viimeistään 1950-luvulla monikulttuurisiin keskitettyihin kyliin. Väitöstutkimukseni *Maria Feodorovan laulupolut. Vienankarjalaisen kansanlaulajan repertuaari musiikkisukupolven rakentajana* kuvaa yhden laulajan lauluohjelmiston avulla niitä muutoksia joita vienalaisessa musiikkikulttuurissa on tapahtunut. Tutkimuksessa kuvataan myös lauluihin liittyviä merkityksiä ja niitä sosiaalisia konteksteja joissa laulaminen tapahtui.

Tutkimuksen keskeisimmän aineiston olen kerännyt kenttätutkimuksen avulla Vienan Karjalassa 1990-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa. Vienan Karjalaksi kutsuttu alue sijaitsee nykyisen Karjalan tasavallan pohjoisosassa, heti Suomen rajan itäpuolella.

Päädyin alun perin Vienan Karjalaan tutkimaan lauluja Kuhmossa toimineen vienalaista perinnettä tallentavan ja elvyttävän EU-rahoitteisen projektin tutkijana 1990-luvun lopussa. Projektin tavoitteena oli kerätä kansanlauluja ja lauluihin liittyvää muistitietoa lähinnä Vienassa asuvilta karjalaisilta. Karjalaiset olivat 1990-luvun lopulla asuinalueellaan Venäjän pohjoisessa Karjalassa vähemmistö. Heidän lisäksi alueella asui venäläisiä, ukrainalaisia, valkovenäläisiä ja suomalaisia, ja kylissä puhuttiin ainakin karjalaa, venäjää, ukrainaa ja valkovenäjää. Yleisimmin käytetty kieli oli venäjä. Vanhempi, sotia ennen ja heti niiden jälkeen syntynyt sukupolvi oli puhunut karjalaa äidinkielenään. Monet iäkkäät karjalaiset puhuivat edelleen kotikielenään karjalaa, mutta karjalaisten avioliitot muuta kieltä äidinkielenään puhuvien kanssa olivat lisänneet venäjän yleystymistä kotikielenä. Kouluissa karjalan kieltä oli mahdollista opiskella muutama tunti viikossa, mutta muu opetus tapahtui venäjäksi².

¹ Lectio praecursoria. FM Elina Niirasen Tampereen yliopiston yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikössä pidetty väitöstilaisuus 7.9. 2013. Vastaväittäjinä toimivat professori Helmi Järviluoma-Mäkelä Itä-Suomen yliopistosta ja yliopistotutkija Jyrki Pöysä Jyväskylän yliopistosta. Kustoksena toimi professori Tarja Rautiainen-Keskustalo.



Kartta Vienan Karjalasta. Kartta on mukailtu tutkimusta varten ja sen alkuperäinen versio on julkaistu teoksessa *Karjala, historia, kansa, kulttuuri* (Laine 1988). Kartan on laatinut Jari Laihia.

Kenttätutkimukseni ajoittui aikaan, jolloin suomalaisille perinteentutkijoille ja matkailijoille oli pitkästä ajasta avautunut pääsy Venäjän Karjalaan. Elettiin Neuvostoliiton romahtamisen jälkimaininkeja. Venäjällä vallitsi aiempaa vapautuneempi ilmapiiri, mikä näkyi myös kenttätutkimuksessani: monet Vienan Karjalan kylissä tapaamistani ihmisistä puhuivat hyvin avoimesti elämästään, muistelivat mielellään laulutilanteita ja lauloivat muistamiaan lauluja.

Tilanne vienalaisissa pienissä kylissä vaikutti 1990-luvun lopulla musiikintutkijan näkökulmasta hyvin monimuotoiselta: monenlaiset musiikkiperinteet elivät yhtä aikaa. Vanhemmat naiset, joita useimmat laulattamistani informan-

² Koulujen opetuskieli Vienan Karjalassa vaihteli. Kyläkouluja perustettiin vuonna 1888 ja silloin opetus oli venäjäksi. Vuodesta 1921 lähtien opetettiin kouluissa suomeksi, mutta vuonna 1937 suomen kieli julistettiin fasistiseksi kieleksi ja opetuskieleksi tuli venäjä. Vuonna 1940 koulujen opetuskieleksi tuli taas suomi, joka pysyi vuoteen 1956 asti, jonka jälkeen opetuskielenä toimi venäjä. (Stepanov 1995, 268–269.)

teista olivat, lauloivat lauluja, joista osa oli perinteisiä riimillisiä suomenkielisiä kansanlauluja ja muita eri etnisten ryhmien kansanlauluja. Heidän ohjelmitoonsa kuului myös sävellettyjä lauluja, joita laulettiin enimmäkseen suomeksi tai karjalaksi paikallisissa kuoroissa. Kuorotoiminta oli osa Neuvostoliitossa laajasti organisoitua kulttuuritoimintaa (Mikkonen & Suutari 2006, 160). Kuoroja toimi 1990-luvulla miltei jokaisessa vienalaisessa kylässä, jossa vierailin. Kuorot harjoittelivat paikallisilla kulttuuritaloilla ja niitä ohjasi koulutettu kulttuurityöntekijä. Yksi suosituimmista laulunlajeista vanhempien karjalaisten keskuudessa olivat venäjäksi laulettu tšastuškat. Televisiosta vanhempi väki seurasi innolla tšastuška-kilpailuja.

Nuoret sen sijaan tanssivat paikallisilla kulttuuritaloilla järjestetyissä diskoissa venäläisen populaarimusiikin tahtiin. Kulttuuritaloilla järjestettiin juhlia, joihin kokoontuivat eri sukupolvet. Vaikka nuoret eivät näyttäneet olevan kovin kiinnostuneita vanhemman sukupolven laulamasta perinnesuomuksesta ja kutsuivatkin sitä nimellä ”mummojen musiikki”, monien nuorten elämään perinnesuomuksella oli silti vaikutusta (Suutari & työryhmä 2004, 14). He kuuluivat sitä kylien juhlissa, joissa heidän sukulaisensa ottivat osaa kuoroihin ja lauloivat perinnelauluja.

Musisoiminen jakautui Vienassa myös sukupuolten mukaan. Vaikka miehet myös lauloivat ja heiltä on aivan viime vuosinakin taltioitu lauluja, julkisissa kylän yhteisissä juhlissa naisista koostuvat harrastajakuorot hoitivat laulamisen. Miesten laulaminen oli selvästi yksityisempää ja liittyi usein muuhun juhlintaan.

Toisella Vienan Karjalaan suuntautuneella tutkimusmatkallani menin haastattelemaan Maria Feodorovaa, joka asusti iäkkään sisarensa kanssa Kalevalan kylässä. Häntä olivat jo minua ennen haastatelleet useat perinteentutkijat niin Suomesta kuin Venäjänkin puolelta ja hänet tiedettiin hyvämuistiseksi laulajaksi, joka osasi paljon kansanlauluja. Tuosta kohtaamisesta sai alkunsa tämä tutkimus. Haastattelin Feodorovaa kolmen periodin verran vuonna 1999. Yhteistyöni Feodorovan kanssa muodostaa tämän tutkimuksen keskeisimmän aineiston.

Feodorova oli tavatessamme jo iäkäs, yli 90-vuotias. Hän oli korkeasta iästään huolimatta hyvämuistinen ja virkeä haastateltava sekä loistava kertoja. Haastattelutuokiomme venyivät monituntisiksi, joissa puhe ja laulu soljuivat toisiaan seuraten. Kuvaan väitöskirjani toisessa luvussa sitä, miten Feodorova antautui haastatteluissa ikään kuin muistelemisen virtaan. Vaikka meitä Feodorovan kanssa erottivat suuret erot elämäkokemuksissa sekä erilainen kulttuuriin tausta, meitä yhdisti kiinnostus lauluihin ja laulamiseen.

Kutsun tutkimuksessani Feodorovaa kansanlaulajaksi. Kansanlaulajuus näyttäytyy tutkimuksessani tietynlaisen suullisen musiikkikulttuurin jäseneksi kasvamisena, traditionaalisen lauluohjelmiston taitamisena ja sen luovana soveltamisena. Feodorova, joka oli syntynyt vuonna 1909, kasvoi Suomen rajan tuntumassa sijainneessa pienessä Lytän kylässä, joka kuului Akonlahden kyläryhmittymään. Hänen lapsuuden elinympäristöään leimasi rikas suullinen perinnekulttuuri, jonka keskeisiä ilmenemismuotoja olivat kalevalamittaiset runolaulut, riimilliset kansanlaulut, lapsille laulettu laulut ja tarinat sekä lorut. Feodorova edusti sukupolvea, jolle keskeiseksi ajanviettotavaksi nuoruudessa muodostui piirileikkien, piiritanssien ja kattrillien sekä muiden ryhmätanssien

tanssiminen, mutta myös paritanssit, jotka alkoivat saada jalansijaa vienalaisten nuorten keskuudessa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Feodorovan lauluohjelmisto oli monipuolinen. Häneltä on tallennettu kaiken kaikkiaan 126 eri laulutoisintoa. Tähän kokonaisuuteen kuului kalevalamittaisia runolauluja, riimillisiä lauluja, joista osa oli piirileikeissä käytettyjä rekilauluja, balladeja ja arkkiveisuja, lasten viihdyttämiseksi laulettuja lastenlauluja sekä sävellettyjä poliittisisältöisiä lauluja ja karjala-aiheisia sävellettyjä lauluja, joista molempia edellä mainittuja kutsun tutkimuksessani populaareiksi lauluiksi.

Tarkastelen Feodorovan laulamia lauluja tutkimuksessani monesta eri näkökulmasta. Kuvaan lauluja muun muassa:

1) Elämäkerrallisesta perspektiivistä ja pohdin, miksi Feodorovan repertuaari muodostui sellaiseksi kuin se muodostui. Tutkimukseni valossa näyttää siltä, että Feodorova omaksui tiettyjä lauluja siksi, että ne liittyivät hänelle tärkeisiin sosiaalisiin tilanteisiin, esimerkiksi perhepiirissä tai nuorison piirissä laulamiseen.

2) Kuvaan tutkimuksessani lauluja myös kulttuurihistoriallisesta perspektiivistä, jolloin pohdin Vienassa esiintyneitä laulunlajeja ja niiden yhteyttä toisiinsa. Tutkimukseni perusteella näyttää siltä, että riimilliset laulut sisälsivät aihepiirejä, joita ei aiemmissa laulunlajeissa kuten vienalaisessa joiussa, kalevalamittaisissa runolauluissa tai itkuvirsissä käsitelty. Riimillisissä lauluissa laulettiin esimerkiksi uusista teknisistä innovaatioista, Karjalasta kotipaikkana ja merkittävistä paikallisista henkilöistä tai tapahtumista sekä poliittisista merkkihenkilöistä.

3) Tarkastelen Feodorovan koko ohjelmistoa myös musiikkianalyttisesti keskittyen musiikillisen metrin analyysiin. Tällä analyysillä selvitän millaisia laulut olivat rakenteeltaan ja miten laulujen muotoon on vaikuttanut niiden käyttöyhteys, eli esimerkiksi niiden laulaminen tanssien säestyksenä.

4) Neljäntenä lauluston tarkastelutasona on laulujen jaottelu Feodorovan omin käsittein. Feodorova itse käsitteellistää laulamiaan lauluja niiden yleisön, laulujen sisällön ja laulujen esitysyhteyden mukaan. Feodorovan käsitteellistämisen taustalla on ajatus lauluista tietyn tyyppisiin tilanteisiin sidoksissa olevina ja näihin tilanteisiin kuuluvista tärkeimmistä ilmaisutavoista. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat vaikkapa piirileikkilaulut, joita laulettiin rytmikkäästi, jotta niiden säestyksellä voitiin tanssia.

5) Viides laulujen tarkastelutaso tutkimuksessani on paikallisuuden näkökulma. Olen pohtinut Feodorovan laulujen sisältöjä kohdistuen huomioni niissä ilmeneviin paikkoihin ja laulujen kuvaamiin elämänvaiheisiin. Lauluissa kuvataan muun muassa kyläyhteisöä, vienalaisille tuttua liikkuvaa elämäntapaa, Karjalaa kotipaikkana ja nuoruutta elämänvaiheena.

Feodorova omaksui laulut elämänsä alkupäässä: lapsuudessa, nuoruudessa ja varhaisaikuisuudessa, mikä selittää useiden hänen repertuaarissaan olevien laulujen yhteyttä nuorison elämänpiiriin. Vienalaisissa kyläyhteisöissä kulttuurille ominaiset ilmaisukeinot opittiin tavallisen elämän ohessa. Taitoja opittiin tarkkailemalla, osallistumalla ja matkimalla.

Feodorovan laulurepertuaari on hyvä esimerkki siitä, miten lauluohjelmitot muuttuivat Vienassa 1900-luvun alussa. Runolaulu, itkuvirsi ja Akonlahtea pohjoisempana esiintynyt vienalainen joiku poistuivat laulajien aktiivisesta oh-

jelmistosta. Niiden rinnalle ja tilalle tuli suomenkielinen riimillinen laulusto ja viimeistään 1920-luvulta lähtien sävelletyt poliittisisältöiset laulut sekä Karjalaa käsittelevät sävelletyt laulut. Suomenkielisiä riimillisiä lauluja omaksuttiin Suomen puolelta ennen 1920-lukua. Riimillisiä lauluja vienalaiset sepittivät myös itse esimerkiksi paikallisesti merkittävistä tapahtumista ja henkilöistä.

Kansanlauluja omaksuttiin ennen kaikkea nuorten kokoontumisissa, mutta myös muissa yhteisöllisissä toiminnallisissa yhteyksissä kuten nuottakunnissa, käsityöpiireissä, kulttuuritalojen ohjelmaryhmissä, tukkityömailla ja evakkomatkoilla. Poliittisisältöiset laulut ja Karjala-aiheiset laulut opittiin kouluissa, nuorisoliiton järjestämissä punanurkissa ja kerhotoiloilla.

Tämän tutkimuksen valossa näyttää siltä, että riimillinen laulu oli sukupolvensa "main stream", joka kosketti Maria Feodorovaa, mutta myös häntä nuorempaa sukupolvea, vielä 1920-luvulla syntyneitä. Voidaankin puhua sukupolven läpäisevästä laulukulttuurista; vienalaisten omaksi perinteekseen omaksumista riimillisistä lauluista, joista osa oli paikallisesti sepitettyjä, ja niiden paikallisista esitysareenoista, piirileikeistä ja tansseista. Vastaavanlainen sukupolvia läpäisevä kokemus liittyy Vienan Karjalassa kovaan työntekoon ja tanssimiseen. Hauskanpito yhdessä omanikäisten kanssa voidaan nähdä arjen raskauden vastapainona, nuorten tarpeena irtautua työntäyteisestä arjesta.

Näen Feodorovan tutkimuksessani nykypäivän runonlaulajana. Tutkimuksessani runonlaulajuus ei näyttäydy niinkään tiettyyn laulunlajiin sidottuna ilmiönä, vaan yleensä suullisen lauluperinteen taitamisena sekä ilmiönä, jossa estradiesittäminen ja kuulijoiden odotukset ovat tulleet osaksi laulajien muusikkoutta. Tällöin myös perinneohjelmisto ilmenee uudenlaisissa tilanteissa, kuten haastatteluissa.

Tutkimuksessani kuvaan kansanmusiikin estradisoitumis-kehitystä, joka tarkoittaa laulamisen siirtymistä lavoille, yksityisen musisoimisen muuttamista julkiseksi esittämiseksi. Estradiesittäminen muutti paikallisten laulajien lauluohjelmistoja muun muassa siten, että he alkoivat laulaa kansanlaulujen ohella poliittisisältöisiä lauluja.

Tutkimuksessani kuvasin Feodorovan lauluohjelmiston avulla muutosta vienalaisessa laulukulttuurissa. Vaikka näkökulma tältä osin on yhteisöllinen, tutkimukseni tarkastelee lauluja myös Feodorovan henkilökohtaisena muistina. Tämän kirjoituksen lopuksi onkin aiheellista kysyä: mitä Feodorova teki tai halusi kertoa laulujen avulla? Mitä Feodorova halusi välittää tuleville sukupolville musisoidessaan tutkijoille? Tutkijana voin vastata näihin kysymyksiin vain niiltä osin, kuin omat tarkastelunäkökulmani tukevat ymmärrystäni Feodorovan laulamisesta.

Tulkintani mukaan Feodorova:

1) Kuvasi laulujen avulla tärkeitä elämänsä hetkiä, joihin laulut olivat olennaisena osana liittyneet.

2) Kertoi laulujen avulla yhteisönsä tavoista, historiasta ja arvoista. Hän teki keskusteluissaan tutkijoiden kanssa näkyviksi niitä merkityksiä, jotka olivat yhteisöllisesti tärkeitä hänen sukupolvelleen mutta myös laajemmin vienalaisille.

3) Ilmaisi itseään hänelle luontevalla tavalla ja laulaminen toi esiin Feodorovan luovan musikaalisuuden. Feodorovan laulajuuden perustana oli traditio, johon hän oli muusikkona kasvanut.

Lähteet:

- Laine, Antti 1998. "Venäjän Karjala 1900-luvulla". *Karjala historia, kansa, kulttuuri*. Toim. Pekka Nevalainen ja Hannes Sihvo. Helsinki: SKS. 207–249.
- Mikkonen, Simo & Suutari, Pekka 2006. "Karjalan taidepäivät Leningradissa maaliskuussa 1937 – käännekohta Karjalan musiikin historiassa". *Etnomusikologian vuosikirja* 18. Toim. Markus Mantere. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 157–183.
- Nevalainen, Pekka 2002. *Punaisen myrskyn suomalaiset: suomalaisten paot ja paluumuutot idästä 1917–1939*. Helsinki: SKST 867.
- Stepanov, Ortjo 1995. "Vienen menneisyyttä ja nykyaikaa". *Itämerensuomalaiset: Heimokansojen historiaa ja kohtaloita*. Toim. Mauno Jokipii. Jyväskylä: Atena. 249–277.
- Suutari, Pekka & työryhmä 2004. "Näkökulmia Jyskyjärven karjalaiseen musiikkikulttuuriin". *Musiikki, perinne ja tutkija. Etnomusikologista kulttuurintutkimusta Joensuusta*. Toim. Pekka Suutari ja Elina Paukkunen. Joensuu: Joensuun yliopisto. 47–68.
- Varis, Eira 1998. *Syrjäkylien murros Venäjän Karjalassa ja Unkarissa. Tutkimus post-sosialistisen maaseudun restrukturaatiosta ja resurssiyhdyskuntien selviytymisestä*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Vihavainen, Timo 1986. "Vallankumouksesta toiseen maailmansotaan". *Venäjän ja Neuvostoliiton historia*. Toim. Heikki Kirkinen. Helsinki: Otava. 355–400.

FT Elina Niiranen (elina.niiranen@uta.fi) toimii tutkijana Tampereen yliopistossa Yhteiskunnan ja kulttuurin tutkimuksen yksikössä, Musiikintutkimuksen oppiaineessa.

Ohjeita kirjoittajille

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

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

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

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

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Täl-

löin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. *Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Jezic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 242–244.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja ”*Musiikki* 1/1995” tai vain ”*Musiikki* 1”. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWritter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

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

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

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hillka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €

- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamaija: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008, 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. 30 €
- 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.

Musiikki 3–4/2013

Sisällys

3–4/2013 (43. vuosikerta)

Esipuhe	3
---------------	---

Artikkelit

Ulla-Britta Broman-Kananen: Operasångerskan Emmy Achté som ikon för den finsk-nationella rörelsen	5
Liisamaija Hautsalo: Fennomania, Suomi-neito ja Oskar Merikannon oopperoiden naishahmot	29
Saijaleena Rantanen: Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla	61
Risto Kyrö: Franz Schubertin sävellyskonsertti Wienissä 26.3.1828. Kartoittamassa mennyttä musiikkimaisemaa	85
Tommi Harju: Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) kirjeet mikrohistorian ja mentaliteettien historian aineistoina	103
Minna Hovi: Optimus amicus ja allemande l'aimable. Ystävän muistosta musiikissa	119
Assi Karttunen: Retorinen <i>l'obscurité</i> – historiallinen tiedostaminen muusikon työprosessissa	142
Tiina Koivisto: Musiikillisesta ajasta antiikista 1200-luvulle	164

Katsaukset, lehtiö ja arvostelut

Juho Kaitajärvi-Tiekso: Savikiekon maailmanhistoria (Pekka Gronow, 78 kierrosta minuutissa. Äänilevyn historia 1877–1960. Suomen Jazz & Pop Arkisto 2013).....	187
Musiikki-lehden asiantuntijat 2012–2013.....	190

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 Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi.

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura, Kaivokatu 12, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittaja:** Dos. Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi. **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@live.fi. **Toimitusneuvosto:** Markus Mantere, Liisamaija Hautsalo, Olli Heikkinen, Vesa Kurkela, Meri Kytö, Sini Mononen, Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Sanna Qvick. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sini Mononen, mts.toimisto@gmail.com. **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 20 euroa). **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi sekä Tiedekirja, Snellmaninkatu 13, 00170 Helsinki, (09) 635 177, tiedekirja@tsv.fi, www.tiedekirja.fi.

Esipuhe

Maailmalla tapahtuu, hyvää ja pahaa. Kotimaiseen mediamaailmaamme ei aina kantaudu kaukaisten kriisipesäkkeiden tilanteet eikä ehkä varsinkaan kaikki se myönteinen kehitys, jonka puolesta eri puolilla planeettaa päivittäin aherretaan. Sen sijaan jos lähialueillamme kehkeytyy levottomuuksia, olemme herkempiä reagoimaan niihin. Asioiden ja ilmiöiden läheisyys syntyy omaksi kokemisesta. Tunnemme läheisten ilmiöiden taustoja ja yhteyksiä paremmin käyttämiemme medioiden, saamamme koulutuksen ja oman tai läheistemme henkilökohtaisen kokemuksen kautta. Olemme herkempiä reagoimaan, koska kaikkinaisten lähellä tapahtuvien muutosten seuraukset näyttävät vaikuttavan omaan elämäämme enemmän.

Spekuloiminen erilaisilla tulevaisuusskenaarioilla lieneekin houkuttelevaa, koska sitä voidaan pitää valmistautumisena, varautumisena oman elämämme kannalta merkityksellisiin muutoksiin: kuinka toimimme jos oma maailmamme muuttuu näin tai noin? Tietämättömyys tulevasta ei ole omiaan herättämään levollisuutta; mitä paremmin pystymme ennakoimaan tulevaa, sitä ongelmattomampaa elämämme on. Rakentaessamme skenaarioita haemme havaitulle muutokselle yhtymäkohtia omasta kokemuksestamme ja maailmaa koskevasta tietämyksestämme. Ja mitä paremmin spekuloinnillamme on meidän tulevaisuutemme kannaltamme relevanttia todellisuuspohjaa, sitä todennäköisemmin pystymme sopeutumaan maailman muutoksiin.

Emme kuitenkaan ole yksin maailmassa. Henkilökohtaiset kokemuksemme maailmasta ovat tänä päivänäkin vain pieni osa kaikesta siitä mitä ajassa ja paikassa tapahtuu, vaikka kuinka olisimme aktiivisia tieteellisessä, taiteellisessa tai käytännöllisessä tutkimuksessa. Kollektiivinen kokemuksemme sen sijaan on laajempi, syvempi ja viisaampi. Se on ymmärrystä tapahtuneista ajoista ja paikoista, tietoa ja tuntemusta tulevaisuutta varten. Tätä kollektiivista ymmärrystä ja siihen liittyvää maailman tutkimusta voidaan kutsua *historiaksi*.

Tämän Musiikki-lehden numeron teemana on musiikin historia, kollektiivinen kokemuksemme musiikeista eri aikoina, eri paikoissa. Tutkimuksen kannalta kiinnostavaa on tietysti se, että historiaa sinänsä, ikään kuin annettuna, ei ole olemassa. Leopold Ranken (1795–1886) idea historiankirjoituksesta "wie es eigentlich gewesen" – siis faktojen viitoittamana objektiivisena historiana – on jo aikoja sitten kyseenalaistettu. Mikrohistoria, arjen historia, strukturihistoria, kulttuurihistoria, aatehistoria, vain muutamia suuntauksia mainitaksemme, ovat tarjonneet uusia näkö- ja kuulokulmia menneisyyteen. Yhteistä näille kaikille tutkimussuuntauksille on se, että "historia" sinänsä nähdään konstruktiona ja tutkijan tulkintana. Tulkinnan vakuuttavuus ja se mitä pidämme tutkimuksen kautta tuotettuna "totuutena" puolestaan riippuu perinteisistä humanistisen tutkimuksen hyveistä: argumentoinnin läpinäkyvyydestä, lähteiden riittävydestä ja luotettavuudesta, aiemman tutkimuksen huomioimisesta ja niin edelleen. Joskus päätään nostava väite siitä, että postmodernin epistemologisen relati-

vismän aikana kaikki tulkinat – joko historiasta tai muusta tutkittavasta asiasta – ovat samanarvoisia, on siis ehdottomasti väärä! Niin kuin kaikessa muussakin, myös historian tutkimuksessa on laiskaa, huolimattontaa, kypsymätöntä ja puutteellisesti argumentoitua työtä, eikä epistemologinen relativismi itsessään ole horjuttanut tutkimuksen laadunvarmistusta ja tietynlaista heuristista päämäärää sen kautta saavutettavasta ”totuudesta” mihinkään.

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa historia on nyt kovasti pinnalla. Sibelius-Akatemiassa toimii kaksi Suomen luovan ja esittävän säveltaiteen historiaan pureutuvaa tutkimusprojektia ja tohtorintutkintoja tehdään tiuhaan nimenomaan historiallisista aiheista. Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineen tutkimusprofiilissa musiikki on vahvasti esillä, Helsingin yliopiston musiikkitieteessä historialliset aiheet ovat myös tärkeitä, esimerkiksi korkeampien opinnäytteiden kohteina. Eikä tässä tietenkään ole kaikki – musiikin historia on pienen suvantovaiheen jälkeen jälleen yksi kotimaisen musiikintutkimuksen pääsuuntauksista. Tämä on mielestämme hyvä suunta. Historian tuntemus on myös opiskelijan kannalta jotain, joka ei vanhene, konkreettista musiikin asiantuntemusta, jonka on hyvä pysyä opintosuunnitelmissa ja tutkintorakenteissa, ainakin jossain muodossa. Samalla on kuitenkin tärkeää todeta, että historiografian edistysaskeleet on syytä sisäistää ja myös opetuksessa välittää tuleville sukupolville dynaamista ja kriittistä historiakäsitystä sekä kykyä muodostaa oma valistunut käsityksensä menneisyydestä tilanteessa, jossa dokumentit ovat laajemmin kuin koskaan kaikkien saatavilla. Esimerkiksi Kansalliskirjaston ylläpitämä Historiallinen sanoma- ja aikakauslehtikirjasto on tästä tiedon saatavuudesta oiva esimerkki. Toinen, varsinkin musiikinhistorioitsijalle hyödyllinen, kaikille avoin tietokanta on samaisen tahon ylläpitämä Raita-tietokanta, joka sisältää tuhansia digitoituja äänitteitä vuosilta 1901–1961.

Monille 2000-luvulla ilmestyneille musiikinhistoriantutkimuksille on tyypillistä refleктоiva suhde tutkimusmetodologiaan ja irtiotto ns. tapahtumahistoriasta, jonka keskiössä varsinkin aiemmin oli tyypillisesti aina säveltäjä. Säveltäjien tutkimus ei edelleenkään ole pannaan julistettu, mutta yhtä lailla muusikot, nuotit, äänitteet, instrumentit ja yleisö ovat relevantteja musiikinhistorian tutkimuskohteita. Lisäksi Suomen musiikinhistorian tutkimuksessa musiikin, tutkimuksen ja nationalismin ristikkäissidokset ovat joutuneet kriittisen uudelleenarvioinnin kohteeksi.

Musiikinhistoriaan keskittyvät erillisjulkaisut, kuten tämäkin *Musiikki*-lehden numero, ovat tarpeen alan tutkimuksessa. Mutta metodologian kehittymisen kannalta keskustelu yleisimmillä historiantutkimuksen foorumeilla on olennaisen tärkeää. Se on myös musiikintutkijoille oiva tilaisuus muistuttaa, että äänellinen todellisuus, johon myös musiikki kuuluu, on elimellinen osa myös sellaista historiallista kulttuuria, josta meille ei ole äänitteitä säilynyt, antiikista alkaen.

Anne Siivouja-Kauppara, Markus Mantere ja Juha Ojala
Musiikinhistorian teemanumeron toimittajat

Operasångerskan Emmy Achté som ikon för den finsk-nationella rörelsen

Ulla-Britta Broman-Kananen

Finska Teaterns lyriska avdelning (Finska Operan) grundades år 1873, och ensemblen som speciellt i början endast bestod av ett fåtal personer uppförde operor ur en europeisk operarepertoar på finska. Finska Teatern och Operan leddes av syskonen Emilie (1834–1905) och Kaarlo Bergbom (1843–1906), men de hade ett starkt stöd av den finsk-nationella rörelsens inre krets, som även var representerad i teaterns styrelse. (Aspelin-Haapkylä 1906, 279.) Emmy Achté (f. Strömer, 1850–1924) var operans ledande sopran under de tre första åren av dess sexåriga existens. Under dessa år lades grunden till hennes rykte som Finska Operans primadonna; hon var inte enbart en utbildad och välsjungande operasångerska, utan framför allt var hon en *inhemsk* operasångerska som sjöng *på finska* och som var ideologiskt trofast mot fennomanin. Till hennes glansroller hörde förutom Lucia i *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), Leonora i *Trovatore* (Verdi) och Valentine i *Les Huguenots* (Meyerbeer). Hon fann även sin blivande make vid operan, barytonsångaren och orkesterdirigenten Lorenz Nikolai Achté (1835–1900, även kallad Niklas). Emmy Achté utgjorde tillsammans med sin syster Sofie Bonnevie (1853–1944) och blivande make, stommen för Finska Operans ensemble ända fram till 1876.

Operaforskare (Marvin 2012; Cowgill och Poriss 2012; Rutherford 2009) har poängterat att den primadonnadiskurs som uppstod i offentligheten på 1800-talet tjänade åtminstone två syften. Dels backade den upp operahuset som skulle göras ekonomiskt lönsamma och behövde all den publicitet de kunde få, dels stöttade den även i offentligheten de kvinnliga operasångarna vars vacklande sociala position behövde legitimeras och etableras. (Marvin 2012; Rosselli 1992.) Den publicitet som genast uppstod kring Finska Operans sångare i början av 1870-talet, och speciellt kring Emmy Achté, tjänade liknande syften men därtill placerades de alla genast från början in i ett finsk-nationellt sammanhang. Pressens och publikens genuina intresse för den unga och dramatiska sopranen Emmy Achté passade den fennomanska rörelsen mera än väl, och var även till fördel för Finska Operans möjligheter att göra sig gällande i det övervägande svenskspråkiga Helsingfors med opera på finska. Publiciteten kring operans primadonna placerade in operan som en konstform i en europeisk kontext, där konsten åtminstone skenbart befann sig ovanför eller helt och hållet utanför dagspolitiken. Den välvilliga publiciteten bidrog på ett avgörande sätt att underlätta Emmy Achtés tillvaro i offentligheten både som kvinna och som yrkesverksam operasångare.

I denna artikel kommer jag att utforska hur den offentliga bilden av Emmy Achté som den fennomanska rörelsens symbol och ikon skapades, hur den

förändrades samt hur den utformades under karriärens olika skeden. I artikeln kommer jag att söka svar på frågan dels genom att analysera förefintliga offentliga källor (huvudsakligen artiklar i den fennomanska tidningspressen) men också ett urval ur Achtés privata brevväxling. Jag "närläser" källorna diskursivt, vilket innebär att jag betraktar dem som en pågående diskussion i relation till varandra. (Elomaa 2001; Pikkanen 2012; Ricoeur 2004.) Dock inte enbart som fristående diskurser, utan också i relation till den specifika historiska, kulturella och politiska miljö de existerade i. Metodologiskt är det en utmaning att förstå och utforska hur Emmy Achtés offentlighetsbild skapades i relation till Finska Operan, men i synnerhet till den fennomanska rörelsen som handgripligen placerade in henne som yrkesverksam operasångerska i ett politiskt såväl som offentligt sammanhang på ett sätt som tidigare inte varit tänkbart eller ens möjligt för en kvinna och operasångare i Finland. (Broman-Kananen 2013.)

Efter tre framgångsrika år tog Emmy och Niklas Achté överraskande avsked från operan och återkom senare enbart som gäster. För Emmy Achté var äktenskapet (1875) i sig en tydlig vändpunkt i hennes liv och karriär; som hustru och mor konfronterades hon omedelbart med en förändrad attityd från både publikens och syskonen Bergboms sida.¹ Den omedelbara orsaken till hennes avsked från Finska Operan var emellertid inte hennes äktenskap, utan ett gräl sommaren 1876 med operadirektören Kaarlo Bergbom som inte ens gällde henne själv, utan hennes makes, Niklas Achtés position vid operan. Båda två lämnade operan, men inte genast och aldrig helt och hållet. Tidpunkten för deras slutgiltiga avsked (våren 1877) var illa vald ur det fennomanska partiets och Finska Operans synvinkel. De lämnade operan mitt under den heta debatten om fusion mellan Finska Operan och Nya Teatern, en debatt som fördes både på lantdagarna och i tidningspressen.

Det intressanta är att bilden av Emmy Achté som operans främsta primadonna intensifierades ytterligare några grader *efter* att hon lämnat operan. Det finns flera orsaker till denna omvända logik, men den mest uppenbara är att Achté lämnade operan då den befann sig i ett ytterst sårbart skede och då primadonnans avsked var en propagandakatastrof inte bara för operan utan för hela den fennomanska rörelsen. Reaktionerna på hennes avsked avslöjar hennes stora betydelse inte bara för operan utan också som förgrundsgestalt för den fennomanska rörelsen. Efter att hon lämnat operan blev hon flera gånger övertalad av framträdande fennomanska ledare från två generationer både i dagspressen och privat, att återvända till operan; exempelvis av historieprofessorn Yrjö Koskinen och den redan till åren komna Johan Vilhelm Snellman, en finländsk senator, filosof och statsman. De vände sig till henne med en förhoppning om att hon skulle uppoffra sig till förmån för fosterlandet, fennomanin och för Finska Operan och återvända till scenen. Samtidigt kom de att ge uttryck för en ytterst modern och radikal syn på en gift och yrkesverksam operasångerska

¹ Brev från Emilie Bergbom till Karola Avellan, Helsingfors, 9.11. 1874, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura / Kirjallisuusarkisto, hädanefter SKS/KIA. Om äktenskapets betydelse för karriären vid Finska Teatern, se Broman-Kananen 2014a; Suutela 2005, 62–66.

i Finland, en syn som Emmy Achté inte hade någon möjlighet att leva upp till, främst för att verkligheten utanför fennomansernas opera såg annorlunda ut än de tänkte sig.

Flera forskare har lyft fram den fennomanska rörelsens förmåga och aktiva kampanj för att skapa en historia med tillhörande myter och symboler för att ge innehåll och bakgrund åt den "föreställda" finska gemenskapen eller nationen.² (Fewster 2006; Suutela 2001; 2005.) Suutela (2001) har till exempel forskat i Finska Teaterns roll och betydelse i detta arbete som också involverade konstnärer från olika konstarter. Pikkanen (2012, 7) framhåller att den fennomanska rörelsens representanter tidigt insåg att både teatern och operan var centrala medel för att distribuera idéer om en nationell gemenskap och sammanhållning.

Denna föreställda gemenskap behövde sina myter, symboler och förgrundsgestalter som aktivt skulle konstrueras, inte bara på scenen utan även utanför, i synnerhet i den politiserade dagspressen. Att man överhuvudtaget lyckades med att skapa en positiv publicitet för en yrkesverksam operasångerska i Finland den här tiden, beror dels på att det fanns europeiska modeller för detta och dels på att den fennomanska rörelsen aktivt deltog i denna publicitetskampanj.

I. En *finsk* primadonna skapas

Emmy Achté uppträdde under sin karriär vid Finska Operan i nästan hälften av alla operor som gavs, i fjorton olika operaroller och inalles 141 föreställningar.³ Finska Operans premiäropera och samtidigt också Emmy Achtés debutopera var *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), en högdramatisk opera med historiskt motiv och vars libretto byggde på Walter Scotts roman med samma namn. Lucia var en genombrottsroll för Achté, även om en valet av en opera där huvudpersonen mördar sin make och sedan blir vansinnig kan te sig oförklarligt för en ensemble som ville profilera sig med ett finsk-nationellt budskap. För en opera som ville skapa en primadonna var den däremot ett ypperligt val. Recensionerna var övervägande positiva oberoende av tidningarnas politiska preferenser, trots att man får en känsla av att alla samfälligt höll andan medan Achté sjöng vansinnesscenens koloraturer; så pass lättade verkar nämligen kritikererna vara över att hon inte utsatte dem för en pinsamt överdriven tolkning av vansinnet. Istället berömde alla henne för att hon lyckats med att göra konst av

² Om nationen som "föreställd gemenskap", se Anderson 2006.

³ Roller som Emmy sjöng: Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Leonora (*Trubaduren*), Azucena (*Trubaduren*), Agatha (*Friskyttan*), Zerlina (*Fra Diavolo*), Rosina (*Barberaren från Sevilla*), titelrollerna i *Norma*, *Lucrezia Borgia* och *Fidelio*, Elvira (*Ernani*), Valentine (*Hugenotterna*), Pamina (*Trollflöjten*), Rachel (*Judinnan*) och Donna Anna (*Don Giovanni*). (Se Broman-Kananen 2014b för en utförligare beskrivning av Emmy Achtés roller och röst.)

vansinnet, något som alla såg som ett tecken på hennes stora skådespelartalang. (Broman-Kananen 2013.) Även senare prisades Achté regelbundet för sin stora röst och sina dramatiska skådespelaranlag.

Vid tiden för operaensemblens Helsingforsdebut (12.3.1874) var den unga Martin Wegelius (1846–1906) den liberala tidningen *Helsingfors Dagbladets* musikrecensent (signaturen MW), och hans utgångspunkt var uttryckligen att bedöma föreställningarna som konst och inte som språkpolitik. Wegelius berömde henne, men gav henne också några välmenande råd gällande tonbildning och mimik. (*Helsingfors Dagblad* 13. och 17.5.1874.) Kritikerna förhöll sig i regel artigt uppmuntrande till de kvinnliga rollinnehavarna, medan de var betydligt strängare mot de manliga sångarna främst för att deras skådespelarförmåga tycks ha varit närapå obefintlig. Till deras fördel hade däremot talat att de förstod att "iaktta återhållsamhet och flärdlöshet". (*Morgonbladet* 20.3.1874.)

Enligt Sarjala (1994, 225–256) hade den här tidens kritiker tagit som sin uppgift att upplysa publiken om vad de borde tycka och tänka om den musik som den kom för att lyssna på, om den var bra eller dålig eller om den ena musikgenren var bättre än den andra. Opera och i synnerhet den italienska operan kom relativt lågt nere på listan medan orkestermusiken ansågs vara högrestående. I alla dessa frågor, om genrernas rangordning, om Emmy Achtés röst och dramatiska talang och om de manliga sångarnas varierande prestationer var recensenterna tämligen överens över språkgränserna. Skiftningar i kritikerna som berodde på tidningens politiska preferenser ter sig därför under operans första år som relativt små, även om de nog existerade.

Man kan dock fråga sig hur avsiktlig den fennomanska konstruktionen av primadonnan Achté egentligen var? Vilka möjligheter hade fennomannerna överhuvudtaget att skapa och kontrollera publiciteten kring operan och dess sångare? Den finska tidningen *Uusi Suometar* och det svenska *Morgonbladet* grundades båda två som fennomanska opinionsbildare i Helsingfors och av de samma fennomanska ledargestalterna som förekom i den omedelbara kretsen kring Finska Teatern, bland andra Yrjö Koskinen, Victor Löfgren, Antti Almberg (Antti Jalava, *Uusi Suometar*), och Kaarlo Bergbom (*Morgonbladet*) i främsta rummet.⁴ *Helsingfors Dagblad* och *Hufvudstadsbladet* ansågs höra till den liberala falangen men exempelvis Landgren (1988, 308) hävdar att trycket från den fennomanska pressen ledde till att den liberala svenska tidningspressen radikaliserades åt motsatt håll på 1870-talet, det vill säga blev allt mera svensksinnad.

"Hänessä asuu kokonaan suomalainen luonto"

Den finska *Uusi Suometar* vände sig inte enbart till Helsingfors eller övriga städers finsktalande läsare utan också till den finska landsbygden. Den senare

⁴ I Åbo utkom därtill den fennomanska tidningen *Åbo Posten*. Emil Nervander, som var en stor konst- och operavän och en nära vän till Kaarlo Bergbom, recenserade aktivt Finska Operans första Åbo-föreställningar. (Se Valkeapää 2014.) Trots tidningens fennomanska preferenser hörde Nervander till dem som först och främst bedömde föreställningarna som opera och inte som ett fennomanskt projekt.

delen av *Uusi Suometars* läsekrets var med största sannolikhet misstänksam mot ett så utpräglat överklassnöje som opera, så det krävdes en hel del retorisk och verbal förmåga av skribenterna för att presentera operan som ett finsk-nationellt projekt och framför allt som en allvarligt menad folkbildning. *Uusi Suometar* är därför den tidskrift som allra tydligast från början profilerar Emmy Achté med en finsk-nationell vokabulär. *Morgonbladet* är däremot något mera återhållsam och ville framför allt profilera sig som en urban och modern tidning, som riktade sig till en finskvänlig men svenskspråkig och bildad medelklassläsare i Helsingfors. *Morgonbladet* satsade därför på att skapa en klar och tydlig profil åt Finska Operan som en inhemsk konstanstalt med hög professionell standard, exempelvis genom att definiera den som "[D]en finska operan, landets förnämsta inhemska institution för dramatisk-musikalisk konst" (16.6.1876). Med detta slags definitioner utmanade (och irriterade) *Morgonbladet* medvetet Nya Teatern i Helsingfors och utropade Finska Operan till den självklara vinnaren. *Morgonbladet* återkom även regelbundet till frågan om Finska Teaterns statsunderstöd i jämförelse med Nya Teaterns, och byggde sakta men säkert upp en offerposition åt Finska Teatern, en offerposition som exempelvis Aspelin-Haapkylä bygger vidare på i sitt digra verk om Finska Teaterns historia. (Pikkanen 2012.)

Uusi Suometar hade ingen separat musikkritiker som skrev om operaföreställningarna, åtminstone inte förrän på 1880-talet då Pekka Hannikainen anställdes som musikkritiker. (Landgren 1988, 322.) Däremot skrev olika redaktörer regelbundet under rubriken "kirje Helsingistä", brev från Helsingfors där aktuella händelser relaterades med brevskrivarens personliga tilltal. Signaturen *Koloman*⁵ skrev några av dessa brev till *Kaapo* där han bland annat berättar om Finska Operan och dess sångare. Utgångspunkten i *Kolomans* brev var att läsaren inte utan vidare kunde känna till överklassens eller operapublikens vokabulär, så därför "översätter" han till exempel 'opera' till 'laulunäytelmä', sångspel. Hans ord för att beskriva Emmy Achtés sång och uppträdande är likaså omsorgsfullt valda med tanke på att läsaren inte skall avfärda operan som ett flärdfullt nöje, inte ens enbart som "konst" för några få utvalda, utan som något allvarligt syftande och som något som dessutom kan ge uttryck åt det sant finska.

Hänen taiteellista arwoansa lisää meidän mielestä suuressa määrässä se seikka, että hänessä asuu kokonaan suomalainen luonto. Sydämmellinen sywyys sekä suora ja koristelematon käsitys näytettävästään owat minun mielestäni siinä suhteessa hänen etewimmät awunsa; tähän yhtyy suuri taiteellinen maltti, joka silloinkin pysyy woimassa, kun hän tenhollisella tawallaan näyttää räiwokkaimpia mielenliikutuksia. (*Uusi Suometar* 17.4.1874, min kurs.)

Skribenten hade uppenbarligen sett Emmy Achté som Lucia och faller in i den samfällda lovsången över Achtés återhållsamma tolkning av Lucias vansinne. Citatet innehåller flera av de teman som även senare togs upp i relation till Emmy Achté i *Uusi Suometar*; hennes innerlighet och djup i kombination med ett okonstlat uppträdande som enligt skribenten är de främsta tecknen på hen-

⁵ Jaakko Päivärinta (1847–1902), senare präst och författare.

nes finska natur, hon varken överdrev eller förställde sig trots att hon spelade en roll.

Suutela (2005, 33–38) skriver att en av dramasektionens mest uppskattade figurer i skådespelen var å ena sidan den unga studenten och å andra sidan den unga och oförstörda men modiga landsortsflickan. Achtés tolkningar av operornas ingeny-roller (som naiv och oskuldsfull flicka) kunde med tidningens goda vilja i regel tolkas i linje med den flärdfria landsortsflickan, men ibland hade inte ens Achté hållit sig på rätt sida om linjen. Ifråga om Achtés tolkning av titelrollen i *Norma* (Bellini) höll därför *Uusi Suometar* på att råka i dispyt med sig själv. Efter Helsingforspremiären 2.4.1875 skrev *Uusi Suometar* att Achté uppträtt lika förtjusande som alltid, men att hon trots detta ändå borde visa "wakawampaa arwollisuutta" i sin roll. (*Uusi Suometar* 5.4.1875.) Följande höst i september då Finska Operan gav *Norma* på nytt citerade tidningen *S:t Petersburger Zeitung* som med sin auktoritet återupprättade Emmy Achtés rykte som en konstnär som tolkade sina roller med smak och anständighet:

Näin osasi hän, liiallisuutta wälttäen, täydellisesti esittää Norman liikkeitä mielenliikuntoja, loukkaamatta kohtuuden määrää ja teeskentelemiseen eksymättä. Hän on jaloilla lahjoilla ja itsenäisellä luomisvoimalla warustettu taiteilija, täynnänsä henkeä ja tulta, ja hän on siis warmaankin pitävä suomalaista operaa pystyssä, niin kauan tuin hän isänmaallisella innolla pysyy sen palweluksessa /-/. (*Uusi Suometar* 24.9.1875.)

Senare våren 1875 sjöng Achté Zerlinas roll i *Fra Diavolo* och då var *Uusi Suometars* skribent mera på sin vakt och tog odelat parti för hennes moderata rolltolkning, vilket resulterade i att *Uusi Suometars* och *Morgonbladets* åsikter gick starkt isär. Deras olika åsikter återspeglar också deras olika läsekretsar; *Uusi Suometar* menar att Achté lyckats speciellt bra i just den rollen för att hon gjort Zerlina till en ärlig, glad och älskvärd ung fröken som även en officer kunde förälska sig i.

Se ajatus näkyy vakaantuneen, että neiti Strömerin käsitys tästä tehtävästä on yhtä oikea kuin se, joka yleensä on tawaksi tullut. Neiti Strömer ei ole Zerlinana mitään kewytmielinen rawintolan-neitsyt, waan wiattoman iloinen ja herttainen nuori neito, johon upseerin kyllä sopii rakastua. (*Uusi Suometar* 26.4.1875.)

Kommentaren verkar vara riktad till en gudfruktig landsbygd där huvudstadens flärd och lättsinne inte skulle knytas till operan. *Morgonbladet* tyckte däremot rakt tvärtom: "Zerlina borde enligt vår mening wara mera liflig, nästan sjelfswäldig. I toilett scenen kunde hon t. ex. wara mera uppsluppen samt utweckla mera koketteri." (20.6.1874.)

En liknande skillnad mellan de två fennomanska spåkrören kan man även skönja ifråga om deras förhållningssätt till Ida Basilier (1846–1928), subrettsopranen som uppträdde i roller som exempelvis den koketta Rosina i *Barberaren i Sevilla*. *Uusi Suometar* uppmärksammade visserligen alltid hennes gästspel på Finska Operan, men några längre analyser gav de egentligen aldrig anledning till, åtminstone inte så länge som Emmy Achté dominerade operascenen. För

Morgonbladet och dess urbana läsekrets var Ida Basiliers gästspel däremot som en fläkt från stora världen och man följde också regelbundet med hennes karriär utomlands.

Men det var inte enbart dagstidningarna som skapade den nya beundrarkulturen; den odlades också under och efter föreställningarna. De ihärdiga applåderna, kraven på bisseringar, inropningar på namn, blombuketterna som snart växte till lagerkransar med blåvita band, dyrbara presenter och andra hyllningar med sång som studenterna stod för, allt det här var en ny kultur som bara växte till sig under hela årtiondet. Pikkanen (2012, 130–132) framhåller publikens stora betydelse i Aspelin-Haapkyläs teaterhistoria, men det är knappast någon överdrift att hävda att publiken var viktig även för samtidens fennomaner. Speciellt viktig var den då Finska Operan stod inför utmaningen att erövra den svenskspråkiga överklasspubliken i Helsingfors (Suutela 2001, 77). Både *Uusi Suometar* och *Morgonbladet* förmedlade publikens känslöstämningar och hyllningar som ett slags urbild för en ideologisk entusiasm, operans framgångar var lika med fennomanins framgångar i huvudstaden.

Teaterisali oli, niinkuin aina ennenkin, täpötäynnä wäkeä, ja mieltymyksen osoitukset oliwat melkein rajattomat. Neiti Emmy Strömer, jota Leonorana [Trovatore] etupäässä on yleisöä ihastuttanut, sai vastaan-ottaa hywin suuren joukon kukkaswihtoja, joita näytännön lopulla oikein satelemalla sateli hänen ympärillensä ja joista yksi sisälsi kirjeen, jossa hänen hartaimmat ihailijansa pyysivät saadaksensa lahjoittaa hänelle pianon. Lopuksi osoitti yleisö kiitollisuutensa soittokunnan taitawalle johtajalle, hra R. Faltinille, sekä koko suomalaisen teaterin nerokkaalle ja wäsymätömälle johtajalle, toht. K. Bergbomille. (*Uusi Suometar* 21.10.1874; utan signatur.)

Uusi Suometar tar fasta på syn- och hörbara tecken på entusiasm för att ge en illusion åt läsaren om närvaro. Teatersalongen var alltid fullsatt till bräddarna, applåderna ville aldrig ta slut, primadonnan fick mängder av blombuketter, som ”regnade över” henne, och i blombuketterna fanns ibland gåvor från okända beundrare.

Jämförelser mellan två primadonnor

Finska Operan hade emellertid inte bara en primadonna utan två; vid sidan av Achté gästspelade Ida Basilier regelbundet vid operan. De fennomanska språkrören *Morgonbladet* och också *Suomen Kuvalehti* jämförde regelbundet dessa två sångerskor, inte minst för att föra reklam om att Finska Operan faktiskt hade två jämbördiga inhemska och utbildade operasångerskor i sin ensemble.

Suomen Kuvalehti skrev hösten 1874 personporträtt (osignerade) om Finska Operans båda primadonnor, först Ida Basilier (1 oktober) och sedan Emmy Achté (1 november). I Basiliers personporträtt ges hon en central roll i en Kalevala-inspirerad födelsehistoria om hur Finska Operan grundades, en historia som inleddes redan år 1870 med de första operaföreställningarna på finska, *Trubaduri* (Verdi) där Basilier sjöng huvudrollen (Leonora). Finska Teaterns lyriska avdelning grundades, enligt skribenten, för att ”sana ryhtyi liittoon laulun kanssa” som i Kalevala och framför allt för att inta huvudstaden med sina utbildade och

inhemska operasångare i spetsen. Ida Basiliers karriär utomlands måste dock förklaras i hennes personporträtt. Det var viktigt att framställa henne som obotligt trofast mot fosterlandet, som en sångfågel som skulle förtvina utan söderns värme, men som ändå offerar sig för fosterlandet och återkommer till våren. Detta trofasthetens tema skulle regelbundet upprepas ifråga om Basilier, också då det stod klart att hon skulle lämna landet för att gifta sig med norrmannen Johan Maglesson och flytta till Norge. (*Uusi Suometar* 1.5.1877; *Morgonbladet* 1.5. 1877 och 31.5.1878.)

Medan *Suomen Kuvalehtis* personporträtt av Ida Basilier placerar henne som en av huvudaktörerna i historien om Finska Operans uppkomst, är motsvarande porträtt av Emmy Achté betydligt blekare och skribenten placerar henne i jämbredd med Basilier: de är som två strålar som en ängel sänt ner från himlen, som "glädje och sorg" som båda behövs och som kompletterar varandra. Achtés väg till Finska Operan saknar mytologiskt skimmer och beskrivs istället som en individuell bildningsresa: hon hade tagit sig fram från enkla förhållanden i Uleåborg med lika delar vilja och begåvning till Helsingfors och Paris och därefter till Finska Operan.

Följande artikel i jämförande syfte publicerades i det liberala *Hufvudstadsbladet* (21.10. 1875) och där avgick Emmy Achté enligt skribenten med seger.⁶ Skribenten kallar sångerskorna för "twillingstjernorna från höga Norden":

Den sistnämnda [Emmy Achté] är möjligen en ännu högre begåfvad sångerska [än Ida Basilier], ännu mäktigare genom inspirationens himlagåfwa, och hon lyckas ofta att nå det högsta, att tillfredsställa de ömtåligaste fordringar i de swåraste partier. Hon wore en sällsynt företeelse på hwilken scen som helst och hennes storhet såväl i sången som i aktion har nu senast i operorna Trubaduren och Lucia wisat sig i sitt fulla mått, då hon haft en sådan motspelare som tenorsångaren Navratil. (*Hufvudstadsbladet* 21.10.1875.)

Senare i mars 1876 då Emmy Achté gift sig och Ida Basilier hade engagerats för att ta över hennes position för en tid, publicerades en ny artikel med jämförelser mellan de två sångerskorna. Ida hade sjungit Margaretas roll i *Faust* och trots att *Morgonbladet* höjde hennes prestation till skyarna hördes också andra röster som antydde att rollen inte riktigt passade varken hennes röst eller konstnärstemperament. (*Helsingfors Dagblad* 11.2.1876) Herman Paul hade dessutom skrivit en recension i *Hufvudstadsbladet* (3.3.1876) där han var ytterst kritisk mot orkesterns prestationer i just *Faust* och lät förstå att den mer eller mindre saboterat sångerskans framträdande. Artikeln i *Morgonbladet* (9.3.1876) som jämförde de båda sopranerna vid Finska Operan var förmodligen skriven av Kaarlo Bergbom själv och detta verkar också högst troligt med tanke på innehållet. Basilier övertog Achtés plats inför en publik som redan vant sig vid den senares högdramatiska tolkningar av roller som Margaretas (även om hon själv aldrig sjöng den rollen). Bergbom ansåg uppenbarligen att Basilier skulle behöva draghjälp i offentligheten för att slå igenom i Helsingfors och för att smidigt kunna ersätta Achté i offentligheten. Artikeln väger de båda sångerskornas olika

⁶ Signerat ***, okänd även för Sarjala (1994, 267).

styrkor mot varandra, och tar först jämlikt fram deras framgångar, men bokslutet är att Basilier var unik medan Strömer-Achté kunde ersättas:

Ty ehuru sällsynt en dramatisk begåfning, sådan som fru Ahtes, i förening med en sådan sångtalang än må vara, kan finska operan dock hoppas, att i framtiden finna någon ersättning. Men en så fransysk liffullhet och ett behag, som fröken Basiliers, är rent af ett undantag från all finsk ordning. (*Morgonbladet* 9.3.1876.)

Vem det än var som skrev, så var det en person som var orolig för att Basilier inte helt och hållet skulle kunna ersätta Emmy som primadonna vid Finska Operan.⁷

Finska Operan byggde nästan uteslutande repertoaren och publiciteten kring sina två inhemska och utbildade primadonnor, Achté och Basilier. För operan var det en stor fördel att ha två inhemska primadonnor att tillgå, men det var också ett stort problem att de flesta manliga sångare måste rekryteras från utlandet. Den dag då det såg ut att operan inte skulle ha en enda inhemska primadonna att tillgå var därför katastrofal för operan.

II. Emmy Achté's *politiska* publicitetsvärde

Uptakten till en avgörande vändpunkt för både Finska Operan och Emmy Achté var paret Achtés avsked från operan. Operans institutionella brytpunkt och Emmy Achtés individuella vändpunkt stod ändå inte i ett orsak-verkan förhållande till varandra, även om de sammanföll. Redan på hösten 1875 hade Finska Operan efter några års kringflackande äntligen slagit sig ner i Helsingfors i jämbredd med Nya (svenska) teatern. Bergbom och teaterns övriga styrelsemedlemmarna hade länge drömt om att en dag få uppföra opera i Nya Teaterns praktfulla stenhus i Helsingfors centrum och då operan blev bofast på Arkadiateatern verkade det vara ett steg i rätt riktning. (Paavolainen 2012.) Som ovan framkom ur *Suomen Kuvalehtis* artikel var det ett strategiskt val av Finska Teatern att grunda en opera-avdelning för att överhuvudtaget komma in med en finskspråkig repertoar i det svenskspråkiga Helsingfors. Med de uttalade anspråken på att få tillgång till Nya Teatern ville man också utmana dess hittills självklara position som nationalteater (på svenska). Det var nämligen ett pinsamt faktum att Nya teaterns scenspråk var rikssvenska och inte ens finlandssvenska. Detta gjorde den sårbar för fennomanernas anklagelser om att teatern invaderats av "utlänningar" och således var oförmögen att fylla sin uppgift som nationalteater. Nya Teaterns motdrag våren 1876 var att radikalt öka på sin operaproduktion, och konkret märktes detta som en intensiv konkurrens om publiken i Helsingfors men också om de få inhemska sångare och musiker som

⁷ En bidragande orsak till Bergboms oro för Basiliers framgång på Finska Operan var att Faust gick endast tre gånger den våren och enligt Grape med dåligt resultat (8000 marks förlust). (Maria Grape till Hedwig Charlotta Raa-Winterhjelm, Helsingfors, 21.2. 1876, SKS/KIA).

fanns i landet. Emilie och Kaarlo Bergbom gjorde flera nyanställningar under vårens lopp som syftade till att stärka svaga punkter i ensemblen, men i själva verket växte den samtidigt betydligt.⁸ Ensemblen blev allt svårare att manövrera och hålla samman, och speciellt tycks ekonomin ha blivit oöverskådlig på basen av den förlust som operan gjorde året 1876.

Emmy Achté som födde sitt första barn, Aino, i april 1876 var väl medveten om att hon i framtiden delvis skulle komma att ersättas av Ida Basilier, så detta var egentligen inte någon överraskning för henne. Den stora överraskningen var däremot att Kaarlo Bergbom hade engagerat den tjeckiske operadirigenten Bohuslav Hřimalý (1848–1899) som dirigent för den upprustade operaorkestern. Paret Achté fick inte veta vad som hänt förrän Hřimalý steg upp på podiet på en av övningarna för operan *Ernani* (Verdi) där Emmy uppträdde i Elviras roll. Konflikten mellan paret Achté och Kaarlo Bergbom var oundviklig, och den skulle påverka operans vardag länge på ett oförutsägbart sätt.

Den 33-åriga operadirektören Kaarlo Bergbom gjorde onekligen sina beslut enligt bästa förmåga och med ett första syfte att säkra den konstnärliga nivån på operaensemblen och dess operaorkester. Han hade redan en tid varit irriterad på Niklas Achtés sätt att sköta sina uppgifter som musikalisk ledare.⁹ Emellertid måste Bergbom ha insett att inte bara Niklas utan också primadonnan Emmy Achté skulle reagera på hans sätt att i det tysta åsidosätta hennes make. Vad han däremot *inte* tycks ha förstått var betydelsen av operans politiska dimension, och i synnerhet inte betydelsen av en enda sångerska i det här avseendet. Emmy Achté hade under årens lopp skapat sig en plats i publikens medvetande först och främst som inhemsk och professionell operasångerska, men vid sidan av detta hade hon samtidigt erhållit ett politiskt propagandavärde för den fennomanska rörelsen. Det fennomanska partiets kampanj behövde sina förgrundsgestalter och förlusten av Emmy Achtés offentliga uppträdanden både på och utanför scenen började med tiden avslöja sig som en katastrof för partiet.

Oberoende av Bergboms allvarliga försök med att höja Finska Operans professionella kapacitet, visade operans bokslut ett omfattande underskott för året 1876. Publiken hade svikit, samtidigt som personalkostnaderna hade ökat på grund av de många nyanställningarna. Emilie och Kaarlo Bergbom var redo att aveckla operan efter detta katastrofala år, men den inre klicken i den fennomanska rörelsen tvingade dem att fortsätta.¹⁰ Onekligen skulle det ha varit ytterst dålig reklam för huvudstadens fennomaner om Finska Operan som dess kulturella flaggskepp styrt på grund alldeles på tröskeln till partiets politiska genombrott på lantdagarna våren 1877. (Liikanen 1995, 160–179; Rommi 1964.)

⁸ Den tjeckiske tenoren Josef Navrátil anställdes redan på hösten 1875 medan barytonen Bruno Holm, sopranen Naëmi Ingman, kapellmästaren Bohuslav Hřimalý, barytonen Fritz Arlberg, sopranen Signe Hebbe och flera nya orkestermusiker anställdes för en längre eller kortare tid på våren 1876. Ida Basilier återkom även till sommarens evenemang.

⁹ Emilie Bergbom till Karola Avellan, Helsingfors, 9.11.1874, SLS/KIA.

¹⁰ Emilie Bergbom till Betty Elfving, Helsingfors, 13.2.1877, SKS/KIA.

Finska partiet med Yrjö Koskinen som dess ledare tog operans situation på allvar, och både senaten och ständerna involverades i deras ansträngningar för att rädda operan under den kommande våren. Lösningen såg ut att vara en fusion mellan Finska Operan och Nya Teatern och denna lösning presenterades på lantdagarna av bondeståndets representant Petter Kumpulainen. (Suutela 2001; 82; Paavolainen 2012; Broman-Kananen 2012.) Eftersom fusionen introducerades utan några som helst förberedande diskussioner med Nya Teaterns styrelse, kunde den knappast göra annat än motsätta sig planen. Själva tillvägagångssättet omintetgjorde effektivt alla fruktbara diskussioner i framtiden, om det ens någonsin hade existerat några reella möjligheter för Finska Operan att sammanslås med Nya Teatern. Kumpulainens petition resulterade i en rasande debatt som pågick i flera månader både på lantdagarna och i pressen. Oberoende av realismen bakom fusionsidén, så placerade den onekligen operan högst uppe på den politiska agendan för en tid. En hel del ansträngningar gjordes samtidigt för att polera och rädda Finska Operans rykte under vårens lopp, och en av dessa var att övertala Emmy Achté att återvända till operan, för som Johan Vilhelm Snellman senare uttryckte sig i sitt öppna brev till Emmy Achté i *Morgonbladet*: "Ty att nämna den ena [Achté] är att tillika i föreställningen innefatta den andra [Finska Operan]." (*Morgonbladet* 20.2.1877.)

Fennomänernas många ansträngningar för att övertala Emmy Achté att komma tillbaka till Finska Operan kan enbart förstås som en fast övertygelse att hela operaföretaget stod och föll med henne. Enligt Maria Grape var även Yrjö Koskinen övertygad om att så var fallet.¹¹ För Kaarlo Bergbom torde däremot situationen ha varit pinsam, för att hålla med om Emmy Achtés stora betydelse för operan skulle ha varit detsamma som att medge att en konflikt som inte ens direkt berörde henne hade vuxit sig oproportionerligt stor och utvecklat sig till en institutionell och närapå politisk kris. Han och hans syster hade utgått från att Emmy Achté skulle ersättas av den inhemska och minst lika välsjungande och framgångsrika sångerskan Ida Basilier, och andra sångerskor vid behov. Så skulle det säkert också ha blivit om Basilier hade varit bofast i Finland, men hon var sångfågeln som alltid reste bort efter en tid. Det slutgiltiga slaget kom i den avgörande månaden februari 1877, då hon tillkännagav sin förlovning med den norska journalisten Johan Magelssen. (Aspelin-Haapkylä II, 1906, 308.) Detta var detsamma som att meddela att hon inom en snar framtid helt och hållet skulle komma att byta nationalitet, ett faktum som i ett slag minskade hennes publicitetsvärde i den fennomanska publikens ögon, en publik som redan en längre tid retat sig på de många utländska operasångarna på operan.

Vädjanden till Emmy Achté

Under den turbulenta våren 1877 då två teatrar konkurrerade om att iscensätta den ena spektakulära operan efter den andra och även om att behärska den

¹¹ Enligt Grape hade Yrjö Koskinen sagt att "finska operan dör med Fru A. af-gång". Brev från Maria Grape till Hedwig Charlotte Raa-Winterhjelm, Helsingfors, "sista september" 1876. SKS/KIA.

offentliga opinionen, vidtog också paret Achté sina egna mått och steg i offentligheten. De iscensatte sina avsked från den Finska Operan så synligt som möjligt, inte bara en gång utan flera gånger: som ett nästsista och ett sista uppträdande på operan; som en avskedsfest för vänner och kolleger; som upprepade tillkännagivanden i pressen om förestående resor utomlands samt som en gemensam konsert i Universitetets festsal. Även om de inte alltid själva stod för reklamen för dessa avsked så gjorde pressen det genom att beredvilligt ta upp avskedstemat i sina notiser och recensioner från de olika evenemangen. Det står klart att detta var ytterst dålig publicitet för Finska Operan, för Achtés många farväl riktade uppmärksamheten på operans inre svårigheter och inte på Finska Operans professionella övertag över Nya Teatern mitt under pågående fusionsdebatt.

Förutom allt detta, såg det en tid ut som om Helsingfors inte skulle ha bara två operor utan tre inom en nära framtid. Generalguvernör Adlerberg såg nämligen på samma sätt som fennomaterna stora möjligheter i att nå ut över språkgränserna med opera och planerade aktivt för att grunda en rysk-italiensk opera i Alexandersteaterns nya byggnad, som snart skulle vara färdig om några år. (Byckling 2009.) På båda sidorna om de svensk-finska språkgränserna fanns det därför flera personer som insåg att endast en stark operascen på Nya Teatern skulle kunna hävda sig i den tilltagande konkurrensen om publiken.

För att minimera skadorna av den återkommande negativa publiciteten, inledde den fennomanska inre klicken en kampanj för att övertala Emmy Achté till att återvända till operan. Kampanjen inleddes med ett informellt beundrabrev åt Achté av operaentusiasten Berndt Otto Schauman.¹² Ungefär samtidigt meddelade pressen att det fanns planer på att måla Emmy Achtés porträtt som Valentine i *Hugenotterna*.¹³ (Aspelin-Haapkylä II, 1907, 300.) Följande steg var att mobilisera Johan Vilhelm Snellman till att skriva ett öppet brev till Emmy Achté i *Morgonbladet* (20.2.1877). Några månader senare i maj ("toisena helluntaipäivänä 1877") skrev Yrjö Koskinen ett privat brev åt Achté, ett brev som snart åtföljdes av Kaarlo Bergboms brev till Niklas (odaterat). Efter ytterligare några månader (21 augusti 1877) skrev Emilie Bergbom till Emmy Achté.¹⁴ Den fennomanska övertalningskampanjen höll på i över ett år, om man därtill räknar med Antti Jalavas ansträngningar för att upprätthålla hennes rykte som en bara tillfälligt frånvarande primadonna genom att försöka organisera ett gästspel i Ungern åt henne. Det är knappast en händelse att det bland dessa skribenter fanns tre lantdagsrepresentanter: B.O. Schauman och J.V. Snellman representerade adelsståndet och Y. Koskinen prästeståndet på lantdagarna 1877.

Ur denna artikels perspektiv är det centrala i dessa brev och övertalningar att de alla på olika sätt *definierar* Emmy Achtés betydelse för Finska Operan och i förlängningen hennes betydelse för den fennomanska rörelsen. De tre bilder

¹² Finlands konstförenings förste indendent och adelsståndets representant på lantdagarna 1877.

¹³ Porträttet av Emmy Achté som Valentine målades av Fredrik Ahlstedt och det hänger fortfarande i Nationalteaterns foajé.

¹⁴ Alla breven finns bevarade i Coll.4. Finlands Nationalbibliotek, hädanefter FNB.

av Emmy Achtés betydelse för fennomanin som stiger fram ur alla dessa övertalningar är 1) Emmy Achté som en personifikation av fennomanernas opera; 2) Emmy Achté som fosterlandets fasta ankare; och 3) Emmy Achté som Finska Operans urmoder.

Emmy Achté är Finska Operan

Suutela menar att Finska Operans beskyddare sneglat på teaterns tomma kassaskrin i januari 1877 och dragit sina slutsatser om att någonting måste göras. (2005, 53.) Bilden kan kompletteras med att de även insåg att de snart skulle stå utan primadonna på operan, utan vare sig Achté eller Basilier. Emilie Bergboms första reaktion hade varit att snabbt avsluta hela operaprojektet, men "partiet" hade inte tillåtit detta.¹⁵ Istället hade partiet startat en räddningsoperation där både senaten och lantdagarna mobiliserades. *Morgonbladet* (3.2.1877) var först ute med att påpeka allvaret i Finska Operans situation. "Emmy Achté är Finska Operan", skrev tidningen som för att bemöta en ryktesspridning om att hon skulle vara på väg att lämna operan. Skribenten fortsatte med att påpeka att Finska Operan också hade flera andra duktiga sångare. Denna artikel tycks ha varit det egentliga startskottet för den särdeles intensiva operadebatten i dagspressen för flera månader framöver. Den politiskt delade pressen skrev inledningsvis sina egna versioner av den finländska operahistorien; för *Morgonbladet* var Finska Operan den enda beaktansvärda och professionella operan med inhemska sångare i Finland, medan *Helsingfors Dagblad* publicerade en insändare i två delar där Nya Teaterns långa historia med operor och operetter noggrant relaterades (*Helsingfors Dagblad* 2.3. och 3.3.1877). I den fortsatta debatten var det viktigt för båda teaternas opera-avdelningar att presentera sig som den "förstfödda" som hade större rättigheter till att kalla sig nationell, men också som ett förfördelat "offer", å Finska Operan sida för att den hade blivit utestängt från Nya Teaterns scen och å Nya Teaterns sida för att den skulle råka ut för en långsam förfinskning om fusionen blev av.

Det var i den här situationen som Johan Vilhelm Snellman vässade sin penna och publicerade en artikel om Emmy Achté i *Morgonbladet* (20.2.1877). Artikeln publicerades senare även som särtryck. Det är fullt troligt att det var Emilie Bergbom som kontaktade Snellman och bad honom skriva artikeln. (Suutela 2005, 53.) Som ledamot i adelsståndet var han dock redan välinformerad om den prekära situationen på Finska Operan, även utan Emilie Bergboms påtryckning.¹⁶

¹⁵ Emilie Bergbom skriver " [H]östens och framför allt julhelgen tomma hus rot-fästade alldeles vårt beslut att lägga ner operan för d. 1 juni, men som vi ej ansågo oss ha rättighet att göra det utan att först ha meddelat partiet vårt beslut, sammankallade vi åtskilliga personer och framlade för dem den bedröfliga ställningen. De flesta ville ej höra att operan skulle dö, utan fordrade att större ansträngningar skulle göras." (Emilie Bergbom till Betty Elfving, Helsingfors, 13.2.1877, SLS/KIA.)

¹⁶ *Morgonbladet* var ett naturligt val för Snellman var fortfarande medlem i *Morgonbladets* redaktion och enligt Landgren var *Morgonbladet* hans sista offentliga forum (Landgren 1988, 324).

Snellmans artikel är allmänt hållen men har samtidigt drag av att vara ett öppet brev till Emmy Achté, i synnerhet rubriken "Fru Emmy Achté" antyder detta. Själva innehållet riktar sig däremot till en operaintresserad läsare som följt med debatten om de båda teatrnarnas opera-avdelningar i dagspressen. De inledande orden bekräftar detta, för han slår fast att istället för rubriken "Fru Emmy Achté" kunde där lika bra stå "Finska Operan" och fortsätter med att konstatera att det ena förutsätter det andra. Indirekt hänvisar han således genast i början till *Dagbladets* och *Morgonbladets* debatt om Emmy Achtés betydelse för Finska Operan, och ställer sig bakom *Morgonbladets* påstående om att Emmy Achté fortfarande är Finska Operans primadonna trots att hon skulle vara borta en tid. Istället för att vädja och övertala vilket skulle ha varit detsamma som att erkänna att Emmy tagit avsked för gott från operan, lovprisar Snellman henne inför läsarna och operapubliken. Men Snellman tar också itu med en ännu svårare uppgift i sin artikel. I rubriken står det "Fru Emmy Achté" och det är också hennes förändrade civilstånd som han i artikeln försöker passa ihop med hennes primadonnaposition på Finska Operan.

Suutela (2005, 55–59) analyserar Snellmans artikel med utgångspunkt i den hegelianska estetiken om konstarnas olika värde, som utgör den filosofiska bakgrunden till hans resonemang om konstarnas lämplighet för en kvinna. Det var knappast någon tillfällighet att Snellman ville ta upp just denna tematik i sin artikel vid en tidpunkt då Emmy Achté höll på att lämna operascenen, inofficiellt för att hon var gravid.¹⁷ Med ett något invecklat och akademiskt resonemang vill han visa både åt Emmy Achté själv och åt läsarna hur konsten kan erbjuda en *könsneutral frizon* där andra regler gäller för konstnären än för vanliga människor. Följande citat är centralt ur den här synvinkeln:

Men den egentliga konstutöfning för qvinnan är dock den sceniska konsten. Här uppträder hon fullkomligt i sin egen rol, i qvinnans rol i lifvet – och primadonnan i den del af denna rol, som den qvinliga tillvarons a och o, varierande hennes lifs evinnerliga tema, kärleken, dess sorger och fröjder. En bidragande orsak härtill är utan tvifvel den, att qvinnan dock hellre fyller en ringare plats i det verkliga lifvet, än hon endast för stunden spelar rolen att tillhöra en högre, hellre lefver kärlekens lif, än målar bilden af detsamma. *När man talar om fru Achté, behöfver man dock icke söka exempel, att lyckligtvis båda kunna förenas* (min kurs.)

Det är möjligt att hans resonemang förvirrade många läsare, men hans exempel senare i artikeln kan till och med betraktas som provokativt. Emmy Aché hade varit "vackrare än någonsin" i sin roll som Valentine i *Hugenotterna* men hennes skönhet kom ur det inre och var därför på samma sätt som "det högsta" i konsten något som skulle betraktas som oberoende av ålder och civilstånd, om än inte helt och hållet könsneutralt: Emmy Achté hade varit "idealiskt skön". Det är knappast troligt att Snellman glömde bort att han här beskriver en gift kvinna

¹⁷ Emilie Bergbom hade, enligt Emmy Achté, spridit ut ett rykte om att hon avgått på grund av att hon var "i det tillståndet", det vill säga gravid, vilket hon ju också var. (Emmy Achté till Sigrid Crohns, Jyväskylä, 31.8.1877, Coll.4. FNB.) En bidragande orsak till att hon avböjde alla övertalningar var att hon väntade ett andra barn, Oiva, som föddes i juni 1877.

och mor, det vill säga en kvinna som hörde till en kategori som inte längre brukade få spela roller som det unga och oskyldiga flickan (*ingenyroller*) på scenen. Hans resonemang kan därför tolkas som ett medvetet försök att *omförhandla* denna förutfattade mening om vilka roller som var passande för en gift kvinna på scenen.

För samtidens fennomaner väckte artikeln otvivelaktigt även en misstanke om att Snellman plötsligt frångått en av sina bärande principer, nämligen att hustruns och moderns plats var i hemmet och inte i yrkeslivet (Jalava 2006, 177).¹⁸ Snellmans överraskande radikalism kan förklaras med situationens allvar. I operans svåra situation var det uppenbarligen viktigare för fennomanerna att Emmy Achté återvände till operan än att följa en konventionell norm. Det är knappast ändå någon händelse att Snellman skyndar sig att måla fram bilden av Emmy Achté som den knäböjande Valentine. Han går nämligen då över till att tala om Achtés rollkaraktär istället för om Achté som person, och denna rollkaraktär var inte radikal utan framhävde kvinnans kärlek och trofasthet mot mannen. På samma sätt utgår han från en liknande sammansmältning mellan primadonnan och hennes rollkaraktärer i ovanstående citatet. På scenen spelar hon inte en roll, utan egentligen uppträder hon som sig själv, i "qvinnans rol i lifvet – och primadonnan i den del af denna rol, som den qvinliga tillvarons a och o, varierande hennes lifs evinnerliga tema, kärleken, dess sorger och fröjder." Snellman tycks här mena att det var Emmy Achtés högdramatiske rollkaraktärer som möjliggjorde hennes steg från hemmet till operascenen.

Snellmans artikel är ett betydelsefullt inlägg i en fennomansk representation av primadonnan Emmy Achté i offentligheten, en representation som mer eller mindre öppet syftade till att *omförhandla* och *omdefiniera* en traditionell syn på en operasångerskas möjligheter till att fortsätta med en karriär också efter äktenskapet, som hustru och mor. Snellman är sparsam med en finsk-nationell retorik i artikeln, men däremot kom han att formulera en ytterst modern och radikal kvinnosyn med sin artikel, en kvinnosyn som säkert inte omfattades av alla läsare, knappast ens av alla fennomaner.

Emmy Achté som fosterlandets fasta ankare

Berndt Otto Schauman beundrade storligen Finska Operans primadonnor, Emmy Achté men senare kanske ännu mera Alma Fohström. Han var en entusiastisk operabesökare och då operan såg ut att gå i konkurs skrev han ett brev till Achté, det första i raden av fennomanska vädjanden för att få Emmy att återta sitt beslut om att lämna operan. Schauman vädjar först och främst till Emmys samvete och patriotism:

Ni, endast Ni var det fasta ankare, vid hvilket jag dittills förlade mina förhoppningar; detta på Edert snille och Eder patriotism, som jag har litat i striden mot afgrundsmakterna i vårt af partier sönderslitna land.¹⁹

¹⁸ Se även Hämäläinen 2005.

¹⁹ B.O. Schauman till Emmy Achté, Helsingfors, [orten saknas], 28.1.1877, Coll. 4. FNB.

Schauman verkar nästan betrakta det som landsförräderi att Achté tänkte lämna operan, men skyler snabbt över sin förtäckta anklagelse med att ge den "kallsinniga" stora publiken i Finlands huvudstad det största ansvaret för operans svåra öde. På samma sätt som Snellman berömmar han henne i alla roller som hon sjungit, men alldeles speciellt i Valentines och Paminas (*Trollflöjten*) roller, det vill säga i de roller som hon sjöng alldeles innan hon lämnade operan. Schauman ser dessa roller som en vändpunkt i hennes konstnärsskap, en vändpunkt mot högre höjder av hennes "inneboende genius". Både Schauman och även Snellman tycks uttryckligen vilja understryka att Emmy Achté var på sitt bästa både till röst och utseende just då hon höll på att lämna operan.

Några månader senare skrev Yrjö Koskinen sitt privata brev till Emmy Achté, "toisena helluntaipäivänä 1877". Då han skrev hade fusionsidén redan hade stött på grund och Nya Teaterhus Aktiebolaget hade omvalt det svenska teatersällskapet som hyresgäst på Nya Teatern. Däremot hade Finska Teaterns nya styrelse beslutit om en ny början för Finska Operan, om än i mindre skala än förr. (Suutela 2001.) Koskinen och Schauman har liknande utgångspunkter för sina brev, och även samma syfte: att förklara för Emmy Achté hur mycket hon behövdes på Finska Operan, *men* även för det fennomanska nationsbygget. Schaumans och Koskinens brev liknar varandra även i att de båda använder sig av en kraftig finsk-nationell retorik i sina övertalningar med flera hänvisningar till fosterlandet, folket och nationen. Koskinens bildspråk anspelar till och med på Bibeln:

Kaikki sovinnon tarjoukset ovat hylätyt; muukalaismieliset ovat tehneet taiteen temppelein ryövärien luolaksi. Ainoana lohdutuksena on, että taiteen menestys ei yksin riipu kurjista linnoista, vaan taiteilijain isänmaallisesta mielestä.

Inledningen är starkt förpliktande gentemot Emmy Achté, och han skrader inte orden heller i fortsättningen. Hon och hennes man hade handlat utifrån sina privata känslor medan Achtés stora gåvor skulle kräva att hon lägger dessa åt sidan och offerar sig för fosterlandet. Emmy Achté fick inte glömma vilka förpliktelser hennes gåvor ställer henne inför, geniets gåvor. Koskinen som för en kort tid var styrelsemedlem i det nygrundade aktiebolaget lovar i brevet att varken Emmy Achté eller hennes man skulle behöva förhandla direkt med Bergboms om det bara återvänder. Istället skulle de kontakta Antti Almborg (Jalava) för att komma överens om detaljerna. Koskinen låter till och med förstå att Bergboms makt skulle ha minskat på Finska Operan: "Suomalainen teateri-yhtiö on näinä päivinä perustettu uudelle kannalle. Johto ei tule enää olemaan yksinomaan Bergbomin hallussa, vaan varsinainen johtokunta välittää olot taiteilijain suhteen."

Kaarlo Bergboms brev (odaterat), som på basen av innehållet anlände bara någon vecka efter Koskinens brev undergrävde emellertid trovärdigheten i Koskinens löfte om att paret Achté inte skulle behöva förhandla direkt med Bergbom. Kaarlo Bergbom skriver brevet explicit i egenskap av teaterdirektör och ansvarig arbetsgivare och han uppmanar Niklas att så fort som möjligt meddela honom (och inte Almborg eller någon annan i styrelsen) om både Emmys och

hans egna villkor för den kommande säsongen. Bergboms strategi kan lätt tolkas som ett försök att återta sin auktoritet, åtminstone inför paret Achté, även om det är oklart om detta också var ett tecken på en djupare oenighet mellan Koskinen och Bergbom. Kaarlo Bergbom nämnde inte med ett enda ord det som passerat och Emmy kommenterade brevet åt sin väninna Sigrid Crohns att Bergbom hade varit ytterst arrogant och att Niklas svarat honom mycket kort och nekande.²⁰

Emmy Achté som Finska Operans urmoder

Den praktiskt lagda Emilie Bergboms motvilja mot operan ökade i takt med operans ekonomiska svårigheter. Då hon skrev till Emmy Achté (21 augusti 1877) var hon redan genuint trött på allt och alla på operan, inte minst på alla primadonnor som krävde höga arvoden och annars också var otillförlitliga. Brevet är skrivet med ett ytterst motvilligt tonfall. Genast i början gör hon det klart för Achté att hon inte skriver för att hon vill utan hon enbart för att "det nationella partiet" kräver att operan skall fortsätta. Hon avsäger sig själv allt intresse i operan:

[V]ill jag genast säga att det i 2½ års tid varit vår innerligaste önskan att få lägga ner den [operan] och att det endast är en tung pligt som gör att vi fortfarande arbeta [med]den. /--/ Det nationella partiet fordrar operans bestånd och vi böja oss därför – detsamma anser jag det vara Eders oafvisliga skyldighet att göra, huru påkostande det än må vara att kufva det stolta sinnet. Kan det vara Eder någon glädje, så vill jag tillstå att det föga nog faller sig tyngre för Eder än för oss.²¹

Emilie Bergbom vädjar här inte till Emmy Achtés högre jag eller till hennes fosterländska känslor, utan kräver istället förutsättningslös underkastelse av henne inför partiets önskemål. Hon förklarar sin infallsvinkel med att alla argument som har att göra med henne själv eller med Finska Operan förmodligen skulle klinga för döva öron. Emilie erbjuder inte heller Emmy en plats vid operan i könsneutrala ordalag, tvärtom så vädjar hon uttryckligen till henne som mor, till och med som mor till operan som ett av sina tre barn. Som mor till alla dessa tre barnen var hon skyldig att älska dem alla och att göra allt för deras välfärd. Hon avslutar brevet med följande sats som något mjukar upp det i övrigt skarpa tonfallet: "Hvilka Edra känslor mot oss än må vara, så tror jag dock om Eder att Eder fosterlandskärlek och Eder kärlek till det nationella kulturarbetet, ej därför fördunstat." Emilies hänvisningar till fosterlandet och det nationella kulturarbetet påminner om Koskinens och Schaumans argument; likaså ber även hon att Emmy Achté skall lägga sina känslor åt sidan och återvända till operan. På samma sätt som de övriga brevskrivarna verkar även Emilie Bergbom utgå från att det var Emmy Achtés fosterlandsplikt att återvända till operan medan själva konflikten kunde förbli olöst i kulisserna.

²⁰ Emmy Achté till Sigrid Crohns, Jyväskylä, 31.8.1877, FNB Coll.4.

²¹ Emilie Bergbom till Emmy Achté, Helsingfors, 21.8.1877, Coll.4, FNB.

Emmy Achté som primadonna och ikon för den finsk-nationella rörelsen

I denna artikel har jag med stöd av ett urval artiklar, kritiker och privata brev utforskat hur den offentliga bilden av Emmy Achté som den fennomanska rörelsens symbol och ikon konstruerades och framför allt omvandlades i relation till Finska Operans och hennes egen karriär. Efter avskedet från Finska Operan i februari 1877 uppträdde Emmy endast 19 gånger på Finska Operan för det mesta i sina gamla roller men också i ett fåtal nya, som Rachel i *Judinnan* och Donna Anna i *Don Juan*. Finska Operan upphörde helt och hållt med sina föreställningar våren 1879, och cirkeln slöt sig för Emmy Achté som sjöng i den sista föreställningen lika väl som som hon hade sjungit i operans första.²²

Ännu i början av operaföretagets livscykel skapades Emmys offentlighetsbild målmedvetet i relation till den fennomanska drömmen om en finsk nationalteater i Helsingfors som det yttersta tecknet på en mogen och bildad nation. De fennomanska opinionsbildarna i huvudstaden *Uusi Suometar* och *Morgonbladet* tog sig an det fennomanska kulturprojektet och stöttade troget både dess sångare och ledare. Den liberala pressen *Helsingfors Dagblad* och *Hufvudstadsbladet* följde också med utvecklingen nyfiket intresserade, speciellt i början. Man kan dock redan från början särskilja olika skiftningar i bilden av Emmy Achté som den fennomanska rörelsens offentliga symbol och ikon, skiftningar som med tiden omvandlades till allt mer pregnanta bilder av hennes betydelse för den fennomanska rörelsen.

Den genuint finska ingenyn

Genast från början var det viktigt för den fennomanska pressen att framhäva Achté som en *genuint finsk* primadonna i operaprojektet. Operaföretagets finska identitet var nämligen inte alls så klar och tydlig som man skulle ha önskat. Förutom operaspråket som var svårt att uppfatta, fanns det inte många tecken på operaföretagets finsk-nationella identitet; sångarna talade svenska sinsemellan, tenorerna kom från utlandet, och operarepertoaren bestod av översättningar från italienska eller franska. Emmy Achté med sina finska rötter var därför oumbärlig för operaföretagets *finska* identitet. Trots detta var pressens finsk-nationella vokabulär relativt återhållsam i början. Den var kraftigast i *Uusi Suometar* som vände sig till landets finskspråkiga befolkning. Med tanke på att Kalevala, enligt Fewster (2006, 97), erhöll en ny politisk betydelse mot slutet av 1870-talet är det också förvånansvärt att Emmy Achté nästan aldrig omtalades med ett bildspråk hämtat från Kalevala. Antti Almborg (Jalava) är den enda som gör så i sin brevväxling med Budenz i samband med Achtés planerade gästspel till Ungern. I dessa brev kallas hon för "Wäinämöinens ättling", samtidigt som hon också är Finska Operans främsta primadonna.²³ Däremot skymtar hänvisningarna till Kalevala i samband med *Suomen Kuvalehtis* personporträtt över

²² *Don Giovanni* gavs på operaföretagets sista föreställning (21.1.1879) och Emmy Achté sjöng Donna Annas roll.

²³ Antti Jalava till Budenz, 1.12.1877 (Tervonen 1995).

Basilier, men inte heller då om Basilier utan istället för att ge operans födelsehistoria ett mytologiskt skimmer.

Det kan hävdas att *Uusi Suometar* kombinerade två urbilder med varandra för att anpassa bilden av operasångerskan Achté för sin speciella läsekrets: den moraliskt oförvitliga *ingenyn* (den naiva och oskuldsfulla flickan) och den genuint finska naturen hos den flärdfria landsortsflickan. Koketteri och lättfärdighet fick överhuvudtaget inte förknippas med Achté, speciellt inte inför den ortodox-lutheranska och fennomanska läsaren ute på landsbygden, men detta var också ett sätt för tidningarna att skapa en viktig skillnad mellan Finska Operans och Nya Teaterns repertoarer; Nya Teaterns repertoar stämplades som lättsinnig medan Finska Operans repertoar var konstnärligt och moraliskt högtstående.

”Vår” Emmy

Det svenska *Morgonbladet* frammanade dock på olika sätt en känsla hos sina läsare av att Finska Operan med sina sångare, sin publik och sina musiker var en viktig del av den fennomanska gemenskapen, exempelvis genom att tala om primadonnorna som ”vår Emmy” och ”vår Ida”. Detta ”vi” som här skapades inkluderade framför allt den fennomanska läsaren som på det här viset kunde känna sig delaktig av händelser som annars kanske befann sig på avstånd, på ett fysiskt avstånd men också ett andligt. Hösten 1876 då språkstriderna eskalerade på flera olika fronter, tog *Helsingfors Dagbladets* nya unga recensent (signaturen A= Rindell) upp den fennomanska konstruktionen av ”vår Ida” och ”vår Emmy” och lät förstå att vissa recensenter låtit fosterlandskänslorna dominera kritiken av Finska Operans föreställningar. Själv ville han istället ge en mera rättvis bild av speciellt Emmy Achtés för- och nackdelar. Signaturen A:s inställning upprepades några månader senare under fusionsdebatten då en insändare i *Helsingfors Dagblad* (2.3. och 3.3. 1877) låter förstå att Finska Operans föreställningar regelbundet duktigt övervärderats i den fennomanska pressen just på grund av dess tendentiösa recensioner.

Emmy Achté som personifiering av fennomani och Finska Operan.

Den offentliga bilden av Emmy Achté som en personifiering av Finska Operan och i förlängningen av den fennomanska rörelsen uppstod den kritiska våren 1877 i samband med de fennomanska ledarfigurernas vädjanden till henne. Det paradoxala är att hon då tycks ha varit mera närvarande i sin frånvaro än någonsin förr. I själva avskedets ögonblick då fennomanierna fortfarande tänkte sig att det var möjligt att påverka hennes beslut, är det anmärkningsvärt att man speciellt ville ta fram Achté i rollen som Valentine i *Hugenotterna* (Meyerbeer) i offentligheten. Porträttet i nationalteaterns foajé förevigade henne i Valentines bruddräkt, medan även Snellmans artikel framställde henne i samma roll, knäböjande inför Marcel och mottagande hans välsignelse.

Vid sidan av Lucia (*Lucia di Lammermoor*) och Leonora (*Trubaduren*) hörde rollen som Valentine onekligen till en av hennes glansroller. Hon hade övat in den med sin lärare Jean-Jacques Masset under sin korta studieresa till Paris vid

årsskiftet 1875–1876; hon hade dessutom sett den på Paris stora opera och omedelbart blivit förtjust i den.²⁴ Efter studieresan var hennes röst i gott skick och både kritiker och publiken öste beröm över hennes intensiva tolkning av Valentine.²⁵ Efter denna succé passade det säkert också bra för henne att ta avsked från Finska Operan med just den rollen. Men man kan också tänka sig andra bidragande orsaker till att fennomanerna ville "frysa" bilden av henne som Valentine i offentligheten just då.

Till en viss gräns kan man betrakta innehållet i Meyerbeers och Scribes *Hugenotterna* som en politisk metafor för hur fennomanerna ville se på sig själva i den politiska debatt som pågick denna vår, på lantdagarna och i dagstidningarna. Dels skapade fennomanerna under lantdagarna en klar och tydlig offerbild av sig själva som den förtryckta och icke-accepterade delen av Finlands folk, men dels också som en ideologisk och kämpande del som aldrig skulle ge upp. Även Suutela (2005) lyfter fram betydelsen av *Hugenotternas* religiösa motiv för fennomanerna där dess manliga kollektiv kunde identifiera sig med protestanterna i deras kamp för sin tro, sjungande den välkända Lutherska psalmen *Vår Gud är oss en väldig borg*. Men det var inte protestanternas vankelmodiga hjälte Raoul, en roll som på Finska Operan sjöngs av tjecken Josef Navrátil, som man ville minnas, utan Emmy Achté som med sin sopranröst var en mera passande symbol för denna kamp. Men ännu viktigare var det att Valentine inte bara var symbol för trofast kärlek, utan att hon också symboliserade *omvändelsen* (i överförd bemärkelse från svenskan till finskan), för just i välsignelsescenen där hon äntligen gifter sig med protestanten Raoul konverterar hon samtidigt till hans tro.

Hugenotterna var ett kraftstycke för ett operaföretag som egentligen höll på att gå omkull, även om den förkortades och förenklades.²⁶ Operan anses vara utmanande på vilken operascen som helst med sina krav på stor orkester, nya instrument, stora körer och vidlyftig scenografi. (Ander 2010.) Degerholm (1900, 7) anser att ett *operaseri* bröt ut i staden under säsongen 1876–1877 då två teatrar samtidigt tävlade om att uppföra den ena stora operan efter den andra. Finska Operan koncentrerade sig på operor där en religiös konflikt finns i förgrunden, som i *Hugenotterna*, *Judinnan* (Halévy) och *Robert le Diable* (Meyerbeer). På Nya teatern gavs samtidigt *Wilhelm Tell* (Rossini), *Den stumma från Portici* (Auber) och i samma månad (maj 1877) och till och med samma vecka som Finska Operan, *Robert le Diable*. (Lüchou 1977.) För båda teatrarna måste det ha varit speciellt lockande att *folket*, det vill säga de stora körerna hade en

²⁴ Emmy Achté till Niklas Achté, Paris, 26.11.1875, Coll.4, FNB.

²⁵ "Ach ! att Du kunde gå höra henne som Valentin[e] i Hugu[e]notterna, hennes sång och spel är underbart ypperligt, synnerligast i 4de akten! Så mycket ju än skall sakna henne, så önskar ju likväl af allt hjerta att hon måste komma ut och få stort verldsrykte. När jag tenker på Fröken B'[asilier]s kammerjungfru façoner så är det verkligen stor förlust att nödgas sakna Fru As stora stämman, samt ypperliga föredrag!" Maria Grape till Hedwig Charlotte Raa-Winterhjelm, Helsingfors, 4.2.1877, SKS/KIA.

²⁶ Finska Operan hade till exempel inte någon balett så den utelämnades.

framträdande roll i operorna, sjungande på det ena eller det andra språket.²⁷ Achtés avskedsföreställning i Valentines roll påminde alla om att Finska Operan höll på att förlora en av sina bästa sångare mitt under pågående *operaseri*. Redan föregående höst hade Nya Teaterns styrelse tagit tillfället i akt och erbjudit Emmy Achté engagemang med ett väl tilltaget honorar (20 000 mark), ett erbjudande som hon inte desto mindre stolt avlog.²⁸ Honorarets storlek avslöjar att hon skulle ha varit något av en trofé för Nya Teatern, en trofé som med tanke på den överhettade konkurrensen mellan teatrarna kunde ha symboliserat Finska Operans nedgång och Nya Teaterns uppgång inför publiken.

Den finsk-nationella konstruktionen av Finska Operan och Emmy Achté upphörde inte helt trots att Finska Operan dog ut 1879. Ett exempel på detta är teaterhistorikern Eliel Aspelin-Haapkylä som trettio år senare publicerade Finska Teaterns historia i fyra volymer där också Finska Operans historia behandlar utförligt.²⁹ Teaterns grundare och långvariga direktör Kaarlo Bergbom presenteras här som den odiskutabla hjälten. (Pikkanen 2012.) Det är därför knappast förvånande att konflikten och den slutgiltiga brytningen mellan Achtés och syskonen Bergbom är svår att passa in i den stora berättelsen om Finlands Nationalteaters uppkomst. Paret Achté tog inte bara avsked av Finska Operan utan övergav också ett av de viktigaste fennomanska kulturprojekten i huvudstaden, dessutom under en extremt känslig period. Följaktligen behandlar Aspelin-Haapkylä endast kort deras konflikt med Bergbom i en fotnot (1906, 264).

På trettio år hade konflikten ändå inte glömts bort. Aspelin-Haapkylä besökte Emmy Achté i hennes hem 1906 för att överrätta ett exemplar av teaterhistorien åt henne. På basen av en dagboksanteckning som Aspelin-Haapkylä gjorde efteråt tycks besöket ha virvlat upp starka känslor hos dem båda; Emmy Achté hade fortfarande varit "bitter" och Aspelin-Haapkylä kände sig indignerad över att hon inte ville förstå att det egentligen var äktenskapet som ödelade hennes karriär.

Kenties olisi hänelle voinut avautua loistava ura ulkomaalla – lahjoja hänellä kyllä oli siksi, mutta olisiko hän voinut voittaa vastukset, jotka aina ovat vasta-alkajan tiellä huolimatta ansioista – mutta onko se enemmän kuin loistava nimi oman maan Taidehistoriassa, puhumatta rakkaus- ja perheonnestako? Saa nähdä eikö teatterin historia muuta hänen mieltänsä? (Aspelin-Haapkyläs dagbok, 2 december 1906, SKS/KIA.)

Aspelin-Haapkylä avslutar sin dagboksanteckning på ett sätt som visar att han inte bara var ute för att överrätta sin bok åt henne, utan också för att samtidigt överlåta åt henne ett rehabiliterat rykte som Finska Operans primadonna i operahistorien.

²⁷ Om de franska stora operornas politiska betydelse, se exempelvis Hibberd 2009.

²⁸ Emilie Bergbom nämner detta i ett brev till Ida Basilier, där hon också nämner att Nya Teaterns direktör Grefberg försökte övertala Finska Operans körmedlemmar att gå över till Nya Teaterns kör. (Emilie Bergbom till Ida Basilier, Helsingfors, 27.9. 1876, SKS/KIA.)

²⁹ Andra exempel är de båda biografier som skrivits om Emmy Achté, Krohn 1927 och Leppänen 1962.

Källor

- Emmy Achtés brevsamling, Aino Ackté-Jalanders arkiv Coll.4. Finlands Nationalbibliotek (FNB), Helsingfors
Emelie och Kaarlo Bergboms arkiv, Nr 45–54. Finska Litteratursällskapet, Litteraturarkivet, Helsingfors.
Maria Grapes brevsamling, Nr 41–44. Finska Litteratursällskapet, Litteraturarkivet, Helsingfors.
Eliel Aspelin-Haapkyläs dagbok, Finska Litteratursällskapet, Litteraturarkivet (FLS/LA). Helsingfors.

Dagstidningar

- Helsingfors Dagblad
Hufvudstadsbladet
Morgonbladet
Uusi Suometar
Suomen Kuvalehti

Litteratur

- Ander, Owe 2010. Aspects Concerning the Institutionalisation of Swedish Musical Life in the 19th Century and the Case of Grand Opéra in Stockholm. I *19th-Century Musical Life in Northern Europe*. Red:er. Toomas Siitan, Kristel Pappel & Anu Sööro. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG. 150–175.
- Anderson, Benedict 2006. *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. London: Verso.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906–1910. *Suomalaisen teatterin historia I–IV*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2012. Staging a National Language: Opera in Helsinki and Christiania in 1870s. I *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Red:er. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Heselager. Helsinki: Docmus Research Publications 4. 154–191.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2013. Lucias vansinne på finska: Emmy Achtés debut i *Lucia Lammermoorin morsian* på Finska Operan år 1873. *Musiikki* (42) 1: 51–69.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2014a. Emmy Achté: Operasångerska i 1870-talets Finland. I *Oopperaa ennen Oopperaa*. Red:er. Anne Sivuoja-Kauppalaa, Ulla-Britta Broman-Kananen & Pentti Paavolainen. Helsingfors: DocMus Research Publications x. Publiceras.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2014b. Emmy Achtés roller och röst: en karriär med komplikationer. I *Oopperaa ennen Oopperaa*. Red:er. Anne Sivuoja-Kauppalaa, Ulla-Britta Broman-Kananen & Pentti Paavolainen. Helsinki: DocMus Research Publications x. Publiceras.
- Byckling, Liisa 2009. *Keisarin kulisseissa. Helsingin venäläinen historia 1886–1918*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Cowgill, Rachel & Poriss, Hilary 2012 (red:er). *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Degerholm, Emilie 1900. *Vid svenska scenen i Helsingfors I. Minnen och bilder*. Helsingfors: Söderströms & Co Förlagsaktiebolag.
- Elomaa, Hanna 2001. Mikrohistoria johtolankojen jäljillä. I *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Red:er. Immonen, Kari & Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 59–74.

- Fewster, Derek 2006. *Visions of Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History*, Helsinki: Finnish Literature Society.
- Hibberd, Sarah 2009: *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hämäläinen, Juha 2005: *Kodin kynnyks. J.V. Snellmanin perhefilosofia*. Kuopio: Snellman-instituutti.
- Krohn, Helmi 1927. *Suomalaisen oopperan ensimmäinen tähti. Emmy Achtén elämä ja työ* Helsinki: Otava.
- Jalava, Marja 2006. *J.V. Snellman. Mies ja suurmies*. Helsinki: Tammi.
- Landgren, Lars-Folke 1988. *Suomen lehdistön historia. Sanomalehdistön vaiheet*. Kuopio: Kiila.
- Leppänen, Glory 1962. *Tulesta tuhkakksi. Emmy Achté ja hänen maailmansa*, Helsinki: Otava.
- Liikanen, Ilkka 1995. *Fennomania ja kansa. Joukkokärjestyksen läpimurto ja Suomalaisen puolueen synty*, Jyväskylä: Suomen Historiallinen Seura.
- Lüchou, Marianne 1977. *Svenska Teatern i Helsingfors. Repertoar. Styrelser och teaterchefer. Konstnärlig personal 1860–1975*. Borgå: Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors.
- Marvin, Roberta M. 2012. Idealizing the Prima Donnas and the Performance of Altruism. I *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*. Red:er. Rachel Cowgill & Hilary Poriss. Oxford: Oxford University Press. 21–41.
- Paavolainen, Pentti 2012. Two Operas or One – or None. Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s. I *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Red:er. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager. Helsinki: Docmus Research Publications 4. 125–154.
- Pikkanen, Ilona 2012. *Casting the Ideal Past, a Narratological Close Reading of Eliel Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906–1910)*, Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1787.
- Ricoeur, Paul 2004. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rommi, Pirkko 1964. *Myöntövyssuuntauksen hahmottuminen Yrjö-Koskisen ja suomalaisen puolueen toimintalinjaksi*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Rosselli, John 1992. *Singers of Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford, Susan 2009. *The Prima Donna and Opera 1815–1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- Suutela, Hanna 2001. An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company. I *Theatre, History, and National Identity*. Red:er. Helka Mäkinen, S.E. Wilmer & W.B. Worthen. Helsinki: Helsinki University Press. 71–94.
- 2005. *Impyät. Näyttelijättäret suomalaisen teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Tervonen, Viljo (red.) 1995. *József Budenzin ja Antti Jalavan kirjeitä vuosilta 1875–1892*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.
- Valkeapää, Leena 2014. Elämysten ja muistojen lähde – musiikki Emil Nervanderin elämässä. I *Oopperaa ennen Oopperaa*. Red:er. Anne Sivuoja-Kauppalaa, Ulla-Britta Broman-Kananen & Pentti Paavolainen. Helsinki: DocMus Research Publications x. Publiceras.

MuD Ulla-Britta Broman-Kananen (ulla-britta.broman-kananen@uniarts.fi) är postdoc forskare vid Sibelius-Akademien. För närvarande är hon anställd som

forskare i det nordiska forskningsprojektet "Opera on the Move: Transnational Practises and Touring Artists in the Long 19th Century Norden" finansierat av NOS-HS.

The Opera Singer Emmy Achté as an Icon for the Finnish Nationalist

In Finland in the 1870s the Finnish singer Emmy Achté (née Strömer, 1850–1924) was the leading soprano in the opera company of the Finnish Theatre. The driving forces behind the Finnish Theatre, including its opera department, were Emilie Bergbom (1834–1905) and her brother Kaarlo Bergbom (1843–1906). Their short-lived opera company (1873–1879) combined two important missions in the rapidly expanding Finnish national movement: the company made European culture available in the Finnish language, and moreover, it created a new, Finnish-speaking public sphere in Helsinki, a city that was still the stronghold of a Swedish-speaking upper class.

Emmy Achté was well suited for her role as the prima donna of the newly created opera company; she had studied voice in Paris and had a strong and beautiful voice. She had a special dramatic talent for the stage, and she was among the few in the company who actually knew Finnish. Her most prominent roles were Lucia in Donizetti's *Lucia di Lammermoor* and Valentine in Meyerbeer's *Les Huguenots*.

In my article I explore the public image of Emmy Achté as the Fennoman movement's icon and symbol, how it was created, how it changed and how it was constructed in different phases of her career. The study is based on public sources, such as articles in the Fennoman press, but also of letters from Achté's private correspondence. From these sources I found three main images of Emmy Achté in public, all three accentuating different sides of her importance for the Fennoman movement: 1) Emmy Achté as *the genuinely Finnish ingenue*; 2) "*Our*" Emmy and 3) *Emmy Achté as a personification of Fennomania*. In these images she appears in public more as a role figure than as an individual, and this is especially true with regard to her role as Valentine in *Les Huguenots*. The opera in itself became a political metaphor for the Fennomans during the ongoing language-political debate in Helsinki, but especially Valentine/Achté came to represent the *conversion* in a figurative sense, as a conversion from the Swedish language to Finnish.

Fennomania, Suomi-neito ja Oskar Merikannon oopperoiden naishahmot

Liisamajja Hautsalo

Oskar Merikannon (1868–1924) kolmea oopperaa, *Pohjan neitiä*, *Elinan surmaa* ja *Regina von Emmeritzia*, on tutkittu hämmästyttävän vähän kun ottaa huomioon, että juuri Merikanto sävelsi ensimmäisen suomenkieliseen librettoon perustuvan oopperateoksen ja joka esikoisopperansa jälkeen jatkoi vielä oopperatuotantoaan kahdella muulla suomenkielisellä teoksella.¹ Tematiikkansa tasolla näitä venäläistämistoimien ja Suomen itsenäistymiseen päätyneen murroskauden aikana ja vähän sen jälkeen syntyneitä oopperoita yhdistää muun muassa se, että niiden kaikkien nimihenkilö on nainen. Voisikin väittää, että Merikanto olisi jo otsikoinnissaan seurannut sitä eurooppalaisessa 1800-luvun oopperassa suosittua konventiota, jossa päähenkilöksi nostettiin nainen ja vielä nainen, jonka oli oopperan lopussa kuoltava.² Lisäksi voidaan ajatella, että Merikantoa, kuten aikalaissäveltäjä Erkki Melartinia *Aino*-oopperassa (ks. Murtomäki 2000), olisivat innoittaneet Richard Wagnerin teokset traagisine naishahmoineen, sillä kuten Matti Huttunen (1993) on osoittanut, saksalaissäveltäjän vaikutus suomalaisessa vuosisadanvaihteen musiikkielämässä on ollut vahva.³ Merikanto tunsikin uudet kansainväliset oopperavirtaukset.⁴ Kuitenkin,

¹ Viime aikoina sekä Oskar Merikannon toiminta että hänen musiikkinsa on kuitenkin alkanut kiinnostaa tutkijoita. Hannele Ketomäen (2012) väitöskirja *Oskar Merikannon kansalliset aatteet. Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmassa* sekä Jan Lehtolan (2011) toimittama antologia *Merikanto-symposium* ovat uusia pelinavauksia Merikanto-tutkimuksessa. Aiemmin Merikannosta on kirjoitettu muun muassa kaksi elämäkertaa (Suomalainen 1950; Heikinheimo 1995).

² Tunnetuimpia näistä naishahmoista ovat esimerkiksi Bizet'n *Carmen*, Donizettin *Lucia di Lammermoor* tai Richard Straussin *Salome*, mutta kuolevien naisten lista 1800-luvun oopperassa on pitkä ja lohduton (ks. esim. Abbate 1991; McClary 1991, 1992; Hutcheon & Hutcheon 1996; Clément 1999).

³ En käsittele tässä Selim Palmgrenin säveltämää, ruotsinkielistä ja vähän ennen Merikannon *Elinan surmaa* valmistunutta *Daniel Hjort* -oopperaa (säv. 1909) muuten kuin toteamalla, että oopperan naispäähenkilö Kirsti poikkeaa suuresti Merikannon naishahmoista. Vihassaan ja kostonhimossaan hän muistuttaa esimerkiksi Wagnerin *Lohengrinin* Ortrudia.

⁴ Merikanto, kuten muutkin varhaisten suomenkielisten oopperoiden säveltäjät, tunsikin eurooppalaista repertoaria muun muassa ulkomaanmatkojensa perusteella. Merikanto opiskeli Leipzigissä, Saksassa, ja teki myöhemmin useinta opintomatkoja Eurooppaan (ks. esim. Suomalainen 1950; Heikinheimo 1995).

kuten Hannele Ketomäki (2012) on tuonut esiin, ennen kaikkea Merikanto koki omakseen *fennomaanisen* eli suomenmielisen kulttuurikontekstin.

Tässä artikkelissa ehdotankin Merikannon naishahmojen lukemista 1800-luvun lopun fennomanian ja sitä edustaneen Suomalaisen Teatterin repertoariin sisältyvän naiskuvan näkökulmasta. Tarkastelen artikkelissani Merikannon kolmen oopperan naispäähenkilöitä Pohjan neitiä, Suomelan Elinaa ja Emmeritzin Reginaa yhtäältä fennomaanisen teatterin naisihanteen ja toisaalta 1800-luvun loppupuolella syntyneen Suomen kuvallisen personifikaation, *Suomi-neidon* konteksteissa. Pyrin osoittamaan, että Merikannon naishahmot jatkavat Suomalaisen Teatterin fennomaanisia perinteitä ja että nämä naishahmot representoivat kukin omalla tavallaan vahvasti myös Suomen personifikaationa tunnettua Suomi-neitoa huolimatta siitä, että niiden juuret, samoin kuin koko kansallisen oopperanperinteenkin, ovat eurooppalaisessa kansallisromantiikassa ja nationalismissa.

Representaationa Suomi-neito kuuluu taidehistorialliseen kuvastoon, mutta tässä artikkelissa tarkastelen Suomi-neitoa oopperatutkimuksen kontekstissa historian tutkija Johanna Valeniuksen (2004) teoretisoinnin pohjalta. Laajempi teoreettinen viitekehyseni on nationalismitutkimus (Hobsbawm 1983; 1992; Liikanen 1995; 2005; Pakkasvirta & Saukkonen 2005; Kettunen 2008) ja siihen liittyvä transnationaalinen näkökulma,⁵ jossa kulttuurin katsotaan siirtyvän ylijarjaisesti noudattamatta kansallisia rajoja (ks. esim. Kettunen 2008; Kurkela 2010; Siivoja ym. 2012). Tämän artikkelin yhteydessä tämä tarkoittaa sitä, että ymmärrän fennomaanisen ajattelutavan 1800-luvun herderiläis-hegeliläisen nationalismin eli kansallisuusajattelun Suomen olosuhteisiin mukautettuna kansallisena sovelluksena (ks. esim. Liikanen 1995; 2005; Klinge 1998; Karkama 2001; Sulkunen 2004; Kettunen 2008). Samoin ymmärrän Merikannon oopperoihin sisältyvät fennomaaniset painotukset eurooppalaisen kansallisromantiikan suomalaisena jatkeena.

Artikkelini edustaa Suomen musiikin historian tutkimusta, ja se hyödyntää kysymyksenasettelussaan sekä Suomen poliittista historiaa että Suomen teatteri- ja taidehistoriaa. Metodologinen lähtökohtani on librettotekstien lähiluku,⁶ johon liittyy uushermeneuttinen tutkimusote, mikä tarkoittaa, että tulkitseen Merikannon oopperoiden librettoja suhteessa niiden syntyajankohdan poliittis-kulttuuriseen kontekstiin (ks. Kramer 1990). Rajaan käsittelyni siten,

⁵ Transnationaalista näkökulmaa hyödynnetään tällä hetkellä laajasti esimerkiksi kulttuuritutkimuksessa, sosiologiassa, antropologiassa, mediatutkimuksessa, historiassa ja politiikan tutkimuksessa (ks. esim. Vertovec 2009). Suomalaisessa musiikintutkimuksessa transnationaalista lähestymistapaa on Suomen musiikin historiaa tarkastellessaan hyödyntänyt esimerkiksi Vesa Kurkela tutkimusryhmineen, ks. esim. Kurkela 2010; 2012a; 2012b; Heikkinen 2012; 2013.

⁶ Lähiluku (*close reading*) on yksi angloamerikkalaisessa kulttuuripiirissä 1900-luvun alussa syntyneen uskriittisen kirjallisuudentutkimuksen menetelmistä, jossa teosta eritellään järjestelmällisesti ja yksityiskohtaisesti (ks. esim. Hosiaisuusluoma 2003, 542, 984). Uudessa suomalaisessa tutkimuksessa esimerkiksi Ilona Pikkanen tarkastelee kanonisoitua Eliel Aspelin-Haapkylän neliosaista *Suomalaisen teatterin historiaa* soveltaen lähiluvun menetelmää, ks. Pikkanen 2012.

että en tarkastele Merikannon nimihenkilöitä esimerkiksi feministisen oopperatutkimuksen viitekehyksessä, jossa naishahmoja on usein tulkittu objektiivoina ja maskuliinisen alistamisen kohteina (ks. esim. Abbate 1991; McClary 1991, 1992; Clément 1999; Smart 2000). En myöskään tarkastele Merikannon oopperoiden musiikkia, mikä tarkoittaa, että en analysoi oopperoiden henkilöitä musiikillisesti vaan tarkastelen ainoastaan sitä, kuinka hahmot on representoitu oopperoiden libretoissa.⁷ Artikkelini rakentuu seuraavasti: Ensin tarkastelen Suomalaisen Teatterin ja sen lauluosaston syntyä ja niiden yhteyksiä fennomaaniseen liikkeeseen. Seuraavaksi tarkastelen naisnäyttelijöiden ja -laulajien asemaa Suomalaisessa Teatterissa ja sen lauluosastolla sekä naisroolien representaatioita tämän teatterin repertoaarissa. Sen jälkeen esittelen Suomi-neidon kirjallisuuskuvallisia representaatioita ja niiden kehitystä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Sitä seuraavat artikkelini analyysiosiot, joissa tarkastelen Merikannon kolmen oopperan naispäähenkilöitä Suomi-neidon oopperarepresentaatioina.

Nationalismi, fennomaaninen liike ja Oskar Merikannon poliittisuus

Suomenkielisen teatteri- ja oopperainstituution synty nivoutuu yhteen 1800-luvun alkuvuosikymmeninä alkunsa saaneen fennomaanisen liikkeen kanssa (ks. esim. Aspelin-Haapkylä 1906–1910; Suutela, 2005; 2006; Wilmer 2006). Fennomaani oli myös vuosisadan loppupuolelta alkaen suomalaisella kulttuurikentällä vaikuttanut Oskar Merikanto, jonka ajattelussa musiikilla oli kansansivistyksellisen tehtävänsä lisäksi painokas kansallinen tehtävä, suomalaisuuden rakentaminen (ks. Ketomäki 2012). Fennomania tuli esiin ennen kaikkea säveltäjän sanomalehtikirjoituksista, puheista sekä lauluteksteistä, joita hän valitsi sävellettäväkseen (Ketomäki 2012, 68–77, 111, 120–149). Myös musiikissaan Merikanto toi esiin poliittisia näkemyksiään. Ketomäen (2012, 10) mukaan esimerkiksi vuonna 1905 syntyneen kollaasiteoksen *Fennia Redivivan* ohjelmateksti oli sen syntyajankohta huomioiden poliittisesti ”uskalias”.⁸

Historiantutkija Pauli Kettusen (2008, 16) mukaan nationalismi on ylikansallinen ideologia, jossa kansakuntaisuus, jakautuminen kansakunniksi kutsuttuihin toimijoihin, näyttäytyä todellisuuden rakentumisen olennaisena ja oikeana

⁷ Olen analysoinut *Elinan surman* (Merikanto s.a.) ja *Regina von Emmeritzin* (Merikanto s.a.) libretoja käsinkirjoitettujen pianopartituurien kopioista, jotka on tehty Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksessa. Viittaan molempiin säveltäjän nimellä, sillä asiayhteydestä selviää, kummasta teoksesta kulloinkin on kyse. *Pohjan neidin* (Merikanto s.a.) librettoanalyysissä olen käyttänyt kopiota Kansalliskirjastossa säilytettävästä erillisestä libretosta. Viittaan myös tähän librettoon edellä mainitun periaatteen mukaisesti.

⁸ *Fennia Rediviva* voidaan kääntää sananmukaisesti Suomen uudelleenheräämiseksi. Ketomäen (2012, 8) mukaan Merikanto tiivistää tässä teoksessa suomalaisen tunnelmat nk. ensimmäisen sortokauden aikana ja sen loputtua.

periaatteena. Nationalismi myös tekee ihmisen kansallisuudesta hänen identiteettinsä ja käyttäytymisensä kannalta tärkeän, ellei ratkaisevan seikan (Pakkasvirta & Saukkonen 2005, 14–15). Kansallinen identiteettikin on siis konstruktio, ja sitä rakennettiin – niin Suomessa kuin muualla – muun muassa luomalla kansakunnalle oma historia ja kieli sekä omaleimainen kulttuuri (ks. esim. Tommila 1989; Sulkunen 2004; Liikanen 2005; Pakkasvirta ja Saukkonen 2005; Kettunen 2008). Myös kansallisia instituutioita rakennettiin. Esimerkiksi kansankielisen teatterin ja oopperan synnyttäminen on ollut osa kansallista rakennusprojekteja monissa maissa, kuten Suomessa (ks. Salmenhaara 1996; Suutela 2005; 2006; Meinander 2006; Wilmer 2006).

Kuten nationalismitutkija Eric Hobsbawm (1983, 7) on todennut, ”monet poliittiset instituutiot ja ideologiset liikkeet – eikä vähiten nationalismi – olivat syntyessään niin uusia ja ennennäkemättömiä, että niille oli keksittävä historia esimerkiksi luomalla niille muinaisuus, mikä tapahtui esimerkiksi puolitotuuk-sien tai jopa väärennösten avulla”.⁹ Myös täysin uusia symboleja ja välineitä, kuten kansallislauluja ja -lippuja tai valtioiden personifikaatioita, otettiin käyttöön (emt.). Hobsbawm (1983, 8) viittaa näihin kansallisiin symboleihin termillä keksityt traditiot (*invented traditions*). Esimerkiksi Kettunen (2008, 49) on Hobsbawmin nationalismi-kritiikkiin viitaten todennut, että ”nationalismi saa voimansa siitä, miten se pystyy esittämään uuden vanhana”. Jos ajatellaan 1800-luvulla kansallista identiteettiään rakentanutta Suomea, edellä mainittujen ”keksittyjen” suomalais-kansallisten tunnusmerkkien, kuten vaikkapa kansallislipun, kansallislaulun, muistomerkkien ja juhlapäivien lisäksi kuvaava esimerkki nationalismille tyypillisestä uuden esittämisestä vanhana on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuona 1835 julkaisema kansalliseepos *Kalevala*. Elias Lönnrothin (1802–1884) kansanrunoudesta johdonmukaisiksi kertomuksiksi muokkaama eepos ymmärrettiin Suomen historiana, ja sen kautta maalle rakennettiin myös uljas, myyttinen menneisyys (ks. esim. Sihvo 2003 [1973]).¹⁰

Nationalismi on termi, joka herättää vahvoja assosiaatioita. Kuten poliittisen historian tutkija Ilkka Liikanen (2005, 222) on todennut, termiä nationalismi on suomalaisessa historiankirjoituksessa käytetty perin säästeliäästi. Kansakunnan syntyä on käsitteellistetty ainutkertaisena ”kansallisen heräämisen” historiana, jota ei ole tahdottu rinnastaa muiden maiden kansallisiin liikkeisiin ja niiden saamiin poliittisiin muotoihin (emt.). Tämäntyyppinen ajattelutapa edustaa nk. metodologista nationalismia, jossa tutkija tarkastelee ”tutkimuskohdettaan kansallisvaltiollisessa viitekehyksessä ja jäsentää maailmaa tästä lähtökohdasta” (Kettunen 2008, 17). Viime aikoina suomalaisenkin historiankirjoituksen – ja sen myötä musiikin historiankirjoituksen – on nähty osallistuvan yhä enenevässä määrin laajempaan, kansainväliseen nationalismikeskusteluun ja siten irtaantuvan metodologisen nationalismin viitekehyksestä (ks. esim. Kettunen 2008; ks.

⁹ Hobsbawm viittaa tässä esimerkiksi *Ossianin lauluihin*, joiden kirjoittaja James Macpherson väitti runojen olevan vanhaa kelttirunoutta, vaikka kyseessä oli hänen itsensä kirjoittama kokoelma.

¹⁰ Kuten historiantutkija Rauli Mickelsson (2007, 56) on esittänyt, myös Lönnrot itse piti kansanrunoutta todisteena vanhasta suomalaisesta korkeakulttuurista.

myös Kurkela 2010; Siivoja ym. 2012). Tähän artikkeliin sisältyvä fennomaanisen ideologian esiintuominen ja sen merkityksen arviointi Merikannon oopperoissa edustaa niin ikään transnationaalista näkökulmaa sikäli, että se paljastaa tavan, jolla oopperaa käytettiin nationalistisen mielipiteenmuokkauksen välineenä suomalaista kulttuuria rakennettaessa – samaan tapaan kuin sitä käytettiin monissa muissa Euroopan maissa (ks. esim. Everett 2004; Taruskin 2013).

Kuten historiantutkija Jaana Nieminen (2002, 81) on todennut, Suomessa myöhemmin puolueiksi järjestäytyneet ryhmittymät syntyivät aluksi samanmielisten henkilöiden, johtavien poliitikkojen tai sanomalehtien ympärille (ks. myös Vares 2000, 22).¹¹ Tämä kehitys on ollut tyyppillistä myös fennomanialle, josta muodostui 1800-luvun kuluessa useita eri tavoin suomalaisuuden asiaa ajavia ryhmittymiä. Fennomanian on katsottu saaneen alkunsa 1810-luvulla nk. Turun romantiikasta, jonka puitteissa ruotsinkieliset ylioppilaat keräsivät suomen-sukuista kansanrunoutta ja harjoittivat suomen kieltä (Zetterberg & Pulma 1999, 456; ks. myös Tommila 1989, 52–59). Vielä 1840–1850-luvuilla fennomania oli historiantutkija Vesa Varesen (2000, 22) mukaan ”esisnellmanilaista” ja ”maltillista”. Fennomaanisen liikkeen tärkein ideologi, filosofi ja valtiopäivämies J. V. Snellman (1806–1881) kuitenkin systematisoi kansallisuushjelman ja vaati suomen vaihtamista sivistyneistön kieleksi, suomenkielisen kirjallisuuden luomista ja koululaitoksen suomalaistamista (ks. esim. Zetterberg & Pulma 1999, 462–464; Tommila 1989 60–63; ks. myös Ketomäki 2012, 32). Varesen (2000, 23) mukaan Snellmanin ajatuksena oli vahvan suomalaisen kulttuurin luominen siksi, että Suomen kansa säilyisi kansana suuren Venäjän yhteydessä sellaisinkin aikoina, jolloin Venäjän suhtautuminen Suomeen olisi vihamielimpää. Astetta radikaalimpaa fennomaniaa, ”Suomi-kiihkoa”, edusti poliitikko ja historioitsija Yrjö Sakari Yrjö-Koskisen (ent. Forsman, 1830–1903) johtama nk. jungfennomaanien ryhmittymä, joka oli kielipoliittisesti edellisiä jyrkempi, mutta jonka sosiaalipoliittinen linja oli uudistusmielinen (ks. esim. Rommi & Pohls 1989, 85; Mickelsson 2007, 57).¹²

Linjaerimielisyyksistään huolimatta ”snellmanilaiset” ja ”yrjökoskislaiset” muodostivat 1860-luvun kuluessa Suomalaisen puolueen (ks. esim. Mickelsson 2007, 57). Suomalaisen puolueen vastavoimaksi järjestäytyi 1870-luvulla svekomania eli ruotsalaisuuden liike, jonka tavoitteena oli ruotsin kielen aseman parantaminen (Paaskoski 2002, 82; ks. myös Mickelsson 2007, 57). Suomalaiseen puoluekenttään syntyi lisäksi molempien liikkeiden vapaamielisemmästä

¹¹ Fennomaanien päälehti oli vuosina 1847–1866 ilmestynyt *Suometar*. Vuonna 1869 *Suometar* herätettiin henkiin *Uusi Suometar* -nimisenä, ja siitä tuli Koskisen johtamien jungfennomaanien (suomettarelaisten) lehti. Vuonna 1872 perustettu *Morgonbladet* edusti ruotsinkielisiä fennomaaneja ja *Helsingfors Dagbladet* oli ruotsinkielisten liberaalien lehti. (Ketomäki 2012, 21.) Vuonna 1870 perustettu *Vikingen* oli puolestaan svekomaanien kielipoliittisen linjan lehti (Nieminen 2002, 83).

¹² Venäjän-politiikkaan liittyen Yrjö-Koskinen taas katsoi, että kansallinen vapaus oli valintatilanteessa valtiollista vapautta tärkeämpää (Rommi & Pohls 1989, 72), mikä tarkoitti, että Suomelle riitti autonominen asema Venäjän yhteydessä kunhan suomalaiskansallisuus voitiin säilyttää.

jäsenistöstä koostunut liberaalinen ryhmittymä (ks. Vares 2000, 25; ks. myös Paaskoski 2002, 82; Mickelsson 2007, 57).

Poliittisen tilanteen muuttuessa Suomalaisen puolueen sisälle muodostui jälleen 1870-luvun lopulla kaksi ryhmittymää, vanhat ja nuoret eli vanhasuomalaiset ja nuorsuomalaiset. Nuorten ryhmittymä koostui muun muassa radikaaleista ylioppilaista, ja heidän kielipolitiikkaansa sisältyi vaatimus suomen kielen ehdottomasta ylivallassa ja maan yksikielisyydestä. (Vares 2000, 28–29.)¹³ Vähitellen nuorten suomalais-nationalistinen suuntaus alkoi painottaa yhteiskunnallisia kysymyksiä, ja vaadittiin muun muassa äänioikeuden laajentamista, työväen- ja naiskysymyksen ratkaisemista, maareformia sekä kansakouluvelvollisuutta (Vares 2000, 28–34; ks. myös Nieminen 2002, 83; Paaskoski 2002, 58–63; Mickelsson 2007, 67).

Vaikka kysymykset kielestä ja sosiaalipolitiikasta olivat 1800-luvun lopulla suomalaisessa yhteiskunnassa arka aihe, keskeiseksi nousi kuitenkin suhde Venäjään. Helmikuun manifestilla vuonna 1899 alkaneet, kansallisessa historiankirjoituksessa ensimmäisen sortokauden nimellä tunnetut venäläistämistoimet jakoivat puoluekentän. Vanhasuomalaiset kannattivat myöntyvistä suhtautumistapaa suhteessa Venäjän-politiikkaan (ks. Vares 2000, 62), kun taas nuorsuomalaisten lisäksi perustuslaillista linjaa kannatti osa ruotsinkielisistä (Nieminen 2002, 85).¹⁴ Perustuslailliset vaativat keisarilta Suomen perustuslain noudattamista ja maan autonomisen aseman säilyttämistä (Vares 2000, 63; Mickelsson 2007, 67). Vastarinta oli pääasiassa passiivista (ks. Vares 2000, 64), esimerkiksi kansalaistottelemattomuutta.

Ensimmäinen venäläistämiskausi päättyi vuonna 1905 suurlakkoon ja keisari Nikolai II:n allekirjoittamaan nk. marraskuun manifestiin, joka palautti Suomelle autonomian ja jonka seurauksena aloitettiin eduskuntauudistus (ks. Nygård & Kallio 1990, 575–576). Vuonna 1908 suhteet Venäjään kärjistyivät jälleen keisarin vahvistettua 2. kesäkuuta Suomea koskevien asioiden uuden esittelyjärjestyksen, jossa suora yhteys keisariin menetettiin. Tämä oli osa Venäjän integraatiopolitiikkaa, jonka tavoitteena oli yleisvaltakunnallisen lainsäädännön aikaansaaminen. (Ks. esim. Nygård & Kallio 1990, 574–575.) Tästä alkoi kansallisessa historiankirjoituksessa toisena sortokautena tunnettu uusi venäläistämiskausi, eikä myöntyväisyyslinjaan Suomessa enää tämän jälkeen uskottu. Sekä vanha- että nuorsuomalaisten yhteiseksi tavoitteeksi muodostui irrottautuminen Venäjästä. (Ketomäki 2012, 36.)

Venäläistämistoimet ja niiden vastustus näkyivät suomalaisessa yhteiskunnassa ja kansan elämässä, myös kulttuurissa (Ketomäki 2012, 50). Musiikilla oli merkittävä rooli vastarinnan välineenä, ja esimerkiksi Jean Sibeliuksen *Finlandia* tuli passiivisen vastarinnan musiikillinen ilmaus numero yksi (ks. Kallio

¹³ Yhteistyöelimekseen radikaalit perustivat nk. KTP-linjan, joka tarkoitti lyhennämättömänä ”koko programmi toimeen” ja viittasi aluksi nuorten radikaalifenomenaaniin tinkimättömään kielipolitiikkaan (Vares 2000, 28).

¹⁴ Vares (2000, 62–63) löytää suhtautumisessa Venäjän-kysymykseen myöntyväisyys-perustuslaillisuus-kahtiajakoa monisyisemmän jaottelun (ks. myös Nieminen 2002, 859), sillä suhtautumisessa Venäjän-politiikkaan oli aste-eroja.

1999, 599–560). Oskar Merikantokin osallistui politiikkaan, mutta ennen kaikkea käytännössä, työnsä kautta. Kuten Ketomäki (2012) on osoittanut, säveltäjälle keskeistä oli kansansivistystyö, jota hän teki usean kymmenen vuoden ajan ennen kaikkea vuonna 1874 perustetun fennomaanivetoisen Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlilla. Julkinen, puoluepoliittinen esiintulo tapahtui kuitenkin vuonna 1891 Merikannon aloittaessa musiikkikriitikon työnsä nuorsuomalaisessa *Päivälehdessä* (ks. esim. Heikinheimo 1995, 167; Ketomäki 2012, 21–22). Vaikka säveltäjä ei ilmeisesti ottanutkaan suoraan osaa poliittisten kysymysten käsittelyyn lehdessä, Heikinheimo (1995, 169) olettaa, että Merikanto ”ei toisaalta ummistanut silmiään niiltä”. Heikinheimon (emt.) mukaan ainakin 1900-luvun alussa Merikannolla oli jo varsin selvästi poliittinen kanta, ”Päivälehdessä¹⁵ kehittyneen nuorsuomalaisen puolueen puolesta”.¹⁶ Oskar Merikannon sitoutumista nuorsuomalais-perustuslailliseen politiikkaan kuvastaa hyvin myös se, että hän sävelsi isänmaallisia tilaisuuksia varten muun muassa kuorolauluja, joiden useimmiten Eero Erkon (1860–1927) kirjoittamat tekstit kehittivät vastarintaan joko suoraan tai allegorioita käyttäen (ks. Ketomäki 2012, 122). Ketomäki (2012, 203) pitää myös todennäköisenä, että Oskar Merikanto oli tietoinen perustuslaillisen vastarintaliikkeen, Kagaalin toiminnasta. Voi siis todeta, että Oskar Merikannon laajamittaista kulttuuri- ja kansansivistystoimintaa määrittivät sekä musiikilliset että poliittiset lähtökohdat.

Fennomaaniset kulttuuri-instituutiot

Fennomaanien tavoitteena oli kansan sivistäminen ja sen kansallisen tietoisuuden vahvistaminen. Näiden tavoitteiden saavuttamiseksi perustettiin kulttuuri-instituutioita, joista varhaisin oli jo mainittu Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vuonna 1831 perustetun seuran ohjelmana oli suomenkielisen kirjallisuuden synnyttäminen ja levittäminen, ja sen ensimmäinen suuri ponnistus oli kansalliseepos *Kalevalan* julkaiseminen (ks. esim. Sulkunen 2004, 53–57). Fennomaanit näkivät kirjallisuuden lisäksi myös teatterin kansansivistyksen välineenä (ks. esim. Wilmer 2006, 26; Suutela 2005; 2006). Jo maltillisena suomalaisuusmiehenä tunnettu kirjailija-historioitsija Zacharias Topelius (1818–1898) toimi fennomaanisen teatterin ideologina kirjoittaen sekä näytelmiä että hahmotellen

¹⁵ Päivälehdessä piiriin kuului monia merkittäviä kulttuurivaikuttajia, kuten Juhani Brofeldt (Aho), Minna Canth, Akseli Gallen-Kallela ja Jean Sibelius (ks. esim. Heikinheimo 1995, 169–71). Myös Oskar Merikanto kuului tähän piiriin (Heikinheimo 1995, 167; Ketomäki 2012, 21–22).

¹⁶ Merikannon kirjeenvaihdosta käy ilmi hänen varautunut suhtautumisensa ruotsinkielisiin kollegoihin (Heikinheimo 1995; Ketomäki 2012). Esimerkiksi säveltäjä piti *Pohjan neidin* ruotsinkielisen arvostelulautakunnan lausuntoa puolueellisena. Ketomäki (2012, 162–164) arvelee, että tämä tapahtui muun muassa siksi, että lautakunta antoi Karl Flodinin (1858–1925), kilpailevan ruotsinkielisen kriitikon, kirjoittaa väheksyvän arvion oopperasta ennen lautakunnan virallisen lausunnon julkaisemista.

tulevaisuuden suomalaista teatterielämää *Helsingfors Tidningar* -lehdessään (ks. esim. Aspelin-Haapkylä 1906, 5–6; Klinge 1998). Niin ikään Snellmanin kiinnostuksen kohteisiin kuului teatteri (ks. Aspelin-Haapkylä 1907, 300–301), ja myös Yrjö-Koskinen oli aktiivisesti mukana perustamassa Suomalaista Teatteria (ks. esim. Suutela 2005, 18). Suomenkielistä teatteriohjelmistoa ei kuitenkaan vielä 1850-luvulla ollut, joten Suomalaisen Kirjallisuuden Seura toimi aloitteen tekijänä ja julkisti vuonna 1858 kilpailun suomenkielisen teatterirepertoarin luomiseksi (ks. esim. Sulkunen 2004, 131–132). Tätä repertoaaria esittämään perustettiin vuonna 1872 Suomalainen Teatteri. Hankkeen keskushenkilöitä olivat Koskisen lisäksi teatteritieteestä väitellyt ja kirjailijankin toiminut Kaarlo Bergbom (1843–1906), josta tuli Suomalaisen Teatterin johtaja, sekä hänen sisarensa Emilie (1834–1905). (Aspelin-Haapkylä 1907, 246–281; Suutela 2005, 17–24; Broman-Kananen 2012, 166–170.) Teatteritutkija Hanna Suutela (2005, 72) on osoittanut, että Suomalainen Teatteri toimi fennomaanisen yhteisön tärkeimpänä kohtaamispaikkana 1870-luvulla, ja teatterista tuli myöhemmin myös liikkeen keskeinen instituutio ja symboli.¹⁷ Suomalaisen Teatterin näyttelijöiden toivottiin niin ikään olevan identiteetiltään vakaumuksellisia suomenmielisiä (Suutela 2005, 15).

Suomalaisen Teatterin lauluosasto, naislaulajien asema ja heidän roolinsa

Kuten teatterilla, myös oopperalla oli tärkeä asema fennomaaniyhteisössä. Suomenmielisiä pyrintöjä liittyi jo ensimmäisen Suomessa sävelletyn oopperan, Fredrik Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* esityksiin vuonna 1852.¹⁸ Kuten historiantutkija Matti Klinge (1998, 243) on todennut, 1850-luvun alun oopperatoiminta oli osa yliopistollista toimintaa, jossa nuorten ylioppilaiden huomio suunnattiin ”herrasväen tyttöjen pariin ja esteettisten, historiallisten ja isänmaallisten harrastusten piiriin” (ks. myös Liikanen 1995, 98–103). *Kaarle-kuninkaan metsästyks* oli toteutettu yliopiston suojissa osin amatöörivoimin ja ilman varsinaisia institutionaalisia tukirakenteita (ks. esim. Vainio 2009).

Ensimmäinen suomalainen oopperaseurue ja -instituutio, Suomalaisen Teatterin lauluosasto, perustettiin Suomalaisen Teatterin yhteyteen vuonna 1873. Sen tehtäväksi määriteltiin oopperan esittäminen suomen kielellä. (Ks. esim. Lampila 1997; Suutela 2005; Broman-Kananen 2012, 2013; Paavolainen 2012.) Kuten teatteria, myös lauluosastoa johti Bergbom, jonka suuri intohimo oli laulettu näyttämötaide (ks. esim. Lampila 1997, 50). Lauluosastosta tuli muuta teatteria suositumpi, ja sen katsottiin ennen kaikkea naisolistiensa ansiosta edustavan suhteellisesti korkeampaa ammatillista tasoa kuin teatterin. Naissolistit olivatkin seurueessa keskeisellä sijalla. (Suutela 2005, 39.) Suutelan (2005, 39)

¹⁷ Merkillepantavaa on myös, kuten Suutela (2005, 23) on osoittanut, että kaikki Suomalaisen Teatterin merkittävät kannattajat ja puuhamiehet löytyvät Kansanvalistusseuran jäsenluettelosta.

¹⁸ Libreton *Kaarle-kuninkaan metsästyks*een kirjoitti Topelius.

mukaan Suomalaisen Teatterin lauluosaston produktioissa esiintyi merkittävien fennomaaniperheiden tyttäriä, ja tämän esiintymisen katsottiin olevan ”isänmaan palvelemista” sekä ”osoitus neidon suomenmielisestä kunniantunnosta”. Ideaalina myös oopperan puolella nähtiin siis siveät fennomaanineidot, joiden näyttämöharrastusta pidettiin sekä ylevöittävästä että yhteisöä yhdistävästä.

Kuten Suomalaisen Teatterin lauluosaston esimerkki osoittaa, oopperassa toimimisen ja musiikin myös laajemmin ajateltiin siis olevan soveliaasta säätyläisyydelle. Klingen (1998, 242) mukaan jo *Kaarle-kuninkaan metsästyks* on olennainen osa Suomen naissivistyksen ja naisten julkisen osallistumisen historiaa. Klinge (1998, 242) myös huomauttaa, että ajankohtaansa nähden *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* henkilöasetelma on poikkeuksellinen, sillä päärooli on kirjoitettu alhaisyyntyiselle nuorelle naiselle vastakohtana perinteisemmälle henkilöasetelmalle, jossa alhaisyyntyinen mies saavutti aatelistytön urotöidensä ansiosta. Huomionarvoista on, että tämä henkilöasema toistui myöhemmin Suomalaisen Teatterin repertoaarissa. Suutelan (2005) mukaan erityisen suosittu aihe teatterin ohjelmistossa oli talonpoikaisuuden ylioppilaan ja kansan parista peräisin olevan neidon tarina, johon erityisesti ylioppilasmiehet saattoivat samaistua ja jonka kautta he saattoivat nostaa ideaaliseen nuoreen, tavallista kansaa edustavan naisen. (Suutela 2005, 35–37.) Suomalaisen Teatterin ohjelmistossa edellä esitelty naishahmo kuvataan myös ”viattomana, hiljaisena, lempeänä ja anteeksiantavana” (Suutela 2005, 30). Teatteriteoreettisesti tulkiten tätä nuoren, viattoman ja tavallista kansaa edustavan naisen rooli on nk. *ingénue* eli ”esiseksuaalinen, kaunisteltu ja epätodellinen lapsi-nainen” (Helavuori 1998, 51).

Naisen esiintyminen siis hyväksyttiin fennomaanisilla teatteri- ja oopperanäyttämöillä, ja sitä pidettiin jopa suotavana, palveluksena isänmaalle. Tästä on konkreettisenä osoituksena myös Suomalaisen Teatterin toimintaa läheltä seuranneen Snellmanin (1877) kirjoitus, joka käsitteli lauluosaston primadonnaa, Emmy Achtéta (1850–1924) ja joka julkaistiin *Morgonbladet*-lehdessä keuhällä 1877. Tässä kirjoituksessa laulajalle osoittamansa ihailun lisäksi Snellman tulee määritelleeksi sekä naistaiteilijan aseman teatteri- ja oopperainstituutiossa että suhteessa fennomaniaan. Kirjoitus löytyy suomennettuna muun muassa Eliel Aspelin-Haapkylän *Suomalaisen teatterin historia* -teoksen toisesta osasta (1907, 301–306; ks. myös Suutela 2005, 53–58). Snellman ei kirjoituksessaan säästele ylistäviä ilmauksia kuvatessaan Achtén taiteilijuutta. Laulajattaren ylistämisen lisäksi Snellman kuitenkin pohtii kirjoituksessaan naislaulajan merkitystä oopperataiteessa myös yleisemmin. Hänen mukaansa jokaisella näyttämöllä ”täytyy olla primadonna, joka kykenee herättämään yleisön täyden mielenkiinnon” (Snellman 1877, sit. Aspelin-Haapkylä 1907, 302) ja, vaikka kirjoittaja myöntää myös muiden oopperan osa-alueiden merkityksen, hän toteaa, että ”mielenkiintoa ei voi ylläpitää, jollei naisellinen pääosa ole tyydyttävästi edustettu” (emt.). Snellman summaakin, että usein ”draamallinen laulajatar yksin on perustuksena muuten keskinkertaisenkin näyttämön onneen” (emt.). ”Draamallinen laulajatar” on Snellmanin analyysissa keskeinen, laulajuuden ja näyttelijyyden yhdistävä käsite, ja sen avulla hän määrittelee naisen arvon näyttämötaiteilijana. Vaikka Snellman hyväksyykin naisen konserttilaulajana, hänen mukaansa

”naiselle soveliaain taide on kuitenkin näyttämöllinen” (emt.). Siksi hän pitää myös ”näyttelijättären taidetta” korkeammassa arvossa kuin ”laulajattaren taidetta” viitaten tällä edellä mainittuun konserttilaulamiseen (emt., 302–303). Näin ollen draamallinen laulajatar, jossa nämä kaksi puolta yhdistyvät, on se, ”joka saa osakseen suurimmat kunnianosoitukset – sekä kultasateen, joka ei koskaan putoa näyttelijättären tielle” (emt., 303).

Snellman aloittaa ja päättää kirjoituksensa liittämällä Achtén fennomaaniseen liikkeeseen. Kirjoituksensa alussa Snellman (sit. Aspelin-Haapkylä 1907, 301) jopa rinnastaa Achtén ja suomalaisen oopperan, mikä tuo esiin taiteilijan aseman suomenmielisessä taiteilijayhteisössä. Kirjoituksensa lopussa Snellman (emt., 305) vielä korostaa Achtén merkitystä suomalaisuusliikkeelle:

Kenties hän olisi vieraalla näyttämöllä jo päässyt etemmäskin, joka tapauksessa voit-
tanut suurempia ulkomaisia etuja. Että hän kumminkin niin uskollisesti on antanut
halvan suomenkielen soida huulillaan, saattaisi tuntua uhrilta. Mutta se on kuiten-
kin varmaa, että hän on tullut siksi mitä hän on suomalaisten vastarakkauden ym-
pärimänä, jopa voimme sanoa kasvattamana. ... Täällä hänen nimensä on elävä
unohtumattomana suomalaisen taiteen historiassa.

Sitaatissa korostuu primadonnan ja fennomaanisen yleisön välinen läheinen ja vastavuoroinen suhde. Snellman jopa näkee Achtén taiteen fennomanian tuloksena ja ansiona.¹⁹ Joka tapauksessa Emmy Achté oli suomenmielisen oopperaelämän keskeinen toimija, jonka arvo ymmärrettiin jo hänen omana aikanaan.²⁰

Yleisesti ottaen naisen paikka 1800-luvulla oli kuitenkin yksityisen ja kodin piirissä eikä taiteilijan ammatin valitseminen ollut naiselle suositeltavaa vielä 1900-luvun puolellakaan, vaikka esimerkiksi maalaustaide kuului tiettyyn pisteeseen asti säätyläisnaisten kasvatukseen (ks. Konttinen 1988, 9).²¹ Kuten Klinge (1998, 242) toteaa, ammattinäyttelijättäret olivat kokonaan oma, seurapiirien ulkopuolella oleva kategoriansa. Näyttämöllä esiintyvä nainen oli yhdistetty prostituutioon alkaen roomalaisesta speaktaakkelista (Helavuori 1998, 47–54), ja Hanna-Leena Helavuoren (1998, 50) mukaan esimerkiksi ”suuri osa viktoriaanisesta yhteiskunnasta rinnasti naisesiintyjät prostituoituihin”. Ne naiset, jotka

¹⁹ Tätä tulkintaa voisi tietysti vielä pidemmälle ja todeta, että Snellman toisti oopperassakin paljon nähtyä ylistämällä alentamisen periaatetta (ks. esim. Suutela, 2005, 44). Toisin sanoen Achté oli Snellmanin mukaan naislaulajana yhteisönsä kasvatti, ei itsenäinen toimija eikä hänen taitonsa ollut hänen omaa ansiotaan.

²⁰ Muutama muukin nainen, kuten esimerkiksi Ida Basilier, nousi kuuluisuuteen fennomaaninäyttämöillä (ks. Suutela 2005; Sivuoja ym. 2012).

²¹ Kuten taidehistorioitsija Riitta Konttinen (1988, 9) on todennut, vain poikkeuksellisen lahjakas ja voimakastahtoinen nainen saattoi Suomessa luoda itselleen uran taiteilijana. Konttisen (1988, 17–21) mukaan onnistujakin kuitenkin oli: esimerkiksi ”maalarisiskot” Helene Schjerfbeck, Ada Thilén, Maria Westermarck ja Maria Wiik. Nämä naiset olivat suomalaisia kuvataiteilijoita, jotka olivat aloittaneet 1880-luvulla ja opiskelleet muun muassa Pariisissa. Maalarisiskot oli nimi, jota naiset käyttivät toisistaan. (Emt.)

onnistuivat luomaan teatterissa arvostetun taiteellisen uran, saavuttamaan yleisen hyväksynnän ja kohoamaan kuuluisuuksiksi, olivat loisteliaita poikkeuksia. Valtaosa teatterissa esiintyvistä naisista pysyi stigmatisoituna. (Helavuori 1998, 50.) Fennomaanien suhtautuminen naiseen näyttämöllä erosi siis osittain 1800-luvullakin yleisestä negatiivisesta ja arvottavasta suhtautumistavasta, ja naisen paikka saattoi olla myös kodin ulkopuolella, esimerkiksi oopperanäyttämöllä – ainakin ennen naisen naimisiinmenoa. Silti tämä paikka sallittiin vain tietyin reunaehdoin: naisen sekä hänen roolihahmonsa oli oltava mahdollisimman vaaraton, toisin sanoen siveä ja ei-ruumiillinen ja sellaisena kansalliseen tehtävään vihitty. Kuten Helavuori (1998, 52) muotoilee, naisen tuli olla ”hyveellinen” ja ”ei-seksuaalinen” tai vaihtoehtoisesti kansalliseen projektin mukaisesti ”yhteiskuntaäidillinen” eli vastuuntuntoinen vaimo ja äiti.²² Tästä voi päätellä, että laulusaston naissolistien siveellisyyden korostamisen kautta pyrittiin häivyttämään ennakkoluuloja naisnäyttelijöitä ja -laulajia kohtaan, jotta he olivat kelpollisia palvelemaan isänmaata.

Suomenkielisen oopperarepertoaarin synty ja sen keskeiset henkilökategoriat

Ensimmäinen suomalainen oopperaseurue, Suomalaisen Teatterin laulusasto, oli siis perustettu 1870-luvulla, mutta sillä ei ollut käytettävissään yhtään suomalaisen säveltäjän kirjoittamaa suomenkielistä oopperateosta. Seurue esitti viisivuotisen olemassaolonsa aikana 24 kansainväliseen repertoaariin kuuluvaa kokonaista teosta, mutta suomeksi käännettynä. Laulusaston toiminta lakkasi rahavaikeuksien vuoksi vuonna 1879 (ks. esim. Lampila 1997; Suutela 2005; 2006; Broman-Kananen 2012; 2013; Paavolainen 2012), ja suomenkielisessä oopperatoiminnassa seurasi parinkymmenen vuoden tauko.²³ Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, jonka avustuksella oli jo luotu alku suomalaiselle näytelmäkirjallisuudelle, aloitti työn suomalaisen oopperakirjallisuuden aikaansaamiseksi. Seura julisti oopperasävellyskilpailun vuonna 1891 (Ketomäki 2012, 151–153; ks. myös Lampila 1997; Suutela 2005). Koska tähän kilpailuun ei ilmoitettu yhtään teosta, uusi kilpailu järjestettiin vuonna 1897. Nuorsuomalaisessa *Päivälehdessä* (alkuperäinen kilpailukutsu 25.11.1891) kerrottiin, mitä kilpailuteokselta

²² Jos nainen oopperassa ei noudattanut yleisesti hyväksyttyä moraalikoodistoa, hän sai rangaistuksensa, kuten *La traviatan* Violetta, jonka elämäntavasta prostituoituna seurasi kuolemaan johtava sairaus, tuberkuloosi (ks. Hutcheon & Hutcheon 1996, 43). Seksuaalisuuteen vapaasti suhtautuvan Carmenin on myös sovitettava elämäntapansa kuolemalla (ks. McClary 1992). Feministisen oopperatutkimuksen piirissä on analysoitu runsaasti yhteiskuntamoraalin ja seksuaalisuuden välisiä suhteita oopperataiteessa (k. esim. McClary 1992, Clément 1999; Smart 2000). Merikannon naishahmojen tarkasteleminen feministisen oopperatutkimuksen viitekehyksessä olisi kuitenkin jo toisen artikkelin aihe.

²³ Myös Ruotsalainen ooppera lopetti toimintansa samana vuonna (ks. esim. Paavolainen 2012), mutta Aleksanterin teatterissa toimiva venäläinen teatteri sen sijaan jatkoi toimintaansa (ks. Byckling 2009).

odotettiin. Sen oli oltava ”kotimaisen säveltäjän sepittäjä”, ”oopperan tekstin tulee olla suomeksi laadittu esittäen kansallista, sisällyksensä puolesta mytologista tai historiallista aihetta” (sit. Ketomäki 2012, 153). Jälkimmäisessä kilpailussa palkittiin sen ainoa osallistuja, Merikannon *Pohjan neiti*, ensimmäinen suomenkielinen ooppera. *Pohjan neitiä* voi sanoa fennomaanisen kansansivistystyön hedelmäksi *par excellence*, sillä molemmat suomenmieliset kansanvalistusorganisaatiot, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Kansanvalistusseura osallistuivat sen synty- ja esitysprosesseihin, edellinen sävellysprosessiin kutsujana ja jälkimmäinen sittemmin kantaesityksen mahdollistajana.

Pohjan neiti perustuu *Kalevalaan* ja edustaa siten Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kilpailukutsussa mainittua ”kansallista” ja ”mytologista” aihepiiriä, joten sitä voi luonnehtia kansallismytologiseksi oopperaksi. Vanhaan kansanballadiin perustuva *Elinan surma* edustaa niin ikään kansallismytologiaa, vaikka se voidaan tulkita myös kilpailuilmoituksen toisen, historiallisuusvaatimuksen mukaisesti kansallishistorialliseksi teokseksi siksi, että vielä 1900-luvun alussa *Elinan surman* tapahtumia pidettiin pitkälti historiallisesti tosina (Huntuvuori 1919, 144–149). Samoin *Regina von Emmeritz* on luonteeltaan kansallishistoriallinen, koska sen tapahtumat mukailevat Ruotsin historiaa ja kolmikymmenvuotisen sodan tapahtumia.

Merikannon naishahmoille löytyy vastineet myös toisaalta, fennomaanisen Suomalaisen Teatterin repertoaarista. Teatteritutkija S. E. Wilmer (2006) on tarkastellut Suomalaisen Teatterin ohjelmistoa siihen sisältyvien henkilöhahmojen näkökulmasta. Wilmerin (2006, 43–45, 46–47, 50–52) mukaan teatterin ohjelmisto perustui kolmeen kategoriaan eli myyttisiin sankareihin, talonpoikaissankareihin ja historiallisiin sankareihin sekä heidän naispuolisiin vastineihinsa.²⁴ Nämä kategoriat puolestaan olivat perua eurooppalaisen, kansallisromanttisen teatterin repertoaareista (Wilmer 2006, 37–38). Kun Merikannon naishahmoja tarkastellaan Wilmerin kategorioiden valossa, paljastuu kiinnostavia yhtäläisyyksiä: *Pohjan neidin* nimihenkilö edustaa Wilmerin ensimmäistä kategoriaa, myyttistä sankaritarta. Talonpoikaissankaritar on puolestaan *Elinan Surman* nimihenkilö Suomelan Elina. Historialliseen kategoriaan taas kuuluu Merikannon kolmannen oopperan *Regina von Emmeritzin* päähenkilö, Emmeritzin ruhtinaan tytär Regina.

Tematiikkansa näkökulmasta Merikannon oopperat edustavat siis sitä, mitä Suomalaisen Kirjallisuuden Seura asetti tavoitteeksi suomenkieliselle oopperalle, mutta samalla ne toisintavat Suomalaisen Teatterin fennomaanisia periaatteita – sekä eurooppalaisen kansallisromanttisen teatterin repertoaareja (ks. esim. Wilmer 2007, 37). Suomalaisuutta korostaneen Suomalaisen Teatterin ihanteet eivät näin ollen siirtyneet niinkään sen käännettyjä teoksia esittäneen laulusaston ohjelmistoon kuin varhaisiin suomenkielisiin oopperateoksiin ja ainakin Merikannon tuotantoon.

²⁴ Wilmerin kategorisointi vastaa, tosin supistettuna, sitä, miten kansanrunouden-tutkija Satu Apo (1998, 88) on hahmottanut positiivisia suomalaisuuskonstruktioita, joilla voidaan viitata ns. ”hyvään kansaan”: 1) Myyttinen ja sankarillinen suomalainen, 2) kansanihminen turmeltumattomana (ja huvittavana) lapsena, 3) jalo (hurskas, työteliäs, sisukas, lainkuuliainen) talonpoika ja 4) jalo työläinen.

Suomi-neito Suomen personifikaationa

Kuten aiemmin todettu, Suomalaisen Teatterin kantavaksi voimaksi ymmärrettiin tarkoin valitut suomenmieliset näyttelijättäret, mutta idea viattomista, korkeamoraalisista nuorista naisista ei liittynyt ainoastaan teatteriin tai oopperaan, vaan nuhteettoman nuoren naisen ideaali, Suomi-neito, tunnettiin laajemmin suomalaisessa yhteiskunnassa. Käsitys Suomesta naishahmona levisi laajoihin kansalaispiireihin Topeliuksen *Maamme kirjan* (1875) välityksellä, ja 1900-luvun alussa nimitys Suomi-neito oli vakiintunut suomenkielisten keskuudessa (Reitala 1983, 59). Topelius oli se, joka rinnasti ensimmäisenä maantieteellisen, kartoissa kuvatun Suomen naisen figuuriin (Klinge 1998, 18). Monia kansakuntia on kuvattu naishahmoina veisto- ja maalaustaiteessa jo ennen Suomi-neitoa. Näistä hahmoista tunnetuimpia ovat esimerkiksi Vapaudenpatsas, Germania, Britannia ja Ranskaan viittaava Marianne,²⁵ ja myös Ruotsilla on oma naispersonifikaationsa, Moder Svea, Äiti Ruotsi (Valenius 2004, 9–10). Erityisesti monet feministisesti orientoituneet tutkijat pitävät tärkeimpänä syynä naisfiguurien käyttöön kansakuntien personifikaatioina naisiin liitettyä toiseutta sekä vallan puutetta poliittisessa elämässä ja yhteiskunnassa myös yleisemmin (Valenius 2004, 10).

Valenius on tarkastellut Suomen personifikaatioita 1800–1900-lukujen vaihteessa Suomessa ilmestyneissä satiirisissa lehdissä ja niihin sisältyvissä karikatyyreissä. Valeniuksen (2004, 10) mukaan Suomi-neidon historia alkaa autonomian ajan alussa. Tuolloin Suomi nähtiin erityisesti Ruotsissa Moder Svean tyttärenä, joka oli menetetty Venäjälle. Tässä vaiheessa Suomea nimitettiin Auraksi Turun Aura-joen mukaan. Kun kävi selväksi, että Suomi ei enää palaa entisen emämaan yhteyteen, ajatus Suomesta ”tytärpuolena” hylättiin. (Emt., 11.) Nykyisin tunnettu versio vaaleasta ja kansallispukuun puetusta Suomi-neidosta oli vielä 1900-luvun alussa yksi monista (emt., 17). Kullakin poliittisella ryhmittymällä oli oma näkemyksensä Suomi-neidosta ja se, miten neito oli puettu, kertoi kunkin ryhmittymän suhteesta suomalaisuuteen (emt., 15, 17). Ryhmittymät myös osallistuivat taisteluun siitä, miten (ja kenen ehdoilla) suomalaisuus, suomalainen kulttuuri ja suomalainen identiteetti rakennettiin (emt., 18).

Valenius (2004, 17–33) on löytänyt aineistostaan neljä erilaista Suomi-neityyppiä: Klassinen neito, Karhuntalja-neito, Suometar-Mamma ja Neito kansallispuvussa. Sosialistisesti suuntautuneen *Kurikka*-lehden suosima Klassinen neito esiintyi Valeniuksen (2004, 18) mukaan yksinkertaisessa mekossa, jossa ei ollut kansallisia tunnuksia. Neidon koruton pukeutuminen viittasi porvarillisuuteen liitettyjen kansallisten arvojen kieltämiseen (emt.). Karhuntalja-neidosta, jonka juuret ovat skandinaavisessa mytologiassa ja jolla oli yllään karhun tai jonkun muun villieläimen turkki, tuli perustuslaillisten nuorsuomalaisten ja svekomaanien symboli. Karhuntalja-neito viittasi kahtaalle: myyttiseen menneisyyteen

²⁵ Marianne on Ranskan tasavallan feminiininen symboli, joka löytyy monista valtion tunnuksista, kuten rahoista, postimerkeistä jne. Marianne tunnetaan valankumouslakistaan (ks. Présidence de la République 2012).

skandinaavisessa yhteisössä sekä laillisuuteen, jota vaadittiin perustuslakiin vedoten Suomen Venäjän-politiikkaan. Vanha ja ruma suomalaisnainen, Suometar-Mamma, edusti fennomanian vastustajille vanhasuomalaisia eli myöntyväisyyslinjaa, mukautumista Venäjän sanelupolitiikkaan. Tunnetuin Suomi-neidon hahmoista oli kuitenkin nuori, kaunis ja siveellinen Neito kansallispuvussa²⁶, joka syntyi fennomaanien yleisemmin tavoitteleman suomenkielisen agraariyh-teiskunnan ja sen ihanteiden symboliksi.²⁷ (Valenius, 2004, 17–32, 33.)

Neidon pukeminen kansallispukuun oli keskeistä Suomi-neidon hahmossa. Kansallispuku oli tärkeä elementti 1800-luvun kansallisissa projekteissa ja kansallisten perinteiden luomisessa (Valenius, 2004, 25; ks. myös Ketomäki 2012). Valenius (2004, 26–27) toteaaakin Hobsbawmiin (1983) viitaten, että monen muun kansallisuuteen konstruoidun tradition lisäksi kansallispuku edusti jo mainittua ”keksittyä perinnettä”, kansallisen historian rakentamista sopivanlaiseksi. Suomessa kansallispuku oli erityisesti sidoksissa fennomaanien suomalaisuus-käsitykseen, jota Valeniuksen (2004, 27) mukaan aidoimmillaan edusti itäsuomalainen maalaisväestö.

Historiantutkija Aimo Reitalan (1983, 55) mukaan ilmeisesti ensimmäinen tunnettu kansallispukuinen, Suomea symboloiva neito sisältyy vuodesta 1873 lähtien ilmestyneen *Suomen Kuvalehden* otsikkokuvaan. Tässä vaiheessa neito ei vielä saanut vaakunaa tai lippua, vaan hänen attribuuttinsa oli kantele (Reitala 1983, 56). Kansallispukuisen Suomi-neidon lopullinen läpimurto tapahtui 1890-luvun jälkipuoliskolla Albert Edelfeltin käytettyä sitä Suomea valokuvien esittelevän kirjansa kansikuvassa (Reitala 1983, 91), ja sittemmin se löysi tiensä myös oman aikansa suomalaiseen monumenttitaiteeseen, jossa aihe oli erittäin suosittu. Myöhemmin 1920–1930-luvuilla kuvataiteilija Martta Wendelinin (1893–1986) *Kotiliesi*-lehden kuvitukset levittivät edelleen Suomi-neito-kuvastoa (Koskinen 1998, 93). Taava Koskisen (1998, 93) mukaan Wendelinin kuvituksilla on ollut olennainen merkitys rakennettaessa suomalaista naiskuvaa, perhekäsitystä ja maailmakuva 1900-luvulla. Wendelinin luomaa ”Suomi-kuvastoa leimaavat työ, talonpoikaisuus ja nationalismi, uskonnollisuus ja ruumiillisuuden kieltäminen” (Koskinen 1998, 93). Vaikka Wendelinin Suomi-neito on esimerkiksi Edelfeltin representaatiota nuorempi, siinä kristallisoituvat fennomaanisen liikkeen naisihanteet: suomalais-kansallisuus, agraaraisuus ja ei-ruumiillisuus.

²⁶ Suomi-neito saatettiin pukea kolmenlaisiin pukuihin, kansanpukuun, kansallispukuun, muinaispukuun tai niiden sekamuotoon. Kansallispuku eroaa kansanpuvusta siinä, että kansallispuku on ”kopio tai rekonstruktio kansanihmisten muinaisesta juhlapuvuista” (Valenius 2004, 29). Kansanpuku sen sijaan on perinteinen, kotona tehty puku, jota pidettiin tavallisen kansan parissa 1800-luvulle saakka. Muinaispuku perustuu 1200–1300-luvuilta peräisin olevien hautojen vaatelöytöihin. (Emt., 28–30.)

²⁷ Kansakunnan määrittelykamppailuun osallistuivat myös esimerkiksi suomenruotsalaisuuden rakentajat, jotka myös käyttivät kuvallisessa retoriikassaan nais-hahmoja. Samoin tähän kamppailuun osallistui työväenliike omine naishahmoineen (ks. Valenius 2004). Neito kansallispuvussa oli kuitenkin näistä hahmoista ylivoimaisesti tunnetuin.



Kuva 1. Eetu Isto: Hyökkäys, 1899. Julkaistu Museoviraston luvalla.

Kuten Valenius (2004) on osoittanut, Suomen henkilöitymä ei ole jäänyt pelkästään kirjallis-visuaaliseksi representaatioksi, vaan sillä on ollut ajoittain paljonkin valtiollista ja poliittista merkitystä (ks. myös Reitala 1983, 157). Monet suomalaiset esimerkiksi tunnistavat maalauksen, jossa uhkaava kaksipäinen kotka repii lakikirjaa (Lex) nuoren vaaleatukkaisen neidon otteesta. Maalaus on Eetu Iston *Hyökkäys* vuodelta 1899 (kuva 1), ja sitä voidaan pitää Suomea esittävästä kuvallisista personifikaatioista tunnetuimpana. Tämä kansalliseksi

symboliksi noussut maalaus syntyi samana vuonna kuin keisari Nikolai II aloitti Suomeen kohdistetut, jo mainitut venäläistämistoimet. Valeniuksen (2004, 18) kategorisoinnissa tämä personifikaatio edustaa Klassista neitoa vaatetuksensa osalta, mutta vyöhön on maalattu Suomen vaakuna. Se, kuten myös lakikirja, viittaa lakiin ja oikeuteen ja siten perustuslailliseen ajattelutapaan, jonka mukaan venäläisten olisi Suomen asioissa noudatettava Suomen perustuslakia (ks. esim. Mickelsson 2007). Iston maalauksen vertauskuva ei jättänyt sijaa arvailuille: suuri ja vaarallinen Venäjä uhkaa neitseellistä ja viatonta Suomea. Kaikkien suomalaisten tuntema, hyveellinen ja oikeudentuntoinen ”Suomen neito” tai ”Suomi-neito” syntyi siis myös siitä ajatuksesta, että Suomi on kansakuntana vahvempiensa uhkaama, aluksi Moder Svean ja myöhemmin Venäjän, jota symboloi milloin karhu milloin tsaarin tunnus, kaksipäinen kotka (ks. Reitala 1983).

Tämän artikkelin kysymyksenasettelun kannalta kiinnostavin Valeniuksen esittelemistä Suomi-neidon personifikaatioista on Neito kansallispuvussa, sillä se on pitkälti analoginen fennomaaniteatterin naisihanteen, kansan parista nousseen, nuoren, kauniin ja siveellisen neidon kanssa. Miten Oskar Merikannon oopperoiden naishahmot sitten liittyvät Suomi-neito-problematiikkaan? Tähän kysymykseen vastatakseni käsittelem seuraavaksi Merikannon kolmea naispäähenkilöä Suomi-neidon oopperarepresentaatioina omistaen kullekin hahmolle, Pohjan neidille, Suomelan Elinalle ja Emmeritzin Reginalle omat lukunsa.

Pohjan neiti – mytologinen Suomi-neito

Oskar Merikannon kolminäytöksinen, neljästä kuvaelmasta rakentuva *Pohjan neiti* perustuu, kuten on jo aiemmin mainittu, mukaillulle tarinalle *Kalevalasta*.²⁸ Merikannon oopperat syntyivät varsin pitkän ajanjakson kuluessa, ja tuona aikana myös Suomen poliittisessa tilanteessa tapahtui suuria muutoksia. Ketomäen (2012, 154) mukaan idea *Pohjan neitiin*, jonka L. N. Achtén²⁹ tarinan pohjalta sittemmin muokkasi libretoksi Antti Rytkönen, oli ollut valmiina jo

²⁸ Eepoksen käyttö oopperalibreton pohjana ei luonnollisestikaan ole ainoastaan suomalainen ilmiö. Librettoja on kirjoitettu alkaen Homeroksen *Iliasta* ja *Odyssiasta* ja myös Vergiliuksen *Aeneaasta* on tehty lukuisia librettoja (ks. esim. Rosand 1991). Richard Wagnerin *Ring-tetralogia* puolestaan pohjautuu germaaniseen mytologiaan (Millington 2003).

²⁹ Lorenz Nikolai Achté (1835–1900) oli yksi Suomalaisen Teatterin lauluosaston kantavista voimista yhdessä vaimonsa Emmy Achtén kanssa. Molemmat olivat Merikannon pitkäaikaisia perhetuttavia ja yhteistyökumppaneita. Antti Rytkönen (1870–1930) puolestaan oli suomenkielinen kirjailija ja sanomalehtimies. Rytkönen toimi muun muassa Ilmolan kansanopiston rehtorina Ilmajoella (Ketomäki 2012, 156). Myös Emmy ja L. N. Achtén tytär, kansainvälisillä oopperalavoilla menestynyt sopraano Aino Ackté liittyi välillisesti *Pohjan neitiin*. Merikanto pyysi Aino Acktéta oopperansa nimirooliin, mutta Heikinheimo (1995, 343) arvelee, että sopraano ei ehtinyt mukaan esityksiin työskenneltyään kesällä 1908 ulkomailla.

Suomalaisen teatterin lauluosaston ajoista lähtien 1870-luvulta (ks. Ketomäki 2012, 154). Fennomaanina tunnetun Achtén kynästä lähteneenä sen voi näin ollen ajatella edustaneen ennen kaikkea kulttuuri-fennomaanista ideologiaa eli suomenkielisen kulttuurin esiintuomista. Oopperan sävellystyön aikataulu oli sidoksissa SKS:n jo aiemmin mainittuun oopperakilpailuun, jonka kilpailuaika päättyi joulukuun 1898 lopussa. *Pohjan neidin* säveltämisen aikoihin suuret poliittiset mullistukset, kuten helmikuun manifesti alkuvuonna 1899 ja siitä alkanut ensimmäinen venäläistämiskausi, olivat vasta tulossa, tosin vain parin kuukauden päässä oopperan valmistumisesta. Ei voine ajatella, että Merikanto *Pohjan neiti* -oopperallaan olisi sinällään esittänyt poliittista manifestia.³⁰

Poliittista merkitystä sen sijaan oli *Pohjan neidin* kantaesityksellä kymmenen vuotta sen valmistumisen jälkeen vuonna 1908.³¹ Suomalaista yhteiskuntaa mullistaneet suurlakko, helmikuun manifestin peruuttaminen ja eduskuntauudistus olivat ohi, ja yhteiskuntarauha oli näennäisesti saavutettu (ks. esim. Nygård & Kallio 1990 574–575). Toinen venäläistämiskausi alkoi 2. kesäkuuta 1908 ja muutaman viikon kuluttua tästä järjestettiin Viipurin laulu- ja soittojuhlat, jonka yhteydessä *Pohjan neiti* sai kantaesityksensä. Oopperan esityksiä oli kolme: 18. ja 19. päivien esitykset järjestettiin Viipurin teatterissa. Kolmas esitys nähtiin juhlakentän laululavalla 20. kesäkuuta. Kuvatessaan viimeistä esitystä Ketomäki (2012, 204) toteaa, että ”aikalaiset näkivät *Pohjan neidin* suurimmaksi arvoksi taiteellisten ansioiden sijaan oopperan kansallisen luonteen ja merkityksen” ja että esityksestä muodostui ”kansallinen manifesti, joka päättyi *Maamme*-lauluun”. Kun ajatellaan *Pohjan neidin* kantaesitystä toisen venäläistämiskauden alkamisen valossa, voi todeta, että vahvasti suomalaiskansallisen teoksen esittäminen Kansanvalistusseuran laulujuhlien ohjelmistossa oli painokas poliittinen viesti: esitys toimi passiivisen vastarinnan ilmauksena venäläishallintoa vastaan.

³⁰ Voi tietysti spekuloida, toimiko *Pohjan neidin* henkilöasetelma loppuratkaisuineen allegoriana suomalaisen puolueen sisäiselle jakautumiselle 1870-luvun lopulla, jolloin puolueeseen syntyi vanha- ja nuorsuomalainen fraktio. Jos ajatellaan, että Väinämöinen edustaa vanhasuomalaisia ja Ilmarinen nuorsuomalaisia, *Pohjan neidin* valinta näyttyy kiinnostavassa valossa. Neiti valitsee nuoren Ilmarisen eli nuorsuomalaisuuden. Oopperan juonen sommitelleen Achtén suhteesta nuorsuomalaisiin ei ole tietoa, mutta hänen tyttärensä Aino Actté oli aatemaailmaltaan nuorsuomalainen ja esiintyi esimerkiksi ensimmäisen puolisonsa Heikki Renvallin (1872–1955) vaalitulaisuuksissa. Renvall oli kahteen otteeseen nuorsuomalaisten kansanedustaja. (Ks. esim. Savolainen & Vainio 2002, 289). Tästä näkökulmasta tarkasteltuna voi ajatella, että edellä esitetyn kaltainen juonen loppuratkaisu sopi myös nuorsuomalaisittain ajattelevalle Merikannolle.

³¹ Ooppera esitettiin Viipurissa kolme kertaa: kahdesti Viipurin teatterissa ja kerran laulujuhla-kentällä (ks. esim. Heikinheimo 1995, 344). Helsingissä ooppera esitettiin vuonna 1908, Savonlinnan Oopperajuhlilla vuonna 1914, Joensuussa vuonna 1916 ja Oulussa vuonna 1917 (Heikinheimo 1995, 351; Ketomäki 2012, 193). Esityksiin tuli pitkä tauko, ja seuraavan kerran *Pohjan neiti* nähtiin näyttämöllä Vesannolla, Keski-Suomessa vuonna 2002 (Ketomäki 2012, 193).

Pohjan neidissä on yhdeksän solistiroolia³², joista tärkeimmät ovat Pohjan neiti (sopraano), Louhi (mezzosopraano), Väinämöinen (baritoni) ja Ilmarinen (tenori). Sivuhenkilöitä ovat Annikki, (sopraano), Vipusen haamu (basso), Tuonetar (altto), Pellervoinen (baritoni) ja Paimenpoika (tenori). Achté käytti juonisommitelmassaan *Kalevalan* runoja VII–XXV (Ketomäki 2012, 154). *Kalevalasta* poiketaan kuitenkin esimerkiksi siinä, että *Pohjan neidissä* Väinämöinen ja Ilmarinen ovat veljeksiä (ks. Merikanto s.a., [2]). *Kalevalasta* ei löydy vastaavaa tietoa.³³ Libreton mukaan oopperan ”toiminta tapahtuu I:ssä ja III:ssa näytöksessä Pohjolassa, II:ssa näytöksessä Karjalassa” (emt.). Säveltäjä Armas Launis esitteli vuonna 1915 Kansanvalistusseuran julkaisemassa *Ooppera ja puhenäytelmä: Muutamia vertailevia piirteitä* -teoksessaan *Pohjan neidin* juonen, joka on tiivistettynä seuraava: Väinämöinen on haaksirikkoutunut Pohjolan rantaan. Kun Pohjolan väelle selviää, kuka tulija on, hänet otetaan ystävällisesti vastaan. Väinämöinen näkee Pohjan neidin ja ihastuu tähän. Päästäkseen kotiin hän lupaa hankkia Louhelle Sammon. Palkkioksi Louhi lupaa Väinämöiselle Pohjan neidin, joten Väinämöinen pyytää Ilmarista Sammon takojaksi. Sampo syntyy ja Pohjan neiti rakastuu Ilmariseen. Tunne on molemminpuolinen ja Louhi joutuu antamaan periksi: Pohjan neidin saa nuori Ilmarinen eikä vanha Väinämöinen. Ooppera päättyy Louhen jättäessä hääparille jäähyväiset. (Ks. Launis 1915, 59–60.)³⁴

Oopperan päähenkilöä kuvataan libretossa positiivisin adjektiivein. Neito astuu näyttämölle oopperan toisessa kuvaelmassa, jossa hän ja Väinämöinen tapaavat. Parenteesin mukaan tapahtumapaikka on ”ihana lehto”, jossa ”Pohjan kaunis neiti istuu kallion nenällä ja kultakangasta kutovi” (Merikanto s.a., 9). Väinämöinen toteaa katsellessaan neitoa salaa kauempaa: ”Siellä on impi ihana, komea kuin päivänkoitto, kuuhut kumottaa otsalla sen, sivulla seitsentähtinen” (emt., 9). Neito on niin ihana, että Väinämöinen kuvittelee näkevänsä unta (emt., 10). Vihdoin Väinämöinen puhuttelee Pohjan neitiä: ”Neiti Pohjan nuori, norja, Neiti kultakutri, sorja. Jo saapui sinulle sulho, uros aaltojen takainen [...]” (emt., 11). Pohjan neiti kiertelee vastauksessaan, sillä hän ei halua olla epäkohtelias vanhalle miehelle mutta ei halua myöskään Väinämöisen vaimoksi. Väinämöisen näkökulmasta neito sen sijaan näyttää ihanteelliselta morsiamelta: hän on kaunis, nuori, hoikka ja vaaleahiuksinen nuori nainen. Ilmarinen

³² Tärkeimmissä rooleissa kantaesityksessä lauloivat: Alexandra Ahnger (Louhi), Mally Burjam-Borga (Pohjan neiti), Abraham Ojanperä (Väinämöinen), Wainö Sola (Ilmarinen), Aino Halonen (Ainikki), Oskari Kaakonkalvo (Vipusen haamu), Liisi Gussander (Tuonetar) ja Ferdinand Taberman (Pellervoinen). Ohjaajana ja lavastajana toimi Eino Salmela. (Ketomäki 2012, 181–182.)

³³ *Kalevalan* runossa X, jossa Väinämöinen ja Ilmarinen keskustelevat Ilmarisen lähdöstä Pohjolaan Sampoa takomaan, Väinämöinen toteaa: ”Nyt sinä, seppo veikkoseni, nouse kuuta nostamahan” (*Kalevala*, 188). Veikkoseni ei kuitenkaan välttämättä viittaa veljeen, vaan yleisemmin mieheen.

³⁴ Tämä nk. *Louhen tervehdyksenä* tunnettu oopperan päätösaaria on jäänyt elämään konserttiohjelmistoihin irrallisena numerona.

pitää häntä myöhemmin myös ylväänä ja hellänä (emt., 52). Louhi taas sanoo tyttärtään tyyneksi tyttölapseksi (emt., 47).

Yhtäältä Pohjan neidin rooli siis edustaa oopperan henkilögalleriassa jo aiemmin mainittua *ingénuetä*, viatonta ja naivia neitoa, joka useimmiten on kirjoitettu (korkealle) sopraanolle. Toisaalta edellä luetellut ovat kuitenkin piirteitä, joilla on eri yhteyksissä kuvattu myös Suomi-neitoa, ja erityisesti hahmo on analoginen Valeniuksen Neito kansallispuvussa -personifikaation kanssa. Tähän personifikaatioon liittyy myös fennomaani-ihanteen mukaisesti työteliäisyys, mikä kuuluu Pohjan neidinkin ominaisuuksiin. Libreton mukaan ”nopeana suihkii sukkula sen, sukkula kiiltävä kultainen” (Merikanto s.a., 19). Tästä voi päätellä, että neiti on taitava kutoja. Suomi-neidon oli myös oltava neitsyt, ja tähän taas viitataan Pohjan neidin tapauksessa sanoilla lapsi, impi, tyttölapsi ja tyttönen (emt., 20, 40). Häntä kuvataan myös ”valkoisimmaksi ja puhtoisimmaksi” (emt., 61). Näissä ilmauksissa näyttäytyy Koskisen ajatus fennomaanien ideaalinalaisen ei-ruumiillisuudesta (ks. Koskinen 1989). Myös Neito itse kuvailee itseään Ilmarisen uskollisena morsiamena: ”Sinun olen yksin vain, käskyjä nyt muit’ en kuule, kun vaan sydämeni lain, vapahana lempein annan, sulle, sulle, sulle vain!” (emt., 56).

Pohjan neidistä käytetään libretossa runsaasti erilaisia hellittelynimityksiä, kuten esimerkiksi ”neitokulta”, ”kaunoinen”, ”sydämen kaivattu”, ”kukka Pohjolan”, ”kukkarinta”, ”Pohjolan heleä helmi”, ”vaalittu valkeainen” ja ”kaunehin kananen” (Merikanto s.a., 38–61). Pohjan neiti on siis varsinainen Suomi-neidon ”prototyyppi”. *Kalevalan* ja muun kansanrunouden Pohjan neidistä ja hänen sisaristaan piirtämä kuva on kuitenkin toisenlainen. Sekä Louhi että hänen tyttärensä muun muassa antavat kosijoille mahdottomia tehtäviä, jotta tyttäret välttyisivät naimisiin menolta. Lisäksi tyttäret ovat oikukkaita ja osoittautuvat *Kalevalassa* kelvottomiksi vaimoiksi (ks. *Kalevala*, esim. laulu XXXVIII). Roolihahmona Merikannon Pohjan neiti onkin saanut eräänlaisen fennomaanisen kuorruituksen, jonka jälkeen hänet oli myös helpompi samaistaa fennomaani-teatterin naisroolien ideaaliin. Toisin sanoen Pohjan neiti on oopperassa työteliäs kansannainen, mutta samalla hän on nuori ja kaunis – jokaisen ylioppilaan ihannainen.

Myös oopperan näyttämöllepanoon ja puvustukseen liittyvä yksityiskohta on Suomi-neito-tulkintani näkökulmasta merkityksellinen, sillä ensiesityksen solisteista otetuista valokuvista paljastuu, että heistä osa oli puettu kansanpukuun (kuva 2; ks. Ketomäki 2012, 187). Kansatiede ja matkat Karjalaan sekä arkeologia olivat tukeneet fennomaanien pyrkimyksiä tehdä Suomi-neidosta omien ihanteidensa mukainen (ks. Reitala 1983). Kuten Reitala (1983, 86) on todennut, Suomi-neito sai yleen kansallispuvun viimeistään 1880-luvulla lehtien kuvituksissa. Myös Pohjan neidistä tuli tämän ihanteen mukaisesti kansallispukuun puettu Suomi-neito sekä oopperatekstin että esitystekstin tasolla.³⁵

³⁵ David S. Levin (2007, 11) käyttää mainittuja termejä tehdäkseen eron partituurin ja reaaliaikaisen esityksen välille.



Kuva 2. Pohjan neiti -oopperan säveltäjä ja solistit kantaesityksen jälkeen Viipurissa vuonna 1908. Osa solisteista on puettu kansanpukuihin. Julkaistu Suomen Kansallisoopperan luvalla.

Suomelan Elina – talonpoikainen Suomi-neito

Myös Oskar Merikannon toiseen oopperaan, viisinäytöksiseen *Elinan surmaan* liittyi vahva kansallinen painotus, ja oopperan nimihenkilössä Elinassa suoraan tiivistyvät fennomaanien keskeiset naisihanteet. Syntyprosessinsa näkökulmasta *Elinan surma* eroaa kuitenkin *Pohjan neidistä*: Merikanto sävelsi sen nopealla aikataululla vuoden 1910 aikana, ja se kantaesitettiin tuoreeltaan, heti valmistumisensa jälkeen. Tilanne, jossa idea *Elinan surmaan* syntyi, on varsin yksityiskohtaisesti dokumentoitu. Aloitteen oopperan säveltämiseksi teki kirjailija ja teatterimies Jalmari Finne (1874–1938), joka uskoi, että ”suomalaista oopperaa ei voi olla ilman kotimaista ohjelmaa” (sit. Heikinheimo 1995, 369). Finne pyysi Merikantoa säveltämään oopperan *Elinan surmasta*, tunnetusta kansanballadista, jonka teatterinystävät jo tunsivat Gustav von Numersin (1848–1913) samannimisestä näytelmästä.³⁶ Von Numersin näytelmäversio *Elinan surmasta*

³⁶ Finne oli tätä ennen kirjoittanut libreton Melartinin *Kalevala*-pohjaiseen *Aino*-oopperaan, joka oli järjestyksessä toinen suomenkielinen ooppera Merikannon *Pohjan neidin* jälkeen. Finne kirjoitti libreton myös Oskar Merikannon pojan, Aarre Merikannon oopperaan *Helena*.

oli saanut kantaesityksensä Suomen Kansallisteatterissa vuonna 1891.³⁷ Oopperaversio, jossa oli Finnen libretto, kantaesitettiin Kansallisteatterissa 17. marraskuuta 1910.³⁸ Filharmonisen Seuran orkesteria johti säveltäjä ja esityksen ohjasi libretisti.³⁹ (Ks. Hautsalo 2011.)

Vuonna 1910 olot Suomessa olivat edelleen epävakait ja sortotoimet muuttuneet yhä järjestelmällisemmiksi (ks. Nygård & Kallio 1990, 575–576). Historiantutkijoiden Toivo Nygård ja Veikko Kallio (1990, 576) mukaan jo vuoden 1909 loppuun mennessä Venäjä oli vakiinnuttanut Suomessa sen hallinnon, joka jatkui muuttumattomana vallankumousvuoteen 1917. Avoimesti fennomaaniseen agrariikulttuuriin nivoutuvan *Elinan surman* kantaesityksen aikoihin Suomessa kamppailtiin Venäjän valtaa vastaan kulttuurin keinoin. Näin ollen myös *Elinan surman* voi ajatella passiivisen vastarinnan ilmaukseksi – edustihan se vahvasti suomalaiskansallista kulttuuria ja sen arvoja.

Merikannon oopperan pohjana on vanha kansanballadi, *Elinan surma*, jota on lähteestä riippuen kutsuttu myös *Elinan surmarunoksi* tai *Elinan surmavirreksi*. Finne kuitenkin lisäsi oopperan librettoon omia runojaan sekä häälauluja *Kantelettaresta* (Salmenhaara 1996, 382).⁴⁰ Ensimmäiset muistiinpanot balladista on tehty 1700-luvun lopulla Tottijärvellä, Pirkanmaalla. Balladin tapahtumat sijoittuvat keskiajalle, ja sen tapahtumapaikka on Kurki-suvun omistama Laukon kartano Vesilahdella. (Ks. Huntuvuori 1919, 146.) Balladissa on kyse mustasukkaisuudesta. Kartanonherra, Klaus Kurki, ottaa vaimokseen nuoren talonpoikaistyön, jonka hän kuitenkin raa’asti polttaa uskottomuusepäilyn vuoksi.

³⁷ Aiheena *Elinan surma* on kiinnostanut kirjailijoita. Von Numersin lisäksi balladista ovat tehneet omat toisintonsa muun muassa Elias Erkkö, Maria Jotuni, Eino Leino, Tauno Himmi ja Kaj Chydenius.

³⁸ Arvioissa kantaesityksestä oltiin melko yksimielisiä siitä, että teos on jokseenkin keskinkertainen. Ennen kaikkea moitittiin Finnen librettoa. *Uuden Suometaren* Evert Katila totesi kuitenkin edistystä sitten *Pohjan neidin* tapahtuneen. (Heikinheimo 1995, 374–377.)

³⁹ Solisteina ensi-illassa kuultiin Eino Rautavaaraa Klaus Kurjen roolissa, Irma Terwania Kirsti Flemingin roolissa, Wäinö Solaa Uolevi Frillenä sekä Sylvi Veikkolaa Elinan roolissa. Esityksiä nähtiin kaikkiaan viisi. Irma Tervani, joka työskenteli kiinnityksellä Dresdenin oopperassa, toimi esitysten vetonaulana. (Suomalainen 1950, 113–114; ks. myös Heikinheimo 1995, 374; Salmenhaara 1996, 382–383.) Tervani oli Aino Acktén sisar. Molemmat sisarukset olivat kiihkeitä fennomaaneja (Heikinheimo 1995, 224).

⁴⁰ *Elinan surman* mahdollisuudet oopperatekstinä näki kuitenkin jo teatterinjohdaja Bergbom. Kuten teatteritutkija Pentti Paavolainen (2010, 31) on osoittanut, Bergbom laati balladin pohjalta kaksi ruotsinkielistä synopsisista sekä kaksi näytöstä librettotekstiä. Suomenkielistä synopsisista Bergbom ei kuitenkaan saanut aikaan, vaikka hänen tavoitteenaan oli saada suomenkielinen, suomalaiselle myytille perustuva oopperateos valmiiksi vuoden 1872 Valtiopäivien avajaisiin. Säveltäjäksi oopperalleen Bergbom oli kaavailut Ernst Fabritiusta (emt.). Hankkeesta oli luovuttava, sillä riittävän kyvykästä libretistiä ei tuolloin löytynyt (Salmenhaara 1996, 355). Jos hanke olisi onnistunut, Bergbomin ja Fabritiuksen *Elinan surmasta* olisi tullut ensimmäinen suomenkielinen ooppera.

Ensimmäisen kerran balladin julkaisi vuonna 1840 *Kantelettaressa* Elias Lönnrot (1802–1884), joka kuitenkin oli keräystyössään nähnyt siitä useita toisintoja. Kansanballadina *Elinan surma* on poikkeuksellinen, sillä se on sommiteltu draamallisen vuoropuhelun muotoon eikä perinteisen kansanrunon mukaisesti kalevalamittaan. Tämä on saanut tutkijat pohtimaan runon alkuperää. (Huntuvuori 1919, 144–149.) Samoin kuin *Kalevalaa*, myös muuta kansanrunoutta pidettiin varsiin pitkään Suomen esihistoriana. Lönnrot kuten myös monet kansanrunoutentutkijat hänen jälkeensä pitivät runon tapahtumia tosina ja viimeistään von Numersin näytelmäversio vahvisti aikalaisille tapahtumien olleen totta (emt.). Myös esimerkiksi Yrjö Suomalainen (1950, 111), Oskar Merikannon ensimmäinen biografi, piti *Elinan surman* esittämiä tapahtumia ”historiallisperäisinä” vielä 1940–1950-lukujen taitteessa. Oopperan tekijätkin ilmeisesti pitivät balladin tapahtumia tosina. Voikin ajatella, että balladin valitseminen suomenkielisen, sortovuosina syntyneen oopperan aiheeksi perustui jo *Kalevalasta* tutulle ajatukselle, jonka mukaan suomalaisilla oli vanha ja kunniakas historia sekä identiteetti, jota piti tuoda esiin ja vahvistaa suhteessa uhkaavaan Venäjään.

Laukon kartanoon sijoittuvan oopperan henkilögalleriaan kuuluvat Suomelan Elina (sopraano) ja hänen vanhempansa, Suomelan isäntä (baritoni) ja emäntä (mezzosopraano) sekä veli Uoti (bassobaritoni). Miespäähenkilö on Klaus Kurki, Laukon herra (baritoni), jonka käly ja rakastajatar on Kirsti Fleming (mezzosopraano). Muita rooleja ovat Uolevi Frille, Elinan lapsuudenystävä ja naapuri (tenori) sekä rouvat Kirves (sopraano) ja Linnunpää (altto). Launis (1915) esitteli kirjassaan myös *Elinan surman*. Juonen kulku on tiivistettynä seuraava: Laukon herra Klaus Kurki on ollut naimisissa Kaarina Flemingin kanssa, mutta nyt vaimo on kuollut. Klaus on ottanut rakastajattarekseen Kaarinan sisaren, Kirstin, mutta on kyllästymässä tähän. Hän iskee silmänsä kauniiseen talontyt-täreen, Suomelan Elinaan. Klaus nai Elinan, joka siten ottaa Kirstin paikan talon emäntänä. Katkeroitunut Kirsti kostaa Elinalle syyttämällä tätä aiheetta uskot-tomuudesta. Klaus tappaa Elinan ja mutta murtuu tajuttuaan tekonsa (Launis 1915, 72–74; ks. myös Hautsalo 2011.)

Oopperan pianopartituurissa oleva libretto kertoo nimihenkilöstä vain vä-hän. Tiedetään, että hän on talonpoikaisten vanhempien juuri 16 vuotta täyt-tänyt tytär (Merikanto s.a., 17), että hänellä on veli ja että häntä ihailevat salaa monet kylän nuorista miehistä. Oopperan alussa Uolevi paljastaa rakastuneensa Elinaan (emt., 20–21). Oopperan ensimmäinen näytös tapahtuu parenteesin mukaan ”Vesilahden kirkon edustalla. Kirkosta kuuluu urkujensoitto. Kansa kulkee kirkkoon” (emt., 6). Suomelan isäntä ja emäntä kävelevät kirkkoon Elina mukanaan. Klaus Kurki saapuu kirkonmäelle ja huomaa Suomeloiden tyttären, jonka on nähnyt viimeksi silloin, kun tyttö on ollut pieni (emt., 18). Klausin osoitettua kiinnostuksensa Elinaan tyttö ei ymmärrä mistä on kysymys: ”Mitä tahtoo hän, miksi minä onnekas oon?” (emt., 21). Klausin motiivit Elinan lä-hestymiseen ovat kuitenkin kyseenalaiset. Vaikka libretto ei sitä suoraan kerro, Klausin edellinen vaimo on kuollut hämärissä olosuhteissa. Monissa muissa bal-laditoisinoissa nimittäin mainitaan, että Klaus ja Kaarinan sisar, Kirsti tappoi-vat Kaarinan, jotta Kirstistä voisi tulla Klausin rakastajatar ja talon emäntä (ks.

Huntuvuori 1919). Klaus siis haluaa naida Elinan, aloittaa alusta ja kenties myös sovittaa entisen vaimonsa kuoleman ja paheellisen elämänsä Kirstin kanssa (ks. Merikanto s.a., 35–36).

Klaus kuvailee Elinaa lapsuuteen liittyvillä sanastolla. Elina on ”pieni” ja ”lapsi” (Merikanto s.a., 28, 71) ja edustaa ”lapsuusajan suloista, armasta ääntä” (emt., 29). Toisin kuin Pohjan neitiin, Elinaan viitataan myös uskonnollisella kuvastolla. Klausille Elina on ”toivon enkeli” ja ”hurskas lapsi” (emt., 71) ja myös Uolevi rinnastaa Elinan ensin enkeliin ja myöhemmin Neitsyt Mariaan (emt., 139). Rakastajatartaan Kirstiä Klaus kutsuu taas ”nuoreksi, notkeaksi ja ylvaäksi” (emt., 49). Elina on siis hänelle sukupuoleton lapsimorsian Kirstin edustaessa ruumiillisuutta ja nautintoa: Klaus toteaa Kirstille viitaten menneeseen, että ”luotas löysin onnen hurmion ja synnin suuren riemunautinnon” (emt., 29). Elinan ja Klausin häääpäivänä Elinan äiti tyytyväinen: ”Onhan tässä onnea! Hyvin naitin tyttäreni, onnen tuotin suvulleni” (emt., 89). Elina itse näyttää kuitenkin olevan tapahtumien ulkopuolella. Hän on vanhempiensa kuuliainen tytär: hän suostuu ilman tunnekuohuja menemään naimisiin kartanonherran kanssa, koska hänen vanhempansa pitävät sitä hyvänä naimakauppana. Elina on kuuliainen, lapsellinen ja johdateltavissa oleva. Hän ei myöskään näe Kirstin avointa vihaa eikä tunnista juonittelua.⁴¹

Siihen nähden, kuinka Pohjan neitiä on Merikannon oopperan libretossa kuvattu suloisena, vaaleatukkaisena nuorena neitona, joka teoksen päätteeksi menee onnellisesti naimisiin, Elinan kohtalo on synkkä: hänet murhataan oopperan lopussa. Pohjan neiti on mytologinen naishahmo, mutta Elina talollisen isän nöyränä tyttärenä edustaa juuri sitä agraarista maaseutukulttuuria, jonka fennomaanit näkivät ihanteellisena ja tavoiteltavana. Suomelan Elina onkin Merikannon naishahmoista helpoimmin tunnistettavissa fennomaaniseksi Suomi-neidoksi, ja Elinassa yhdistyvät myös Koskisen listaamat, jo aiemmin artikkelissa esitellyt suomalaisen naistyyppien perusominaisuudet, kuten työ, talonpoikaisuus, nationalismi, uskonnollisuus ja ruumiillisuuden kieltäminen (ks. Koskinen 1998, 93). Samalla hän edustaa myös jo esiteltyä *ingénue*-roolia. Koskinen (emt.) on todennut Wendelinin naistyyppien yhteydessä, että ”menessään naimisiin nainen muuttuu nuoresta naimattomasta maalaistytöstä asianmukaisesti avioituvaksi emännäksi”. Tämä siirtymä kuvaa myös Elinaa. Tässä siirtymässä välimuotoja ei siis ole, ja libretosta käy ilmi, ettei Elinalla esimerkiksi ole ollut seksuaalista suhdetta lapsuudenystävänsä Uolevin kanssa (vaikka Kirsti Fleming niin virheellisesti väittää). Talonpoikainen Suomelan Elina on vaatimaton, hiljainen, anteeksiantava ja ei-ruumiillinen Suomi-neito, jonka ylle voi helposti kuvitella myös kansallispuvun.

Kun ottaa huomioon *Elinan surman* syntykontekstin, myös toinen, mutta edelliseen linkittyvä tulkinta on mahdollinen. Vaikka Merikannon oopperassa Klaus Kurki kuvataan tunteidensa pohjalta toimivaksi ja impulsiiviseksi romantiseksi sankariksi, kansanrunojen monissa toisoinnoissa Klaus Kurjen hahmo on valtaansa häikäilemättömästi käyttävä, arvaamaton ja bruttaali kartanonherra.

⁴¹ Kirstin ja Elinan suhde muistuttaa tässä suhteessa Wagnerin *Lohengrin*-oopperan naispäähenkilöiden, Elsan ja Ortrudin suhdetta.

Kantelettarenkin (2000, 251) toisinnossa häntä nimitetään ”ylpiöksi” hänen saapuessaan Suomelan talolle. Varakkaalla Klausilla on mukana sata hevosmiestä, joiden miekat ovat kultaisia ja joiden hevosilla on hopeiset päät. Voimansa osoituksena Klaus avaa talon oven miekalla. Lisäksi hän kysyy Elinan veljiltä ilmaisten samalla maailmankatsomuksena ja käsityksensä naisen asemasta palvelijana: ”Onkos teillä neittä myy, Piikaa pietty minulle?” (Emt.). Ylimielisyytensä vuoksi Klaus on ympäristönsä vihaama. Nuhteeton Elina taas tekee mitä häneltä vaaditaan: hän taipuu Klausin tahtoon ja alistuu elämään vaikeassa tilanteessa alttiina entisen emännän juonittelulle. Tämän asetelman voi ajatella toimivan allegoriana myös Suomen ja Venäjän välisille suhteille sortovuosina. Tässä tulkinnassa Klausin voisi ajatella edustavan hallitsevaa ja vallanhimoista Venäjää, joka haluaa liittää Suomen itseensä. Elina puolestaan edustaa Suomea ja tarkemmin ottaen, vanhasuomalaista myöntöväisyysuuntausta, jonka piirissä oltiin valmiita taipumaan Venäjän tahtoon. Silti myös tässä tulkinnassa Elina voidaan nähdä kansallispukuun puettuna, viattomana ja kuuliaisena Suomi-neitona.

Regina von Emmeritz – historiallinen Suomi-neito

Pohjan neiti ja Suomelan Elina ovat molemmat omalla tavallaan tyyppillisiä Suomi-neitoja, mutta *Regina von Emmeritzin* nimihenkilö Regina, katolisen saksalaisruhtinaan tytär, ei sen sijaan ensi silmäyksellä vaikuta fennomaani-ihanteen mukaiselta naishahmolta. Topeliuksen vuonna 1853 kirjoittamaan näytelmään perustuva viisinäytöksinen *Regina von Emmeritz* tapahtuu Saksassa kolmikymmenvuotisen sodan aikaan. Libretto perustuu Eino Leinon (1878–1926) suomennokseen Topeliuksen näytelmästä (ks. esim. Heikinheimo 1995, 432), ja sen muokkasi Topeliuksen ja Leinon pohjalta säveltäjä (Merikanto, pianopartituurin kansilehti, s.a.).⁴² Osa *Regina von Emmeritzin* henkilöistä ja tapahtumista löytyy myös Topeliuksen historiallisesta *Välskärin kertomuksia* -romaanista.

Merikanto sävelsi *Regina von Emmeritz*ä ensimmäisen maailmansodan aikana ja lehtitietojen mukaan kesällä 1916 valmiina oli jo ”kaksi näytöstä, ja valmistunee se lopullisesti ensi vuoden loppupuolella” (*Uusi Säveletär*, sit. Heikinheimo 1995, 406).⁴³ Vuosi 1917 oli Merikannolle työntäyteinen, sillä Suomalainen Ooppera, jonka kapellimestarina Merikanto työskenteli, toimi vielä

⁴² *Regina von Emmeritzistä* on olemassa kolme käännöstä. Aspelin-Haapkylä (1909, 342) mainitsee suomentajaksi Tuokon (Antti Törneröos), joka käänsikin näytelmän Suomalaiselle Teatterille (ks. myös Svenska Litteratursällskapet i Finland). Merikanto, kuten Heikinheimokin (1995, 432) toteaa, käytti Eino Leinon käännöstä, jonka kirjailija teki Topeliuksen *Draamalliset teokset* -kokoelmaa varten. Käännöksen julkaisi vuonna 1899 WSOY, ja se löytyy sarjan neljännessä osasta. Kolmannen käännöksen teki Toivo Lyy vuonna 1949 julkaistua Topeliuksen *Kootut teokset* -sarjaa varten. (Svenska Litteratursällskapet i Finland.)

⁴³ Jutussa myös mainittiin, että libretton muokkaustyöhön osallistui myös tenori Wäinö Sola, Merikannon ystävä ja yhteistyökumppani, joka oli ollut vangittuna yhteyksistään jääkäriiliikkeeseen (*Uusi Säveletär*, sit. 1995, 406).

marraskuussakin (emt., 412). Heikinheimo (1995, 411) arvelee, että säveltäjä ei monilta töiltään ehtinyt suuremmin seurata poliittisen tilanteen kehittymistä. Kansalaissodan ajalta isä-Merikannon toimista ei ole tietoa, mutta Aarre-poika joutui punaisten vangiksi helmikuussa 1918 vapautuen sodan päättyessä saman vuoden toukokuussa (emt., 412). *Regina von Emmeritz* mainitaan seuraavan kerran joulukuussa 1918, jolloin säveltäjä toteaa ”jauhavansa sitä joka päivä” kapellimestarin työnsä ohella Suomalaisessa Oopperassa (emt., 421). Vuosi 1919 kului oopperan sävellystyössä, ja *Regina von Emmeritz* sai kantaesityksensä 30. tammikuuta⁴⁴ 1920 Suomalaisessa Oopperassa,⁴⁵ joka oli muuttanut Aleksanterin teatteriin, venäläisten jälkeen tyhjilleen jääneeseen teatteritaloon Bulevardille (ks. Byckling 2009). Historiallisesti ajateltuna ajat olivat siis jälleen muuttuneet radikaalisti sitten Merikannon edellisen oopperan, *Elinan surman* kantaesityksen: Suomi oli itsenäistynyt, mutta oli myös käyty verinen kansalaissota.

Regina von Emmeritzissä ovat vastakkain protestanttinen Ruotsi ja katolinen Pohjois-Eurooppa. Pianopartituuriin kirjoitetun libreton mukaan ”toiminta tapahtuu Emmeritzin linnassa Frankinmaassa alkupuolella lokakuuta 1631 ja ensimmäisen ja viimeisen näytöksen välillä on kulunut noin puolitoista vuorokautta” (Merikanto s.a.). Kuten Topeliuksen näytelmissä usein, myös *Regina von Emmeritz* perustuu löyhästi historiallisille tapahtumille. Tosiasia on, että kuningas Kustaa II Aadolf soti Manner-Euroopassa 1630-luvulla hankkiessaan Ruotsille uusia alueita (ks. esim. Peterson 2007, 151–173).. Tästä alkoi Ruotsin suurvalta-asema Euroopassa. Kuningas Kustaa II Aadolf, joka menehtyi Lützenin taistelussa Saksassa vuonna 1632, on myös yksi oopperan henkilöahmoista.

Wilmer (2006, 47) sijoittaa von Numersin *Elinan surma* -näytelmän jo edellä esiteltyyn historialliseen kategoriaan huomauttaen, että vaikka sen sisältämät henkilöt eivät välttämättä edusta Suomea, niiden voidaan ajatella edustavan suomalaisten taistelua kulttuurisen itsenäisyytensä puolesta. Näin on myös *Regina von Emmeritzin* laita. Topeliuksen teoksissa, käsittelevätpä ne näennäisesti mitä historiallista aikaa tai paikkaa tahansa, on usein isänmaallinen sävy, ja teokset voidaan usein tulkita jopa allegorioina Suomen tilanteesta. Esimerkiksi Topeliuksen libretto Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästykseen* sisältää Matti Vainion (2009, 246) mukaan anakronismin eli isänmaallisuutta, jota ei oopperan tapahtuma-aikaan 1600-luvulla ollut olemassa. Samankaltainen anakronismi liittyy myös *Regina von Emmeritziin*. Vaikka oopperan tapahtumapaikka on Saksa, teos on viritetty topeliaanisiksi arvoja, kuten rehellisyyttä, rohkeutta ja isänmaallisuutta, ilmentäväksi. Myös sovinnollisuuden ja rauhan teemat ovat teoksessa keskeisiä. Kiinnostava yksityiskohta on, että kaksi Kustaa II Aadolfin

⁴⁴ Tämä on tarkka kantaesityspäivämäärä Juhani Koiviston (2011, 222) mukaan. Tätä tietoa ei ole aiemmissa suomalaisissa oopperahistorioissa.

⁴⁵ Nykyisin Suomen Kansallisoopperana tunnettu suomalainen Ooppera pyrki tukemaan kotimaista oopperataidetta perustamisestaan saakka, ja kuten Lampila (1997, 243) toteaa, 1920-luvulla esitettiin huomattavan suuri määrä eli yhdeksän suomalaista oopperaa. *Regina von Emmeritz* oli näistä oopperoista ensimmäinen.

luotettua miestä oopperassa, Larsson ja Akseli Lilje ovat suomalaisia, urotekoja tekeviä hakkapeliittoja. Oopperan librettoa voikin pitää myös suomalaisen sotilaan ylistyksenä sen lisäksi, että se juonensa tasolla kuvaa myös uskonnollista hurmosta ja kilvoittelua.

Kustaa Aadolfin (baritoni) lisäksi oopperassa on yhdeksän solistiroolia, joista tärkeimmät ovat Regina von Emmeritz (sopraano), ruhtinas von Emmeritz (baritoni), pohjalaisten eversti Akseli Lilje (baritoni), Larsson, ruotsalainen upseeri (basso), Bertil, suomalainen upseeri (tenori), pater Hieronymus, jesuiitta (tenori), Dorothe, Reginan imettäjä (altto), kamarineito Kätchen (sopraano) sekä ruotsalainen airut (basso). Ensimmäinen näytös tapahtuu Reginan kammiossa, jossa hän rukoilee pyhän Neitsyen edessä. Regina on parenteesin mukaan puettu ”mustaan samettipukuun, päässä valkoinen huivi” (Merikanto s.a., [3]). Asu on koruton, ja Regina moittii kamaripalvelijaansa Dorothea, koska tämä on ”pynttäytynyt kirjaviin nauhoihin” (Merikanto s.a., [10]). Myös Regina on, kuten Elinakin, 16-vuotias (ks. emt., [11]). Hän paastoa, koska haluaa vahvistaa uskoaan uhkaavan vaaran, ruotsalaisten invaasion edessä. Ruhtinas vaalii ainoaa tytärtään ja huolestuu, koska tytär ei syö eikä puhu (emt., [12–14]). Uskossaan Regina on vahva ja taipumaton. Tässä häntä pönkittää jesuiittamunkki Hieronymus, joka haluaa tappaa vääräuskoisen kuninkaan Rooman puolesta. Jesuiitan tavoitteena on saada Regina tappamaan kuningas. Tavattuään kuninkaan Regina huomaa, että kuningas on valistunut ja vapaamielinen. Regina ihastuu kuninkaaseen ja luopuu murhasuunnitelmasta. Harhaluoti surmaa kuitenkin Reginan ruotsalaisten viettäessä voitonjuhlaa saksalaisista. (Ks. esim. Hako & Lehtonen, 1987.)

Vaikka Regina ei ole talonpoikaistaustainen suomalaisnainen, myös hänellä on monia fennomaani-ideologian mukaisia luonteenpiirteitä. Hän on Amerikan kolmesta nimihenkilöstä se, johon liittyy vahvimmin uskonnollisuus ja sen myötä ankara siveellisyys sekä ruumiillisuuden kieltäminen. Toisaalta hänen ominaisuuksiaan ovat rehellisyys ja halu tehdä oikein. Keskeistä on kuitenkin se uskollisuus Ruotsin kuninkaalle, jota hän oopperan päättyessä osoittaa. Vähän ennen kuolemaansa oopperan finaali-jaksossa ruotsalaisten saavutettua voiton saksalaisista Regina ottaa Ruotsin lipun ja toteaa: ”Tää lippu valkeuden ja ihmisyyden on” (Merikanto s.a., 192). Kuningas puolestaan toteaa Reginsta, että ”hän kuoli hymyillen, edestä uskonnon ja vapauden”. Kannattaessaan ruotsalaisia hän on katolisten saksalaisten näkökulmasta tietysti maanpetturi, mutta topeliaanis-isänmaallisessa kontekstissa tarkasteltuna hänen käyttäytymisensä on johdonmukaista. Hänestä tulee vapauden – Suomen vapauden – lujatahtoinen puolustaja, sillä jos Ruotsin lipun paikalle asetetaan Suomen lippu, Reginaan liittyvä viesti on selvä. ”Lippu valkeuden ja ihmisyyden” voidaan teoksen topeliaanisessa kontekstissa tulkita itsenäisen Suomen symbolina. Toisaalta ilmauksen ”lippu valkeuden” voi ajatella edustavan myös rauhanlippua – varsinkin kun tiedetään, että Topeliukselle ajatus pasifismista oli tärkeä (ks. esim. Forsgård

⁴⁶ Tämän tilanteen voi ajatella viittaavan myös Eugène Delacroix'n Ranskan vallankumouksen loppuhetkiä kuvaavaan maalaukseen *Vapaus johtaa kansaa* (ransk. *La Liberté guidant le peuple*) vuodelta 1830.

1998).⁴⁶ Näin ollen lippu voi merkitä rauhaa katolisten ja protestanttien välillä – tai Suomen kansalaissodan jälkeisissä tunnelmissa punaisten ja valkoisten välillä.

Toinen tapa tulkita *Regina von Emmeritz*ä onkin tarkastella sitä eksplisiit-
tisesti suomalaiskansallisuudesta etäännyttynä, näennäisesti oman aikansa
historiallisesta tilanteesta kauaksi sijoitettuna moraliteettina, jossa kysymykset
oikeasta ja väärästä on nostettu etusijalle.

Kun *Regina von Emmeritzin* ensiesitys nähtiin tammikuussa 1920, ensim-
mäinen maailmansota oli juuri käyty. 1920-luvun alku oli Suomen historiassa
kriittinen: kansakunta oli juuri saanut itsenäisyytensä ja halusi myös pitää sen.
Yhteiskuntarauhan rikkonut kansalaissota oli myös ohi, mutta sen jäljet jäivät
näkyviin vielä vuosikymmeniksi. Ajatus kansakunnan eheyttämisestä oli edel-
leen akuutti. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna lippua liehuttavan Reginan voi
ajatella edustavan ehjää ja kokonaista Suomea ja Suomi-neitoa – mutta hie-
nosyisemmin, historialliseen valepukuun verhottuna.

Johtopäätökset ja pohdintaa

Olen tarkastellut tässä artikkelissa Oskar Merikannon naishahmojen ideologista
taustaa ja niiden suhdetta 1800-luvun lopun fennomaaniseen liikkeeseen. Olen
pyrkinyt osoittamaan, että Merikannon oopperoiden naishahmot toisintavat
niitä naisideaaleja, joita fennomaaninen liike käytti poliittisessa retoriikassaan ja
että Merikannon oopperoiden naiskuva on varsin pitkälle analoginen Suomen
personifikaation, kansallispukuun puettun Suomi-neidon kanssa.

Nyky näkökulmasta on kiinnostavaa se, että fennomaanijuurinen siveä nais-
hahmo elää myös arkisesti omassa ajassamme, kuten esimerkiksi kaikkien tun-
tema Elovena-tyttö kaurahiutalerasian kannessa osoittaa. Suomi-neito-personi-
fikaatio oli 1800–1900-lukujen vaiheessa vahvasti poliittinen symboli. Omana
aikanamme Suomi-neidosta on kuitenkin tullut lähes huvittava stereotyyppi,
jonka poliittiset ulottuvuudet on pitkälti unohdettu.

Kuten Ketomäki (2012, 200–204) on osoittanut, Merikanto toimi laaja-alai-
sesti kansansivistyksen parissa työskennellen mitä moninaisimmissa tehtävis-
sä esimerkiksi Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlilla sekä säveltäen jopa
vastarintamusiikkia fennomaanisen ääri liikkeen tarpeisiin. Merikanto siis edusti
fennomaanista, nuorsuomalaista ajattelutapaa ja sen kansansivistyskäsitystä,
mutta myös muut Merikannon oopperoiden valmistamisprosesseihin osallis-
tuneet olivat ainakin jollakin tavalla kytköksissä suomenmieliseen liikkeeseen.
Ei siis ole ihme, että Merikanto noudatti fennomaanisia ideoita myös ooppe-
roissaan ja että myös oopperoiden naishahmoin liittyen Merikanto omaksui
nimenomaan kansalliseen projektiin kuuluvan ihanteellisen, neitseellisen nais-
kuvan, Suomi-neidon.

Kuten artikkelin alussa totesin, Merikannon oopperatuotantoa on tutkittu
vähän, eikä oopperoita ole sitten kantaesitysten juurikaan esitetty. Merikan-

non teokset leimattiin aikalaisvastaanotossa taiteellisesti vaatimattomiksi (ks. Suomalainen 1950; Heikinheimo 1995; Salmenhaara 1996; Ketomäki 2012). Hänen oopperoistaan saamiaan huonoja arvosteluja on myös toistettu sukupolvesta toiseen, ja siinä on todennäköisesti yksi syy siihen, että teokset ovat jääneet esittämättä. Ja kun teoksia ei ole esitetty, niitä ei ole katsottu myöskään tutkimisen arvoiseksi. Tässä soisi kuitenkin tapahtuvan muutoksen mahdollisimman pian.

Jos ajatellaan suomalaista oopperaa kokonaisuutena ja tämän päivän näkökulmasta, ne aihevalinnat, joita Merikanto vuonna 1897 teki noudattaessaan Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kilpailukutsua, näkyvät suomalaisessa oopperarepertoaarissa 1900-luvun alusta nykypäivään asti. Vaikka suomalaisen oopperan aihealue on alkaen 1990-luvulta laajentunut huomattavasti, Suomen Kirjallisuuden Seuran viitoittamat ja Merikannon oopperoissaan toteuttamat, mytologiasta, historiasta ja suomalaiskansallisuudesta ammentavat teemat ovat edelleen elinvoimaisia ja vahvasti läsnä suomalaisessa oopperassa. Viime aikoina useiden kokeellisten, lajityypin rajoista neuvottelevien teosten, kuten Pasi Lyytikäisen ja Mika Hyytiäisen oopperoiden lisäksi perinteiset, esimerkiksi *Kalevalaan* perustuvat tai talonpoikaissankareita kuvaavat aiheet ovat suosittuja, ja niitä on sävelletty kaikilla vuosikymmenillä. Tuoreimmat *Kalevala*-adaptiot, kuten Jaakko Kuusiston *Koirien Kalevala* sekä Juho Liiran ja Marko Puron teokset on sävelletty 2000- ja 2010-luvulla (ks. Albrecht 2013), ja talonpoikaissankarit ja -sankarittaret esiintyvät jatkuvasti esimerkiksi Ilmajoen Musiikkijuhlien tai Nivalassa järjestettävien oopperajuhlien teosten henkilögallerioissa. Historialliset aiheet ovat niin ikään edelleen suosittuja, kuten osoittaa esimerkiksi Mikko Heiniön *Erik XIV* vuodelta 2011. Voi siis sanoa, että kerrottaessa oopperan suomalaisuustarinoita toisinnetaan edelleen sitä osittain eurooppalaiseen kansallisromantiikkaan kytkeytyvää ja fennomaniaksi käännettyä perintöä, jonka ensimmäisen suomenkielisen oopperan säveltäjä, Oskar Merikanto omalla työllään aikoinaan loi.

Lähteet

- Abbate, Carolyn 1991. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Albrecht, Elke 2013. *Kalevala*-reseptio suomalaisessa musiikkiteatterissa. Kolme unohdettua oopperaa. *Musiikki* 43 (1): 70–98.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906–1910. *Suomalaisen teatterin historia I–IV*. Helsinki: SKS.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906. *Suomalaisen teatterin historia I*. Helsinki: SKS.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1907. *Suomalaisen teatterin historia II*. Helsinki: SKS.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2012. Staging a National Language. Opera in Christiania and Helsinki in the 1870s. Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Toim. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus-tohtorikoulun julkaisu 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 155–191.

- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2013. Lucias vansinne på finska: Emmy Achtés debut i *Lucia Lammermoorin morsian* på Finska Operan år 1873. *Musiikki* 43 (1): 51–69.
- Byckling, Liisa 2009. *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: SKS.
- Clément, Catherine 1999 [1979]. *Opera: The Undoing of Women*. Engl. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Everett, William A. 2004. Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35 (1): 63–69.
- Forsgård, Nils Erik 1998. *I det femte insegets tecken. En studie i den åldrande Zacharias Topelius livs- och historiefilosofi*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Hako, Pekka & Tiina-Maija Lehtonen 1987. *Kuninkaasta kuninkaaseen. Suomalaisen oopperan tarina*. Helsinki: WSOY.
- Hautsalo, Liisamaija 2011. Olavinlinnan Oopperajuhlien vuoden 1913 mainosjuliste: Uushermeneuttinen analyysi Oskar Merikannon toiminnasta Suomen 1900-luvun alun kulttuurimaisemassa. Teoksessa *Merikanto-symposium*. Toim. Jan Lehtola. Kuopio: Sibelius-Akatemian Kuopion osasto. 78–96.
- Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Helsinki: Otava.
- Heikkinen, Olli 2012. Jean Sibeliuksen Kullervo ja Larin Paraske: tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta. *Musiikki* 42 (1): 6–26.
- Heikkinen, Olli 2013. Kansakunnan viritäjät. *Historiallinen Aikakauskirja* 111 (1): 43–54.
- Helavuori, Hanna-Leena 1998. ”Pitää itseään näytteillä julkisesti maksua vastaan”. Nainen roolina näyttämöllä. Teoksessa *Kurtisaaneista kunnian naisiin. Näkökulmia Huora-akatemiaan*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: Yliopistopaino. 43–67.
- Hobsbawm, Eric 1983. Introduction: Inventing Traditions. Teoksessa *The Invention of Tradition*. Toim. Eric Hobsbawm ja Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press. 1–14.
- Hosiaisuus, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Huntuvuori, Hilda 1919. Elinan surman historiallinen alkuperä. *Historiallinen Aikakauskirja* 26 (2–3): 144–149.
- Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon 1996. *Opera: Desire, Disease, Death*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Kalevala 1951 [1835]. Kuvittanut Akseli Gallen-Kallela. Helsinki: WSOY.
- Kanteletar 2000 [1840]. 17. painos. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pentti 2001. *Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatteet*. Helsinki: SKS.
- Ketomäki, Hannele 2012. *Oskar Merikannon kansalliset aatteet. Merikannon musiikkijuhlatointa sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmassa*. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kettunen, Pauli 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.
- Klinge, Matti 1998. *Idylli ja uhka. Topeliuksen aatteita ja politiikkaa*. Helsinki: WSOY.
- Koivisto, Juhani 2011. *Suurten tunteiden talo. Kohtauksia Kansallisoopperan vuosisadalta 1911–2011*. Helsinki: WSOY.
- Konttinen, Riitta 1988. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Helsinki: Otava.
- Koskinen, Taava 1998. Anna-lehden kannet ajan ja ikuisuuden ikoneina. Teoksessa *Kurtisaaneista kunnian naisiin. Näkökulmia Huora-akatemiaan*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: Yliopistopaino. 89–128.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

- Kurkela, Vesa 2012a. Amusing the Cultivated Classes and Cultivating the Masses. Changes in Concert Repertoires in 19th-Century Helsinki. Teoksessa *Critical Musicological Reflections*, Toim. Stan Hawkins. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing. 75–94.
- Kurkela, Vesa 2012b. Sorrowful Folk-Song and Nationalism in Nineteenth Century Finland. Teoksessa *Folklore and Nationalism in Europe during the long Nineteenth Century*. Toim. Timothy Baycroft. Leyden and Boston: Brill. 351–369.
- Kurkela, Vesa, 2010. Kansallismielisyys Suomen musiikin historiankirjoituksessa. *Musiikki* 40 (3–4): 24–42.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.
- Launis, Armas 1915. *Ooppera ja puhenäytelmä. Muutamia vertailevia piirteitä*. Kansanvalistusseuran toimituksia 171. Helsinki: Raittiuskansan Kirjapaino-Osakeyhtiö.
- Lehtola, Jan 2011 (toim.). *Merikanto-symposium*. Kuopio: Sibelius-Akatemian Kuopion osasto.
- Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.
- Liikanen, Ilkka 1995. *Fennomania ja kansa. Joukkojärjestäytymisen läpimurto ja Suomalaisen puolueen synty*. Historiallisia Tutkimuksia 191. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Liikanen, Ilkka 2005. Kansallinen yhtenäisyys ja kansanvalta – suomalainen nationalismi. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen, Helsinki: WSOY. 222–264.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota & London: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: University Press Cambridge.
- Meinander, Henrik 2006. *Suomen historia. Linjat, rakenteet, käännekohtat*. Suom. Paula Autio. Helsinki: WSOY.
- Merikanto, Oskar (s.a.). *Regina von Emmeritz*. Topeliuksen samannimisestä näytelmästä suomentanut Eino Leino. Päiväämätön, käsinkirjoitettu pianopartituuri. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen kopio Suomen Kansallisoopperan arkistossa säilytettävästä alkuperäisestä partituurista.
- Merikanto, Oskar (s.a.). *Pohjan neiti*. Libretto: Antti Rytönen. Kopio päiväamättömästä, käsinkirjoitetusta librettovihkosta. Alkuperäinen Suomen Kansalliskirjastossa.
- Merikanto, Oskar (s.a.). *Elinan surma*. Libretto Jalmari Finne. Päiväämätön, käsinkirjoitettu pianopartituuri. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen kopio Suomen Kansallisoopperan arkistossa säilytettävästä alkuperäisestä partituurista.
- Mickelsson, Rauli 2007. *Suomen puolueet: Historia, muutos ja nykypäivä*. Tampere: Vastapaino.
- Millington, Barry 2003. *Richard Wagner: Elämä ja teokset*. Suom. Jopi Harri. Turku: Suomen Wagner-seura.
- Murtomäki, Veijo 2000. Erkki Melartinin *Aino* – suomalaisen oopperan varhainen mestariteos. *Musiikki* 30 (1–2): 13–27.
- Nieminen, Jaana 2002. Nuorsuomalaisen puolueen organisoituminen vuosina 1905–1908. Teoksessa *Valta, vapaus, edistys ja kasvatus. Liberaalisten liikkeiden ja liberaalisen ajattelun vaiheita Suomessa ja Ruotsissa 1800-luvulta 1960-luvun puoliväliin*. Toim. Vesa Vares. Jyväskylä: Kopijyvä. 81–122.
- Nygård, Toivo ja Veikko Kallio 1990. Uhattu autonomia. Teoksessa *Suomen historian pikkujättiläinen*. Toim. Seppo Zetterberg. Helsinki: WSOY. 545–560.
- Paaskoski, Jyrki 2002. ”Tuo siunattu 80-luku” – nuorsuomalaisuuden aatteellinen tausta. Teoksessa *Valta, vapaus ja kasvatus. Liberaalisten liikkeiden ja liberaalisen ajattelun vaiheita Suomessa ja Ruotsissa 1800-luvulta 1960-luvun puoliväliin*. Jyväskylä: Kopijyvä. 21–80.

- Paavolainen, Pentti 2010. Säveltämättä – ja kirjoittamatta jäänyt ooppera. *Synteesi* 29 (1): 29–47.
- Paavolainen, Pentti 2012. Two Operas or One – or None. Crucial Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s. Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Toim. Sivuoja, Anne, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 125–154.
- Pakkasvirta, Jussi & Pasi Saukkonen 2005. Nationalismi teoreettisen tutkimuksen kohteena. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Helsinki: WSOY. 13–46.
- Peterson, Gary Dean 2007. *Warrior Kings of Sweden. The Rise of an Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Jefferson & New York: McFarland.
- Pikkanen, Ilona 2012. *Casting the Historical Past. A Narratological Close Reading of Eiel Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906–1910)*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Présidence de la République 2012. *Marianne*. Verkkolähde <http://www.elysee.fr/la-presidence/marianne/> [tark. 8.5.2014].
- Reitala, Aimo 1983. *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Helsinki: Otava.
- Rommi, Pirkko & Maritta Pohls 1989. Poliittisen fennomanian synty ja nousu. Teoksessa *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Toim. Päiviö Tommila. Kuopio: Kustannuskiila. 69–119.
- Rosand, Ellen 1991. *Opera in Seventeenth-century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918. Suomen musiikin historia 2*. Helsinki: WSOY.
- Savolainen, Pentti & Matti Vainio 2002 (toim.). *Aino Acté. Elämänkaari kirjeiden valossa*. Helsinki: WSOY.
- Sihvo, Hannes 2003 [1973]. *Karjalan kuva: Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. SKS: Helsinki.
- Sivuoja, Anne, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager 2012. Introduction. Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Toim. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 7–14.
- Smart, Mary Ann (toim.) 2000. *Siren Song. Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Snellman, J. V. Fru Emmy Acté. *Morgonbladet* 20.2.1877. Historiallinen sanomalehtiarkisto. Verkkolähde http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/secure/showPage.html?conversationId=2&action=entryPage&id=381524&pageFrame_currPage=3 [tark. 25.1.2014].
- Sulkunen, Irma 2004. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1931–1892*. Helsinki: SKS.
- Suomalainen, Yrjö 1950. *Oskar Merikanto. Suomen kotien säveltäjä*. Helsinki: Otava.
- Suutela, Hanna 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna 2006. An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company. Teoksessa *Theatre, History, and National Identity*. Toim. Helka Mäkinen, S.E. Wilmer ja W.B. Worthen. Helsinki: Helsinki University Printing House. 71–94.
- Svenska Litteratursällskapet i Finland. *Regina von Emmeritz*. Verkkolähde <http://www.sls.fi/daniel/play.php?rid=346> [tark. 9.5.2014].
- Taruskin, Richard. Nationalism, *Grove Music Online*. Verkkolähde http://www.oxford-musiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4676?q=nationalism&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [tark. 31.10.2013].

- Tommila, Päiviö 1989. *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*: Kuopio: Kustannuskiila.
- Topelius, Zacharias 1947 [1895]. *Välskärin kertomuksia 1–2*. Suom. Juhani Aho. Hämeenlinna: Karisto.
- Topelius, Zacharias 1981 [1875]. *Maamme kirja*. 58. painos. Suom. Paavo Cajander. Helsinki: WSOY.
- Vainio, Matti 2009. *Pacius – Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Ateena Kustannus.
- Valenius, Johanna 2004. *Undressing the Maid: Gender, Sexuality, and the Body in the Construction of the Finnish Nation*. *Bibliotheca Historica* 81. Helsinki: SKS.
- Vares, Vesa 2000: *Varpuset ja pääskysel. Nuorsuomalaisuus ja Nuorsuomalainen puolue 1870-luvulta vuoteen 1918*. Helsinki: SKS.
- Vertovec, Steven 2009. *Transnationalism*. London: Routledge.
- Von Numers, Gustav 1908. *Elinan surma*. Porvoo: WSOY.
- Wilmer, S.E. 2006. German Romanticism and its Influence on Finnish and Irish Theatre. Teoksessa *Theatre, History, and National Identities*. Toim. Helka Mäkinen, S.E. Wilmer & W.B. Worthen. Helsinki: Helsinki University Press. 15–69.
- Zetterberg, Seppo & Panu Pulma 1990. Autonominen suuriruhtinaskunta. Teoksessa *Suomen historian pikkujättiläinen*. Toim. Seppo Zetterberg. Helsinki: WSOY. 359–471.

FT Liisamajja Hautsalo (liisamajja.hautsalo@uniarts.fi) on suomalaiseen oopperaan erikoistunut musiikintutkija, joka työskentelee Sibelius-Akatemiassa.

The Fennoman movement, the Finnish Maid, and the female leads of the three operas by Oskar Merikanto

This article investigates the female leads in the three operas by the Finnish composer Oskar Merikanto (1868–1924) through the figure of the Finnish Maid, the personification of Finland. As Johanna Valenius (2004) has shown, the figure of the Finnish Maid was one of the visual representations of the Fennoman movement, in other words, the Finnish nationalism, in the beginning of the twentieth century. The theoretical framework of the article is the recent research on nationalism and political history (Hobsbawm 1992; Hobsbawm & Ranger 2000; Liikanen 1995, 2004; Pakkasvirta & Saukkonen 2004; Kettunen 2008) as well as transnationalism (Vertovec 2009; Kurkela 2010; Siivoja ym. 2012). Oskar Merikanto was as an active Fennoman who worked in many cultural fields in the turn of the 19th and 20th centuries (Ketomäki 2012). In addition to his work as a music critic in a Fennoman newspaper, he applied Fennoman values also in his compositions, such as the operas. This article suggests that Maiden of the North, Elina Suomela and Regina von Emmeritz, the three female leads of Merikanto's operas, are operatic representations of the Finnish Maid referring to the Fennoman ideology and values.

Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla

Saijaleena Rantanen

Musiikilla oli oleellinen merkitys 1800-luvun lopun kansallisissa riennoissa tilaisuuden luonteesta riippumatta. Kansalaisjärjestäytymisen myötä yleistyneissä valistushenkisissä iltamissa, kansallismielisissä juhlissa tai erilaisissa hengellisissä ja poliittisissa tilaisuuksissa musiikille asetettiin merkittävä rooli paitsi viihdyttävänä ohjelmanumerona, myös erilaisten yhteiskunnallisten ja poliittisten aatteiden välittäjänä. Suomenmielisten fennomaanien toiminnan myötä musiikista tuli väline, jonka avulla suomalaiskansallisia tavoitteita iskostettiin tavallisen kansan¹ mieliin. Näkyvimpana esimerkkinä musiikista kansallisen yhtenäistämisen työkaluna olivat Kansanvalistusseuran järjestämät laulu- ja soittojuhlat, joista 1800-luvun lopulla muodostui kansallisen liikkeen suurin julkinen näyttämö. (Musiikin ja kansanvalistuksen suhteesta ks. Kurkela 1989 ja 2009; Rantanen 2013.)

Juhlien tärkeimpänä tavoitteena oli fennomanian nimissä voimistaa ja edistää suomalaiskansallista ilmapiiriä laulun ja soiton välityksellä. Keskeisenä pyrkimyksenä oli myös säätyrajojen madaltaminen. Laulun ja soiton avulla kansallismielinen sivistyneistö toivoi rahvaan integroituvan helpommin uuteen rakenteilla olevaan suomalaiseen kansalaisyhteiskuntaan. Sitä silmällä pitäen juhlien ohjelmisto ja ulkonaiset muodot muovailtiin kansallisten symbolien ja arvojen mukaisiksi. Keskeisessä roolissa oli suomalaisen identiteetin korostaminen vahvistamalla mielikuvia yhteisestä suomalaisesta menneisyydestä ja historiasta, mitä pidettiin välttämättömänä osana yhtenäisen kansakunnan rakennusprosessia.

Tarkastelen artikkelissani laulu- ja soittojuhlien merkitystä ja tehtävää sekä juhlien taustalla vaikuttaneiden henkilöiden ja instituutioiden toimintatapoja kansallisuusaatteen ja suomalaisuuden syntyprosessissa – yhteisen *suomalaisen* identiteetin rakentajina. Laulu- ja soittojuhlia Suomessa on tutkittu suhteellisen vähän (Smeds & Mäkinen 1984; Smeds 1987; Särkkä 1973). Aikaisempien tutkimusten lähtökohtana on pääsääntöisesti ollut laulujuhla-aatteen kuvailu ja leviäminen Suomessa. Tässä artikkelissa tarkoitukseni on laajentaa näkökulmaa

¹ Käsitteillä *kansa* tai *rahvas* tarkoitan tässä artikkelissa suomen kieltä puhuvia maalais- tai teollisuusyhteisön jäseniä, jotka tekivät ruumiillista työtä: tehdastyöläisiä, talonpoikaista, vuokratilajeljiä ja itsellistäväestöä. Fennomaanit puolestaan olivat pääasiassa yliopistossa vaikuttaneita, talonpoikaisesta taustasta nousseita sivistyneistön edustajia tai suomalaiskansallisesta ideologiasta kiinnostuneita ruotsinkielisen yläluokan jäseniä.

moni-ilmeisemmäksi tarkastelemalla tapahtumia aikaisten omasta perspektiivistä. Pääasiallisena lähdeaineistonani ovat laulu- ja soittojuhlista käyty vilkas sanomalehtikirjoittelu sekä juhlien musiikkiohjelmistot.

1800-luvun puolivälissä suomenkielisten sanomalehtien lukumäärä kasvoi merkittävästi. Samalla myös maakunnalliset sanomalehdet ja paikkakuntakohmainen uutisointi lisääntyivät. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa sanomalehtikirjoittelu oli aktiivista ja yhteiskunnallisiin asioihin puututtiin herkästi. Laulu- ja soittojuhlien kaltaisiin kansallisiin uutuuksiin sanomalehdistö suhtautui myönteisesti ja niistä kirjoitettiin yksityiskohtaisia selostuksia ja analyyseja. Lehdistöllä oli keskeinen merkitys kansalaisten yhteiskunnallisen tietoisuuden lisääntymisen kannalta, sillä erityisesti suomenkielisen sanomalehdistön leviämisen myötä ruotsin kieltä taitamattomalle rahvaalle avautui mahdollisuus seurata mitä muualla tapahtui ja kopioida näkemästään ja kuulemastaan mieleisensä toimintamallit. (Nieminen 2006, 15–16, 18–19.) Tärkeä edellytys sanomalehtien levikin kasvulle oli kansankirjastojen ja kansakoulujen perustamisen myötä tapahtunut lukutaidon nopea lisääntyminen.² (Landgren 1988, 286–288).

Käyttämäni sanomalehdet ovat valikoituneet sen perusteella, kuinka paljon ne ovat sisältäneet artikkelini kannalta keskeistä aineistoa. Innokkaimmin laulu- ja soittojuhlista kirjoittivat suomenmieliset lehdet, aktiivisimpana *Uusi Suometar*, joka oli pitkään myös laajalevikkisin suomenkielinen sanomalehti. Sanomalehtikirjoittelun tarkalla lähiluvulla pyrin selvittämään, millä tavoin suomalaiskansallista historiaa ja identiteettiä tuotettiin ja hyödynnettiin laulu- ja soittojuhlien yhteydessä. Minkälaisen vastaanoton laulujuhla-aate sai? Miten laulujuhlien taustalla vaikuttava suomenmielinen eliitti onnistui saavuttamaan ajamansa tarkoitusperät ja päämäärät?

Keskeisen tarkastelun kohteena on Sortavalassa järjestetty laulu- ja soittojuhla vuonna 1896. 1890-luvun voimakkaan kansallistunteen huumassa suomalainen taide ja kulttuuri olivat karelianismin ja kansallisromantiikan värittämiä. Näistä syistä laulujuhlatkin pyrittiin sijoittamaan Itä-Suomeen ja Karjalaan. Sijaintinsa vuoksi Sortavala sai erityisen merkityksen juhlien pitopaikkana. Sortavalan juhla on kiinnostava myös sen vuoksi, että se oli yksi viimeisistä laulu- ja soittojuhlista ennen venäläistämistoimenpiteiden ja työväenliikkeen voimistumista. Sen jälkeen laulujuhla-aate ei Suomessa enää ollut entisensä.

Huomioin artikkelissani myös laulu- ja soittojuhlien kansainvälisen ulottuvuuden, sillä ilman eurooppalaisia verkostoja Suomessa tuskin olisi syntynyt laulujuhlien kaltaisia tapahtumia. Keskeisessä asemassa olivat yksittäisten henkilöiden maahantuomat ulkomaiset ideat, jotka heidän välityksellään levisivät kaikkialle Suomeen. Laulujuhlien kannalta Suomen tärkein esikuva oli Viro. Avaan artikkelissani suomalaisten intellektuellien Viro-yhteyksiä, sillä ilman niiden selvittämistä on mahdotonta saada tarkkaa kuvaa laulujuhlien kulkeutumisesta Suomeen sekä käytännön tasolla että ideologisesti. Laulu- ja soittojuhlat olivat transnationaalinen prosessi, joka siirsi, muunsi ja käänsi keskieuropalaisen laulujuhla-aatteen osaksi Suomen suuriruhtinaskunnan kulttuurielämää.

² Periaatteessa jokainen rippikoulun käynyt osasi lukea. Ennen kansakoulujen yleistymistä tilanne oli kuitenkin hyvin vaihteleva. (Landgren 1988, 286–288.)

Artikkelini keskeisenä teoreettisena käsitteenä on *historiakulttuuri*. Sillä viitataan kaikkiin niihin tapoihin, joilla ”menneisyyttä koskevia mielikuvia ja tietoja tuotetaan, välitetään ja käytetään sekä miten menneisyyttä ’ylläpidetään’ ja mitä merkityksiä sille annetaan” (Jalava ym. 2013, 9). Kansallisuusaatteen myötä Suomessa alkoi 1800-luvun lopulla *kansallisen historiakulttuurin* rakentaminen, joka kosketti laajoja joukkoja. Silloin kansallisuusaatteesta tuli ideologia, joka antoi uuden muodon yhteisöä koossa pitävälle yhteenkuuluvuuden tunteelle. Historiakulttuurin menneisyystulkintojen välityksellä yhteisön jäsenille muodostui – tai oikeammin muodostettiin – raamit, joiden avulla he rakensivat käsityksiä itsestään, lähiympäristöstään ja maailmasta ylipäätään. Kyse oli ennen kaikkea historiallisen tietoisuuden ja kokemuksen sosiaalisesta tuottamisesta, levittämisestä sekä niiden saamista innovatiivisista ilmauksista ja vastaanotosta yhteisön keskuudessa. (Jalava ym. 2013, 9–11; Marcos 2009, 1.) Tähän kehitykseen liittyvät myös Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlien synty ja tavoitteet.

Viro esikuvana

Kansallisen historiakulttuurin nousu oli yleisesti Euroopassa vaikuttanut ilmiö, joka liittyi Napoleonin sotien jälkeen vahvistuneeseen moderniin nationalismiin ja kansallisvaltioiden syntyyn. Kansallisuusaatteen suosion ja leviämisen mahdollisti vähittäinen siirtyminen sääty-yhteiskunnasta teollisuuskapitalismiin perustuvaksi luokka- ja kansalaisyhteiskunnaksi, johon liittyi lupaus uudenlaisesta vapaudesta, tasa-arvosta ja itsemääräämisoikeuksista sekä yksilöiden että kokonaisten kansakuntien tasolla. Kansallismieliset tavoitteet eivät kuitenkaan sellaisenaan riittäneet yhtenäisen kansakunnan muodostajaksi. Ideaaliksi nousseen kansallisen yhteenkuuluvuuden saavuttamiseksi kullekin kansakunnalle oli luotava oma erillinen historiallinen identiteettinsä, myyttinen menneisyys, jonka tarkoituksena oli muokata yhteisön maailmankuvaa ja ideologioita haluttuun suuntaan. Historia ja suhde menneisyyteen ymmärrettiin yhtenä tärkeimmistä rakennusosista kansakuntien olemassaolon ja itseymmärryksen kannalta. (Jalava ym. 2013, 8–10; Mylly 2002, 164.) Siitä johtuen historiallisten tapahtumien todenperäisyys ei niinkään ollut tärkeää. Ensisijaista oli kertomuksen vaikuttavuus kansakunnan yhdistävänä tekijänä. Yhteisöille rakennettiin ”kuviteltu menneisyys” (vrt. Anderson 2007), jonka tavoitteena oli toimia yhteisten kokemusten ja tarinoiden lähteenä (ks. Salmi 1995; Hobsbawm & Ranger 1983).

Historiankirjoituksen yleistymisellä oli keskeinen merkitys uusien kansakuntien rakentamisessa. Sen lisäksi yhteistä menneisyyttä luotiin kansallista historiatietoisuutta kasvattavien instituutioiden, kuten museoiden, arkistojen, kartastojen, väestö- ja muiden tilastojen, muistomerkkien, kuvataiteen, teatterin, kansanrunouden, historiallisen kaunokirjallisuuden sekä historiallisten lähdekokoelmien kaltaisten symbolisten ja fyysisten kansallisten rakennuspalikoiden avulla. Merkittävässä asemassa olivat myös suurelle yleisölle suunnatut, historiaa hyödyntävät populaarisetykset, joiden piiriin laulu- ja soittojuhlien kaltai-

set suurtahtumat kuuluivat. (Jalava ym. 2013, 7–8; Klinge 2010, 4–6; Mylly 2002, 159; Pikkanen 2013, 111.) Viimeistään laulujuhla-aatteen voimistumisen myötä myös musiikki valjastettiin kansallisuusaatteen palvelukseen.

Musiikin ja kansanvalistuksen rinnakkaisuus oli kansainvälinen ilmiö, joka eteni 1800-luvulla kaikkialla läntisessä maailmassa. Suomalaisten laulu- ja soittojuhlien esikuvat ovat peräisin Englannista, Saksasta ja erityisesti Virosta, jossa Viron saksankielinen sivistyneistö järjesti ensimmäiset eurooppalaisen laulujuhla-aatteen mukaiset laulu- ja soittojuhlat Tallinnassa vuonna 1857, Riiasa 1861 ja jälleen Tallinnassa 1866. Ensimmäiset koko maan käsittävät yleisvirolaiset Tarton laulujuhlat järjestettiin vuonna 1869 Liivinmaan talonpoikien maaorjuudesta vapautumisen muistoksi. (Smeds & Mäkinen 1984, 18.)

Tarton laulujuhlahankkeen takana oli virolainen lukkarit, opettaja ja sanomalehtimies Johann Voldemar Jannsen (1819–1890), joka näki laulujuhla-aatteessa suuria mahdollisuuksia orastavan virolaisen kansallisen liikkeen voimistamiseksi. 1860-luvulla Viron henkinen elämä oli vielä tiiviisti baltiansaksalaisen yläluokan käsissä, mutta vuosisadan puolivälin tienoilla maassa oli alkanut muodostua pieni virolaisintellektuellien joukko, joka oli kiinnostunut viroin kielen ja historian harrastamisesta sekä viroin kielen kirjallisuuden edistämisestä. (Hakamies 2001, 112; Smeds & Mäkinen 1984, 18–19; Zetterberg 2007, 416–420.)

Kansallisen liikkeen alku Virossa oli 1840-luvulla toimintansa aloittaneiden saksalaissyntyisten estofiilien toiminnassa. Ryhmä oli omaksunut saksalaisen kansallisuusajattelua kehittäneen filosofin J. G. von Herderin ajatukset aidosta kansanhengestä (*Volkgeist*). Herderin mallia hyödyntäen estofiilit etsivät virolaisuuden alkulähteitä ajasta ennen 1200-luvulla tapahtunutta saksalaisvalloitusta. He nostivat aikakauden myyttiseen asemaan ”virolaisten varhaisena kultakautena”, joka sisälsi lupauksen kansakunnan noususta uuteen kukoistukseen. Yhteistä virolaista historiaa luotiin myös keräämällä kansanrunoja, -satuja ja -lauluja. Keräyksiä organisoiti Tarton yliopistopiireissä vuonna 1838 perustettu *Gelehrte Estnische Gesellschaft* -seura, joka oli perehtynyt viroin kielen, kirjallisuuden ja kansanrunouden tutkimukseen. Seuran aloitteesta julkaistiin myös Viron kansalliseepos *Kalevipoeg* (1853), joka balttilaisen sensuurin vuoksi jouduttiin painamaan Suomessa, Kuopiossa vuonna 1862. *Kalevipoegin* esikuva oli Lönnotin *Vanha Kalevala* (1835–1836), jonka estofiileihin kuulunut tohtori Georg Schultz-Bertram vei Viroon vierailtuaan Suomessa vuonna 1839. Eepoksen kokoamisen aloitti Tarton yliopiston viroin kielen lehtori Friedrich Robert Faellmann (1798–1850), mutta hän kuoli ennen eepoksen valmistumista. Kirjan viimeisteli Tarton yliopistosta valmistunut lääkäri Reinhold Kreutzwald (1803–1882), joka oli kiinnostunut virolaisen kansallishengen edistämisestä. (Zetterberg 2007, 412, 415–420.)

Virolaisen talonpoikaisluokan keskuudessa kansallinen itsetietoisuus alkoi konkreettisesti muotoutua 1860-luvulla kansakoulujen lukumäärän kasvun sekä talonpoikien vapauksia edistäneiden agraarilakien säätämisen myötä. Tärkeä merkitys oli myös opettajaseminaarien ja lukkarikoulujen perustamisella. Samaan aikaan voimistuva teollisuus sekä rautatieverkon vilkastuttama kaupankäynti ja keskinäinen yhteydenpito edistivät virolaisen yhteiskunnan moderni-

saatiota. (Zetterberg 2007, 419–420.) Tässä vaiheessa myös musiikilliset harrastukset, erityisesti kuorolaulu, alkoivat yleistyä talonpoikaisväestön keskuudessa. Kuorolaulun alkusysäys tuli Viroon Saksasta ja Sveitsistä yksityishenkilöiden välityksellä (Smeds & Mäkinen 1984, 19), mutta Jannsenin toiminnan myötä se laajeni koskettamaan myös tavallista kansaa.

Vuonna 1865 Jannsen perusti Tarttoon *Vanemuine*-nimisen laulu- ja soitto-seuran, jonka jäseniksi liittyi paikallisia käsityöläisiä, kauppiaankisällejä ja palvelijoita. Seuran nimi ilmensi kuvaavasti seuran kansallisia tavoitteita: *Vanemuine* oli yksi *Kalevipoegin* päähenkilöistä, musiikin jumala, jonka hahmo sai mallinsa suomalaisten Väinämöisestä. Seuran perustamisasikirjaan merkittiin tavoite järjestää laulu- ja soittojuhlia vuosittain. Jannsenin haaveena oli suuri yleisvirolainen laulujuhla, johon osallistuisi kymmeniä kuoroja ja tuhansittain virolaista yleisöä. Heidän välityksellään kansallinen innostus leviäisi ympäri maan. Edistääkseen tavoitettaan hän kannusti toimittamassaan *Eesti Postimees* -sanomalehdessä virolaisia lukkareita ja opettajia perustamaan mies- ja sekakuoroja eri puolille maata sekä aloittamaan neliäänisen ”taidelaulun” opetuksen. Eurooppalaisia malleja seuraten Jannsen oli vakuuttunut kuorolaulun kasvatuksellisesta ja isänmaallisesta merkityksestä. (Zetterberg 2007, 422–426. Ks. myös Pöldmäe 1969.)

Tilanteen kehittymistä Virossa seurattiin myös Suomessa. Mitä ilmeisimmin Jannsenin vetoamus tuotti tulosta, sillä *Uuden Suomettaren* (12.7.1869) mukaan ”jonkun ajan kuluttua [Jannsenin lehtikirjoituksesta] löytyi maasta 55 enemmän tai vähemmän kelvollista laulu-yhtiötä”. Kirjoittaja lisäsi vielä sarkastiseen sävyyn, kuinka ”meillä Suomessa ei semmoista suinkaan niin helposti olisi matkaan saatettu”. (*Uusi Suometar* 12.7.1869. Ks. myös *Ilmarinen* 30.7.1869.)

Eesti Postimeesin ja *Vanemuine*-seuran lisäksi Jannsen edisti kansallista ohjelmaansa niin sanotussa *Koidulan salongissa*, jossa järjestettiin keskustelutilaisuuksia ajankohtaisista yhteiskunnallisista aiheista. Jannsenin paras tuki oli hänen tyttärensä Lydia Koidula (1843–1886), joka sittemmin kohotettiin Viron kansallisuusoikeuden asemaan. Koidula osallistui isänsä lehden toimittamiseen ja emännöi *Koidulan salongissa* järjestettyjä tilaisuuksia. Lydia Koidulan lisäksi Jannsenin tukena oli pappi ja kansanrunoudenkerääjä Jakob Hurt (1839–1907), jolla oli tiiviit yhteydet Suomeen. (Zetterberg 2007, 422.)

Jannsenin unelma yleisvirolaisesta laulu- ja soittojuhlasta toteutui kesällä 1869, kun Liivinmaan kuvernöörille kaksi vuotta aikaisemmin 1867 lähetetty hakemus ”riemu- ja kiitoslaulujuhlien” järjestämiseksi talonpoikien maaorjuudesta vapautumisen viisikymmenvuotismuistoksi viimein hyväksyttiin. Juhla järjestettiin Tartossa. Saksalaisen mallin mukaan ne kestivät kolme päivää. Pääorganisaattoreina toimivat Jannsen ja *Vanemuine*-seura. (Zetterberg 2007, 425–426.) Tärkeänä apuna juhla järjestelyissä olivat myös liivinmaalaisen opettajan Janis Cimzen kaksi virolaissyntyistä oppilasta A. E. Tomson ja A. P. Kunileid-Säbelman. Cimze itse oli opiskellut Berliinissä ja saanut sieltä vaikutteita sekä kuorolaulutoiminnasta että laulujuhlista. (Smeds & Mäkinen 1984, 19.)

Tarton laulu- ja soittojuhlasta tuli virolaisten ensimmäinen joukkotapahtuma ja samalla kansallisen liikkeen käynnistäjä. Juhlaan osallistui 44 kuoroa ja viisi

torvisoittokuntaa, yhteensä lähes 800 laulajaa ja soittajaa. Yleisöä oli arviolta 12 000 henkeä. Juhla oli menestys, ja sen isänmaalliset tavoitteet välittyivät sekä juhlapuheista että musiikkiohjelmasta. Ohjelmisto sisälsi orastavaa virolaista säveltaidetta, muun muassa laulun *Mu isamaa on minu arm*. Laulun runon oli sepittänyt Lydia Koidula. Sävellys oli Aleksander Kunileidin. Laulu oli yksi Jannsenin laulujuhliä varten julkaiseman *Eesti rahva 50 aastadse Jubelipiddo-Laulud* -laulukirjan sävelmistä, joka muodosti Tarton musiikkiohjelman rungon. Sen lisäksi ohjelmassa oli useita saksalaisia sävelmiä ja paljon hengellistä musiikkia, virsiä ja koraaleja. Myös kaksi suomalaista isänmaallista laulua pääsivät juhlassa näkyvälle paikalle: juhlarassina soitettiin Karl Collanin *Savolaisen laulu* ja päätösnumeroksi valikoitui Fredrik Paciuksen *Maamme*, johon Jannsen oli sepittänyt vironkieliset sanat. *Uuden Suomettaren* (9.8.1869) mukaan Tartossa laulettiin myös *Nouse, riennä Suomen kieli*, sekin Jannsenin vironkielelle kääntämänä. *Maamme*-laulusta (*Mu isamaa, mun onn ja room*) tuli Tarton juhlan myötä hyvin suosittu isänmaallinen laulu Virossa. (Zetterberg 2007, 425–427.)

Suomalaisten laulujen esittäminen Tartossa ei ollut mitenkään yllättävää, sillä etenkin viron ja suomen kielen sekä kansanrunouden tutkijoiden välillä oli pitkään ollut yhteyksiä. 1800-luvulla oli tavallista, että etenkin tutkijat ja muut yliopistomaailman edustajat tekivät matkoja ulkomaille. Oman maan ulkopuolelle ulottuvat verkostot olivat tärkeitä paitsi ammatillisesti myös laajemmin poliittisen ja kulttuurisen kehityksen kannalta. (Mylly 2002, 264.) Jo A. I. Arwidsson (1791–1858) oli ollut tiiviissä kirjeenvaihdossa virolaisten kollegoidensa kanssa. Ensimmäisenä suomalaisena kielen- ja kirjallisuudentutkijana Viroon matkusti Elias Lönnrot vuonna 1844. Muita varhaisempia Viron-kävijöitä olivat muun muassa J. V. Snellman, joka matkusti Viroon kahdesti vuosina 1847 ja 1850 sekä August Ahlqvist hieman myöhemmin vuonna 1854. Huomattavampi merkitys Viron ja Suomen välisille suhteille oli kuitenkin Yrjö Koskisen Viron matkoilla 1864 ja 1867. Jälkimmäisellä matkallaan Julius Krohnin kanssa hän tapasi muun muassa Jannsenin, Kreutzwaldin ja Koidulan. Matkojensa jälkeen Koskinen kirjoitti Viron oloista *Uuteen Suomettareen* ja *Kirjalliseen Kuukauslehteen* ja oli jatkuvassa kirjeenvaihdossa Viron suuntaan. Yhteydenpito laulujuhlien alla oli erityisen vilkasta. (Smeds & Mäkinen 1984, 23; Zetterberg 1974, 284.)

Suomesta Tarton laulujuhlaan osallistui kaksi vierasta: Yrjö Koskisen oppilaat arkeologi J. R. Aspelin (1842–1915) sekä opettaja, lehtimies C. G. Swan (1839–1916). He asuivat laulu- ja soittojuhlan aikana Jannsenien luona ja ystävystyivät erityisesti Lydia Koidulan kanssa. Koidula oli kiinnostunut Suomesta ja alkoi suunnitella laulujuhlan järjestämistä Suomeen. Koidula kaavaili juhliille esiintyjiksi suomalaisten lisäksi myös virolaisia kuoroja. Runoilijan mielessä häilyi romanttinen ajatus *Kalevipoegissa* mainitun *Suomen sillan* (*Soome sild*) rakentamisesta. *Suomen silta* oli symbolinen yhdysside Suomen ja Viron kansojen välillä. Koidula kirjoitti ajatuksestaan Kreutzwaldille: ”Tiedättekö, miten – – jatkamme Suomen sillan rakentamista? Me järjestämme 2–3 vuoden kuluessa laulujuhlat Suomessa, minne matkustaa myös virolaisia kuoroja.” Tarton juhlan aikana Koidula yritti vakuuttaa Swanin ja Aspelinin Suomessa järjestettävien laulujuhlien tärkeydestä ja myöhemmin kirjoitti Aspelinille, ettei voi saada

rauhaa ennen kuin laulujuhlat oli Suomessa järjestetty. (Zetterberg 1974, 290; Zetterberg 2007, 429. *Suomen sillan* käsitteestä ks. myös Kallas 1915; Laitinen 1978.)

Tarton juhla teki miehiin valtavan vaikutuksen. Kotiin palattuaan Aspelin ja Swan kirjoittivat Suomen sanomalehdissä pitkiä kertomuksia laulujuhlista ja myös muista Viroon liittyvistä asioista. Kaksi viikkoa juhlan päättymisen jälkeen *Uusi Suometar* uutisoi juhlan kulun tarkasti päivä päivältä, vaihe vaiheelta. Myös *Helsingfors Dagbladissa* kirjoiteltiin Viron tapahtumista (ks. *Helsingfors Dagbladet* 12.7.1869, 13.7.1869 ja 16.7.1869). Niiden välityksellä tieto laulujuhlista levisi myös maaseudun lehtiin ja sitä kautta kaikkialle Suomeen (ks. *Ilmarinen* 9.7.1869; *Tapio* 27.7.1869; *Kansan Lehti* 17.7.1869). Tarton juhla voimisti Viron ja Suomen välisiä suhteita entisestään ja käynnisti Suomessa varsinaisen Viroinnostuksen. Lehtikirjoittelulla oli epäilemättä osuutta asiaan.

Sanomalehdissä korostettiin juhlan kansallisesti kohottavaa merkitystä. Jannsen nostettiin laulujuhlaselostuksissa lähes pyhimyksen asemaan eikä vähiten hänen kansallisten tavoitteidensa vuoksi. Heinäkuussa 1869 *Uudessa Suomettaressa* (12.7.1869) kirjoitettiin Jannsenista seuraavalla tavalla: ”Tartossa elää tätä nykyä mies, jota sanan oikeassa merkityksessä voi sanoa kansan mieheksi. Hän elää ja tekee työtä vaan Viron kansan hyväksi; koko hänen sydämensä on tämän kansan oma ja koko tämän kansan sydän on hänen omansa. Tämä mies on J. V. Jannsen”. Lehtikirjoituksessa erityisen merkityksen sai myös juhlan ensimmäisen laulunumero *Sionis köik wahhid hüüdwad* (Sionissa kaikki vahdit huutavat), jonka juhlaan osallistuneet kuorot lauloivat yhdessä laulunjohtaja A. Säbelmannin johdolla. Hetki nähtiin symbolisena, virolaisen kansallistunnon syntyhetkenä: ”Tämä hetki oli sydämeen koskeva; nyt vasta tunsivat Viron kansa itsensä yhtenä miehenä, ja jokaiselle, joka tuntee tämän kansan synkeän historian ja jolla on edes vähänkin sydäntä sen entisille koviille kärsimyksille, kävi tämän hetken merkitys selväksi. Muisto siitä ei myöskään pian ole unhotettava”. (*Uusi Suometar* 15.7.1869.) Lehtijutuissa virolaisten ja suomalaisten läheisiä suhteita korostettiin kirjoittamalla kansoista ”toinen toisissaan läheisimpinä veljinä”. Lisäksi raportoitiin yksityiskohtaisesti, kuinka Suomea ja suomalaisia vieraita oli kiitetty juhlan aikana pidetyissä puheissa. (*Uusi Suometar* 5.8.1869).

Innostuksesta huolimatta Koidulan ajatus suomalaisista laulujuhlista ei vielä tässä vaiheessa toteutunut. Sekä Swan että Aspelin olivat hyvin skeptisiä hankkeen suhteen eivätkä pitäneet sen toteutumista realistisena. Heidän näkökulmastaan kuorolaulu oli Suomen kansan keskuudessa vielä liian vähän kehittynyttä laulujuhlkien kaltaisten kansallisten tilaisuuksien järjestämiseksi. Swan kirjoitti lakonisesti Koidulalle, kuinka Suomessa ”hoilotetaan tuvissa ja maateillä milloin mitäkin ruokottomuuksia” eikä suinkaan ”sivistyneitä lauluja”, kuten ”Viron veljeskansan alhaisissa, köyhissä majoissa”. Aspelin oli hiukan optimistisempi. Hän uskoi, että Suomessakin lauluharrastus voisi levitä, mikäli saataisiin hankittua sopivaa ohjelmistoa ja rekrytoitua osaavia ohjaajia. (Zetterberg 2007, 429.)

Julkisuudessa tavoitteet näyttäytyivät kuitenkin päinvastaisina. Jo vuonna 1869 *Uudessa Suomettaressa* ja *Ilmarisessa* kirjoitettiin suomalaisten laulujuh-

lien tarpeellisuudesta ”kuin nyt kuluneena kesänä heimolaisemme virolaiset Tartonlinnassa pitivät”. Juhlaa ehdotettiin pidettäväksi Agricolan muistopatsaan paljastamisen yhteydessä Viipurissa, sillä tapaus olisi riittävän kansallinen laulujuhlan tarpeisiin. Juhlavalmisteluihin arveltiin tarvittavan aikaa noin kaksi vuotta. Myös rautatieyhteyden Helsingin ja Viipurin välillä olisi oltava valmiina ja toiminnassa juhlaan mennessä. Sitä pidettiin tarpeellisena välimatkan ajallisen lyhenemisen vuoksi. Samalla muistutettiin, että rautatie Viipurin ja Viron välillä oli valmistumassa, minkä vuoksi myös virolaisten kuorojen osallistuminen olisi mahdollista. (*Ilmarinen* 30.7.1869; *Uusi Suometar* 13.9.1869.)

Ohjelmiston suhteen lehtikirjoittelussa kehoitettiin osaavia muusikoita ryhtymään toimeen, sillä ”soveliaita lauluja olisi varsin sitä juhlaa varten tehtävä ja soiton taitavain asia olisi panna parhaille lauluille uudet omituiset nuotit”. Ohjelmiston leviämisen kannalta parhaana ratkaisuna pidettiin jonkun kokeneen neliäänisen laulukunnan kiertuetta, joka ulottuisi kaikkialle Suomeen. Kiertueen päätarkoituksena olisi kerätä rahaa Viipurin patsashankkeelle, mutta samalla tasokas neliääninen kuoro levittäisi myös kuoroaatetta esiintymispaikkakunnillaan: ”Parhaimpia neuvoja olisi varmaankin se, että joku suomalainen neliääninen laulukunta lähtisi kiertämään ympäri maan. Sen päätarkoituksena voisi olla apurahain keräys Agricolan muistopatsaan rakennukseksi, mutta sen sivusta se myös tulisi sitomaan kiinteämmäksi asiaan sekä keskenänsä yhteen kaikki ne eri maanpaikoista syntyneet ja synnyttävät erinäiset laulukunnat, jotka siten tulisivat ottamaan osaa Agricolan muistojuhlan vietossa”. (*Uusi Suometar* 13.9.1869.) Ajatus oli mitä todennäköisimmin peräisin ylioppilaskvartettien konserttikiertueista Suomessa vuosina 1858–1869, joiden tarkoituksena oli kerätä varoja Helsingin ylioppilastalon rakentamiseen. Akademiska Sångföreningenin kolminkertaisten kvartettien esiintymiset olivat ensimmäisiä julkisia kuorokonsertteja maaseudulla, ja niiden menestyksestä oltiin hyvin tietoisia. (Häyrynen 2008, 24; Lehtonen 1994, 247.) Samalla ehdotettiin myös sävellyskilpailujen järjestämistä, jotka sittemmin vakiintuivat osaksi valtakunnallisten laulu- ja soittojuhlien ohjelmaa. (*Uusi Suometar* 13.9.1869.)

Uusi Suometar (13.9.1869) muistutti vielä juhlan vakavasta luonteesta, jota sen kansalliset tavoitteet vaativat. Vaikka kyse oli suuresta kansanjuhlasta, se ei kuitenkaan ollut ”mikään tyhjä huvituspuuha vaan väkevästi tulisi kohottamaan suomalaisten kansallista henkeä ja yhteistä mieltä”. Viron mallin mukaan lehdessä painotettiin koulutuksen merkitystä yhtenäisen kansakunnan muodostamisessa. Juhlan toivottiin herättävän kansalaisten kiinnostuksen ”pyrkimään nyt tarjolla olevain kansan kouluin kautta suuremmassa opissa osalliseksi, kuin mitä tähän asti on talonpojalle tarpeelliseksi ja miellyttäväksi ymmärrettykään”. Pitkä lehtiartikkeli päättyy lähes hurmokselliseen näkymään juhlan vaikutuksista Suomen kansalliseen heräämiseen: ”Sen juhlan virret ja sanat tulisivat läpikäikuvilla sävelillä kajahtamaan puhki puisetkin sydämet ja saattaisivat semmoisen yhteisen kansallisen heräjämisen vireille, jota nyt vielä tuskin luulisikaan, sillä se juhla ei suinkaan tulisi omaan itsehensä loppumaan. Sen laulut ja säveleet tulisivat kaikumaan ympäri koko Suomenmaan ja herättäisivät vaan uusia ja uusia kaikuja joka maankulmalla kuulumaan, niin pitkiin aikoihin, kuin Suomenmaa

ja Suomen kansa pystyssä pysyy.” Suomen kansallismielisen eliitin tavoitteet tulivat lehtikirjoittelussa hyvin selviksi.

Laulu- ja soittojuhlien ensiaskleet Suomessa

Suomessa laulujuhla-aate konkretisoitui lopulta Kansanvalistusseuran sihteerin A. A. Granfeltin (1846–1919) toiminnan myötä vuonna 1880. Tapahtumien pontimena oli Granfeltin tutustumismatka Viroon, jonka hän teki kesällä 1880. Granfeltin tarkoituksena oli tutustua maan kansallisen liikkeen johtomiehiin ja selvittää, kuinka kansansivistyspyrkimykset oli Virossa organisoitu. (Sulkunen 1986, 48–50.)

Viro oli Granfeltille tuttu jo entuudestaan, sillä hän oli opiskellut kolmen kuukauden ajan Tartossa kevätlukukaudella 1874 ja tavannut Viron kansallisen liikkeen keskeisiä johtohahmoja, kuten Jannsenin ja Kreutzwaldin. Heidän kanssaan käymistään keskusteluista Granfelt sai monia vaikutteita kansallisuusaatteen edistämisestä ja innostui myös maiden välisestä heimoaatteesta. Selvää on, että myös laulujuhlista oli keskusteltu. Granfeltin mukaan Viron laulujuhlat 1869 olivat ensimmäiset ”Suomen heimon keskuudessa”. Ne oli vain järjestetty ”Viron puolella”. (Kuusi 1946, 163–164; Smeds & Mäkinen 1984, 28; Valkonen & Valkonen 1994, 7.) Hänen näkemyksensä Suomen ja Viron läheisistä suhteista yhteydessä laulujuhlien järjestämiseen oli hyvin lähellä Lydia Koidulan ajatusmaailmaa.

Kesällä 1880 erityisen suuren vaikutuksen Granfeltiin teki Tallinnassa järjestetyt Viron kolmannet laulu- ja soittojuhlat, joissa hän myös vieraili. Muita suomalaisia paikalla oli ainakin Swan ja Aspelin sekä runoilija, suomentaja Paa-vo Cajander ja lehtori Juuso Hedberg. Granfelt vakuuttui juhlien herättämästä kansallisesta innostuksesta ja myös musiikista sen tehokkaana välittäjänä:

Juhlan merkitys virolaisena kansanjuhla oli merkittävä. Juhlan ansiosta leveni laulutaito laajalle kansan sekaan, laulukuntia perustettiin ympäri maata ja laulu ja soitto pääsivät osoittamaan jalostuttavaa vaikutustansa kansan yhteiselämään ihan toisella tavalla kuin ennen. Tärkein vaikutus juhlalla oli se, että sen ansiosta virolaiset huomasivat olevansa yhtenäinen, oma kansa, joka sellaisena oli arvossa pidettävä ja heille syntyi luottamusta omaan voimaansa. – Heidän tietämättömyytensä oli aiheuttanut sen, että se ei aikaisemmin puolustanut oikeuksiaan. (*Kansanvalistusseuran kalenteri 1880*, 94–95, 103.)

Samaan aikaan suomalaiset sanomalehdet innostuivat jälleen Viron laulujuhla-utisoinnista. Jutuissa muisteltiin vanhoja juhlia ja kerrattiin niiden järjestämisen syitä. Tarton (1869) ja Tallinnan (1880) laulujuhlien välissä oli järjestetty vielä yksi laulujuhla toistamiseen Tartossa vuonna 1879. Lehtikirjoittelussa lukijoita kannustettiin yhä enemmän osallistumaan virolaisille laulujuhlille. Vuonna 1880 Tallinnan laulu- ja soittojuhlan kynnyksellä sanomalehdissä vedottiin muun muassa lyhyeen välimatkaan Tallinnan ja Helsingin välillä. Samassa kirjoituksessa

höyrylaivayhtiöitä kehoitettiin juhlan aikana järjestämään lisävuoroja Tallinnaan, ”jotta matkustajain olisi helpompi juhalle päästä”. (*Suomen Wirallinen Lehti* 20.5.1880.)

Jo ennen Viron matkaansa Granfelt oli ottanut Kansanvalistusseuran kokouksissa puheeksi muualla Euroopassa suosittujen laulu- ja soittojuhlien järjestämisen myös Suomessa, mutta Tallinnan kokemusten jälkeen suunnitelmat saivat uutta pontta. Suomeen palattuaan hän alkoi puuhata laulujuhlia Suomeen jo seuraavalle kesälle (1881) Kansanvalistusseuran juhlakokouksen yhteyteen. Hän vastasi käytännönjärjestelyistä yksin, mutta musiikkiohjelman laatimiseen hän pyysi avukseen maisteri A. A. Boreniuksen ja yliopiston musiikinopettajan Richard Faltnin. (Granfelt 1913; Kuusi 1946, 228–229.)

Laulujuhlien järjestäminen kaatui kuitenkin seuran johdon vastustukseen. Pelättiin, että juhlat aiheuttaisivat häiriötä ja epäjärjestystä. ”Fiaskon sinä kuitenkin teet juhllasi”, totesi kouluhallituksen ylitarkastaja Uno Cygnaeus (1810–1888) Granfeltin suunnitelmasta. (Smeds & Mäkinen 1984, 11; Valkonen & Valkonen 1994, 17.) Samasta syystä myös virkavalta ja uskonnolliset piirit vastustivat juhlien pitämistä. Lisäksi keisari Aleksanteri II sai surmansa pommiattentaatissa samana keväänä, kun Suomen ensimmäisiä laulujuhlia suunniteltiin, eikä juhlia senkään vuoksi katsottu sopivaksi järjestää.

Lopulta vuonna 1881 pidettiin vain pienimuotoiset juhلالaulajaiset. Niiden ohjelma noudatti suurena määrin Tallinnassa pidetyn juhlan musiikkiohjelmaa. Granfeltin mukaan ohjelmaan valikoitui ”vähän virolaisia sävelmiä, eräs unkarilainen, kauniimpia isänmaallisia laulujamme ja yhtä ja toista kaunista”. (Granfelt 1913.) Tarkemman kuvan ohjelmasta, ja myös juhلالaulajaisten rakenteesta, saa hänen kirjoittamastaan juhlaselostuksesta, joka julkaistiin *Kansanvalistusseuran kalenterissa 1882*. Kirjoituksesta välittyy kiinnostavalla tavalla Virosta saadut vaikutteet. Erityisesti musiikkiohjelman rakenteessa suomalaisten ja virolaisten sävelmien lisäksi myös unkarilaiset laulut heijastelevat virolaisten laulujuhilla esiin nousutta suomalaisugrilaista heimoaatetta:

Juhlaa jatkettiin klo 7 illalla. Juhla-alue oli koristeltu vaivalla ja huolella. Silloin alkoivat varsinaiset juhلالaulajaiset puistossa kaupungin eteläreunalla uusien seminaarirakennusten ja järven rannan välillä. Soittajat ja laulajat astuivat lavalle. Juhlalaulajaiset alkoivat soittimilla suoritetulla *Porilaisten marsilla*, jonka jälkeen yhdessä soitettiin ja laulettiin Beethovenin hymni *Maailman ääriin soikoon ain’ Herran korkean nimi!* ja Franzenin *Laulu ruhtinaalle*. Se oli ensimmäinen ohjelman viidestä osastosta. Seuraava osasto alkoi yksin soittimille sovitetulla *30-vuotisen sodan marsilla*, jonka jälkeen seurasi miesäänin laulettuna *Savolaisen laulu*, *Hyljätyn valitus*, *Vienan rannalla* ja *Oksasen Suomen laulu*. Lisäksi ohjelman ulkopuolella laulettiin eräs vilkas virolainen nuotti myöskin virolaisilla Hermannin tekemillä sanoilla, joka kuulijoissa herätti paljon mieltymystä. Sen jälkeen seurasi kunnallisneuvos Meurmanin puhe. Puheen jälkeen jatkettiin ohjelmaa. Ensin soitettiin torvilla Paciuksen *Suomen laulu* ja sen jälkeen mieskuoro lauloi yhden suomalaisen, kaksi virolaista ja kaksi unkarilaista laulua, joista useat olivat ennen tuntemattomia. Lyhyen väliajan päästä seurasi viimeinen osasto, joka kappaleet olivat kaikki sekaäänisiä lauluja soittimien kanssa. Ensiksi tuli Bortianskyn kaunis rukous *Israelin Jumala*, sitten *Maamme* ja viimeiseksi virsi 51: *Jumala ompi linnamme*, jonka sävelet aamulla olivat ensimmäiset, jotka

harjulla soitettiin ja joka mahtavasti nyt laulettuna ja soitettuna päätti seuran ei yksistään hyväksi pidetyt juhlalaulajaiset. (*Kansanvalistusseuran kalenteri 1882*, 69–70. Ks. myös Inkilä 1960, 212–213; Smeds & Mäkinen 1984, 9–12.)

Epäilyksistä huolimatta juhlalaulajaiset onnistuivat hyvin, ja juhlan jälkeen pidetyssä kokouksessa Granfelt sai Kansanvalistusseuran johdolta luvan alkaa järjestää varsinaisia laulu- ja soittojuhlia seuran nimissä. Suomen ensimmäiset varsinaiset laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Jyväskylässä kesäkuussa 1884. Juhlapuhujaksi valittiin Viron juhlilta tuttu Jacob Hurt. Musiikkiohjelmasta vastasi sama juhlalaulajaisten yhteydessä asetettu toimikunta.

Valikoituneiden kuorolaulujen nuotit painettiin seuran kustannuksella kahden viikkoon, toinen sekakuoroja ja toinen mieskuoroja varten. Soittokappaleiden kohdalla tyydyttiin vielä tässä vaiheessa käsin kopiointiin. Viron mallin mukaisesti juhlat kestivät kolme päivää. Myös juhlien rakenne oli sama. Ensimmäinen päivä oli varattu harjoituksille, toinen juhlakonsertille ja kulkueelle. Kolmantena päivänä olivat laulu- ja soittokilpailut sekä illalla vielä kevyempi kansanjuhla. Tämä vakiintui laulu- ja soittojuhlien yleiseksi ohjelmaringoksi lukuun ottamatta Turun (1892) ja Vaasan (1984) laulujuhlia, jotka kaksikielisyystensä vuoksi kestivät jopa viisi päivää. (Smeds & Mäkinen 1984, 13.)

Ensimmäinen laulujuhla herätti sekä järjestäjien että yleisön keskuudessa niin suurta innostusta, että seuraava päätettiin toteuttaa jo kolmen vuoden kulluttua 1887. Alun perin juhlia oli ajateltu pidettävän joka kolmas vuosi Kansanvalistusseuran juhlaistuntojen yhteydessä, mutta pian eri kaupungit alkoivat kilpailla saadakseen laulujuhlan järjestelyvastuun itselleen. Siitä johtuen erityisesti 1890-luvulla Kansanvalistusseuran valtakunnallisia laulujuhlia pidettiin lähes vuosittain kaikissa Suomen suurimmissa kaupungeissa. (Inkilä 1960, 216–220; Smeds & Mäkinen 1984, 11–16, 29–36.)

Ensimmäisten varsinaisten laulujuhlien (1884) jälkeen paikallisen toimikunnan rinnalle asetettiin Granfeltin aloitteesta erillinen asiantuntijakomitea, jonka vastuulla oli nimenomaan juhlien musiikkiohjelman laatiminen. Komiteaan kutsuttiin kanttori L. N. Achté, kapellimestarit R. Faltin, R. Kajanus, L. Hämäläinen, A. Leander, tohtori ja teatterinjohtaja K. Bergbom sekä maisteri P. J. Hannikainen. Myös Granfelt itse kuului komiteaan. (Inkilä 1960, 218.)

Sortavalan laulu- ja soittojuhlan historiakuva

Suomalaisen historiakulttuurin rakentamisen ensimmäinen julkinen ilmentymä oli Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) perustaminen vuonna 1831. Seuran keskeisimpänä tavoitteena oli suomen kielen ja suomalaisen kirjallisuuden edistäminen sekä yhteisen, kansakuntaa kokoavan historian luominen. SKS katsoi tärkeäksi myös Suomea koskevan arkistoaineiston kokoamisen kansallisen historianankirjoituksen tarpeisiin. Aineistoa kartutettiin muun muassa organisoimalla perinteenkeräysmatkoja Karjalaan, jota pidettiin suomalaisen kulttuurin alkuläh-

teenä. SKS:n aloitteesta perustettiin myös Valtionarkisto ja Valtion historiallinen museo, jotka erikoistuiivat Suomea koskevan aineiston keräämiseen, ylläpitoon ja levittämiseen. Samaan aikaan seura aktivoitui muistomerkkien teettämises- sä ja pystyttämisesä kansallisten suurmiesten kunniaksi. (Jalava ym. 2013, 11; Mylly 2002, 162.)

Suomen historiallisen kertomuksen kokoaminen ei kuitenkaan ollut helppo tehtävä. Erityisen haasteelliseksi osoittautui suomalaisen kansakokonaisuuden luominen irrallaan Ruotsista ja Venäjältä. (Jalava ym. 2013, 11; Mylly 2002, 103–104. Ks. myös Ahtiainen & Tervonen 1996, Fewster 2006; Klinge 2010; Sihvo 2003.) Eurooppalaisten mallien mukaan myös Suomessa omaksuttiin Herderin näkemys kielen, kirjallisuuden ja kansan muodostamasta myyttisestä kokonaisuudesta yhtenäisen kansakunnan tunnusmerkkinä. Myyttisen mennei- syyden lisäksi muita erottavia tekijöitä etsittiin muun muassa luonnosta, joka nostettiin tunteenomaisen juhinnan kohteeksi. Kansallismielisen sivistyneistön silmissä villissä luonnossa sijaitsivat suomalaisuuden ominaispiirteet ja koko kan- sakunnan perustus. Luonnosta ja kansankulttuurista yläluokka loi kuvitteellisen ja romanttisen maailman, josta voitiin etsiä lepoa ja rauhaa kiireisen kaupun- kielämän ja teollisuusympäristöjen vastapainoksi. Sen lisäksi suomalaista iden- titeettiä perusteltiin Suomen valtiollisella erityisasemalla Venäjän yhteydessä. (Jalava ym. 2013, 11; Mylly 2002, 103–104.)

Tässä ketjussa sai alkunsa myös Kansanvalistusseura, joka perustettiin vuon- na 1874. Heti alkuvaiheessa sen tavoitteeksi kirjattiin: ”maaseudulla järjestää esitelmää, lukuyhtiötä, laulu- ja soittokeuhkia, kansanjuhlia ynnä muuta sem- moista, joihin kansa pääsee itse osaa ottamaan”. (Inkilä 1960, 50–52.) Tavoite huipentui valtakunnallisissa laulu- ja soittojuhlissa, joista tuli suomalaisen kan- sallistunnon representaatioiden vaikuttavin julkinen ilmaus.

Viimeistään 1890-luvulla laulujuhla-aate tavoitti koko Suomen. Samalla juh- lien muoto, sanoma, merkitys ja yleisö olivat hiljalleen vakiintuneet. Aikakau- den poliittista ilmapiiriä myötäillen laulujuhlissa pyrittiin monenlaisin keinoin korostamaan suomalaisuutta ja Suomen kansan erityislaatuisuutta. Suomalais- ten laulujuhlien tunnusmerkkeihin kuuluivat keskeisesti muun muassa Suomi- neito, järvimaisema ja kantele, joka oli laulujuhlien yleisimmin käytetty symboli (Smeds & Mäkinen 1884, 38). Myös kansallispukujen käyttöön kannustettiin. Sama ideologia toistui juhlien kaikilla osa-alueilla: koristelussa, iskulauseissa, juhlapuheissa, historiallisissa kuvaelmissa ja kulkueissa, runoissa sekä musiikki- ohjelmistoissa. Samojen teemojen toisto oli tärkeää, sillä isänmaalliset ja kan- salliset tunteet eivät olleet itsestäänselvyksiä. Niiden ”istuttaminen” kansaan vaati pitkäjänteistä työtä. (Smeds & Mäkinen 1984, 33. Laulujuhlista ks. myös Ketomäki 2012.)

Musiikillisesta luonteestaan huolimatta Kansanvalistusseuran laulu- ja soit- tojuhlisiin liittyi keskeisesti kysymys menneisyysuhteen poliittisuudesta – *histo- riapolitiikasta*. Sillä tarkoitetaan ”historian esitysten tietoista tai tiedostamatonta käyttöä välineenä määrättyjen yhteiskunnallisten tarkoituserien ja päämäärien saavuttamiseksi”. (Jalava ym. 2013, 11. Ks. myös Kettunen 1990.) Laulu- ja soit-

tojuhlilla suomalaiskansalliseksi miellettyä historiaa hyödynnettiin monipuolisesti ja hyvin tietoisesti.

Vuonna 1896 laulu- ja soittojuhlan järjestämisvuorossa oli Sortavala, 1500 asukkaan kaupunki Laatokan rannalla. Laulujuhlien järjestämisellä Itä-Suomessa ja etenkin Karjalassa oli monia symbolisia merkityksiä suomalaiskansallisiin pyrkimyksiin liittyen. Ajatusta Karjalasta suomalaisen kulttuurin – tässä yhteydessä etenkin *Kalevalan* – kotipaikkana hyödynnettiin juhlien markkinoinnissa monin tavoin. Kansanvalistusseuran johto kohotti Sortavalan alueellisesti merkittävään asemaan laulu- ja soittojuhlan pitopaikkana. Tämä välittyy kuvaavasti seuran laatimassa kutsukirjeessä, joka julkaistiin *Laatokka*-lehdessä tammikuussa 1896:

Yhä kauemmaksi sydänmaihin, maamme itärajalle ja rajan ulkopuolellekin väistyivät Suomen kansan runoaarteet ja vanhat sävelmät lännestä tulevan viljelyksen tieltä; siellä ne säilyivät ja sieltä ne vihdoin löydettiin herättäen ihastusta ja innostusta, antaen uutta sisällystä ja kansallisemmat muodot Suomen kansan sivistykselle. Korkeammin kaikuu kansamme laulu nyt, kuin milloin ainoastaan kanteleen säestyksellä sen sävelet helisivät metsäläisen matalassa pirtissä tai erämailla ikihonkien siimeksessä. Loistavampi on sen ulkonainen asu, mutta pohjasävel on säilynyt muuttumattomana. Se on ainoastaan kehittynyt, varttunut, voimistunut. Suomen laulu astuu nyt maailman kilpatantereelle rinnan parhaimpien kanssa. [– –] Niitä seutuja, joissa sen kätkyt on seisonut, niitä se rakastaa, sinne halajaa sen mieli. Sen tähden kun tieto levisi, että Sortavalassa ollaan halullisia valmistamaan sijaa yleiselle laulu- ja soittojuhlalle, niin se sanoma nosti yleistä myötätuntoisuutta ja iloa. Kansanvalistusseura ei epäillyt hetkeäkään hyväksyä tarjottua tilaisuutta, vaan vastaanotti sen kiittolisena siitä että sen välityksellä näillä Suomen laulun kotipientareilla tällainen tosikansallinen juhla saadaan aikaan. (*Laatokka* 15.1.1896.)

Laulujuhilla oli valtava yhteisöllinen merkitys sekä esiintyjien, yleisön että järjestäjien kesken. Juhlan järjestäminen Sortavalassa oli suuri ponnistus kaupunkilaisille. Samalla se oli kunnia-asia. Laulujuhlan suunnittelu ja siitä tiedottaminen aloitettiin varhain, sillä kaiken haluttiin sujuvan moitteettomasti ja olevan valmiina määräaikaan mennessä. Valmisteluja helpotti se, että Kansanvalistusseura oli suunnitellut laulu- ja soittojuhlaa Sortavalaan jo kolme vuotta aikaisemmin 1893. Silloin juhlan järjestäminen ei kuitenkaan tullut kysymykseen Itä-Suomea kurittaneiden kato- ja nälkävuosien vuoksi. Nälänhädän ja Pietarissa riehuneen koleraepidemian varjossa juhlia ei katsottu sopivaksi järjestää. (Pajamo 2006, 26–28.)

Laulujuhla oli koko kaupungin yhteinen hanke. Sortavalassa oli aikaisemminkin järjestetty konsertteja ja muita tilaisuuksia paikallisen säätyläistön ja yhdistysten toimesta, mutta laulujuhla oli kooltaan ja järjestelyiltään aivan omaa luokkaansa. Järjestelyjä kuitenkin kevensi edellä mainitut aikaisemmin tehdyt suunnitelmat, joita hyödynnettiin monin tavoin. Juhlaa valmistelemaan perustettiin useita eri toimikuntia, joista kukin oli vastuussa jostakin juhlan osaluusta. Tammikuussa Sortavalassa rekrytoitiin kaupunkilaisia liittymään mm. virvoitustoimikuntaan, taloustoimikuntaan, majoitustoimikuntaan, koristustoimikuntaan ja huvitoimikuntaan. Juhlaorganisaatioita johti keskustoimikunta, eli

varsinainen juhlatoimikunta, joka valvoi kaikkien alatoimikuntien työtä. Juhlatoimikunnan johtoon valittiin lehtori ja kirjailija Samuli Suomalainen (1850–1907). Toimikunnat kokoontuivat usein. (*Laatokka* 15.1.1896, 22.1.1896 ja 29.1.1896.) Paikallisissa sanomalehdissä kaupunkilaisia valmisteltiin tulevaan juhlaan myös kertaamalla juhlan kansallista tarkoitusta. Samalla kaikkia kynnelle kykeneviä houkuteltiin mukaan juhla järjestelyihin, sillä juhla oli ”suuri yritys” etenkin Sortavalan kaltaisessa pikkukaupungissa.

Kaupunkilaisia ja lähiseutujen asukkaita – erityisesti lukkareita, urkureita, opettajia ja musiikin harrastajia – kehoitettiin myös perustamaan laulu- ja soitto-kuntia, jotta juhlassa olisi mahdollisimman laaja paikallinen osanotto. Juhlatoimikunnan mukaan oli ”kunnia-asia” osoittaa vieraille, että Karjala todella oli maineensa mukaisesti ”laulun laaja kotimaa”. Juhlalla katsottiin olevan tärkeä merkitys myös koko Karjalan yhtenäisyyden kehittymisen kannalta.³ ”Ryhtykäämme siis ilolla tuumasta toimeen!”, kehotti *Laatokka*. (*Laatokka* 29.1.1896)

Vuosien kuluessa Kansanvalistusseuralle oli muodostunut tavaksi erilaisten etuuksien järjestäminen juhlien ajaksi. Näin tehtiin myös Sortavalan juhlan yhteydessä. Kutsukirjeessään seuran johto kehotti juhlille aikovia laulu- ja soitto-kuntia ilmoittamaan mahdollisimman pian osallistumisestaan juhlatoimikunnan esimiehelle lehtori Suomalaiselle Sortavalassa, jotta ”voitaisiin heille hankkia niitä etuja ja helpotuksia matkalla ja juhlapaikalla, joita toivotaan voitavan heille valmistaa” (*Laatokka* 15.1.1896). Helpotuksilla tarkoitettiin muun muassa alennuksia rautateillä ja laivaliikenteessä, jotta taloudellinen kynnyks juhlaan osallistumiselle olisi mahdollisimman matala (ks. esim. *Laatokka* 19.2.1896). Suuremman ryhmän matkustaminen oli kallista eikä maalaiskuoroilla ja soitto-kunnilla useinkaan ollut tarvittavia varoja laulujuhille lähtemiseen. Niitä kartutettiin konsertein, arpajaisin ja yksityisin lahjoituksin, mutta siitä huolimatta tarvittavaa summaa ei aina saatu kokoon. Alennukset tulivat siis todelliseen tarpeeseen. Matka-alennusten lisäksi kaikille osanottajille pyrittiin järjestämään majoitus joko yleisistä tiloista, kuten kouluista, tai kaupunkilaisten kodeista. Laulujuhlien osallistujamäärien kasvaessa juhlien aikana järjestettiin myös ylimääräisiä juna- ja laivavuoroja. (*Laatokka* 29.1.1896 ja 10.6.1896.)

Sortavalan laulu- ja soittojuhlaan osallistui lähes 40 kuoroa ja 12 torvisoitto-kuntaa, yhteensä noin 1000 henkeä. (*Laatokka* 6.6.1896; Pajamo 2006, 29.) Juhlan kokoa kuvastaa hyvin se, että pelkästään esiintyjä oli lähes Sortavalan asukasluvun verran. Esiintyjien lisäksi oli otettava huomioon myös muut vieraat. Ilmoittautuneiden lukumäärän kasvaessa alettiin huolehtia kaupungin ruoka- ja majoituspaikkojen riittävydestä. Majapaikkoja oli järjestettävä myös kaupungin rajojen ulkopuolelta. Noin kuukautta ennen juhlaa Sortavalan ja Jaakkiman sekä Sortavalan ja Matkaselän väliasemien läheisyydessä asuvia kannustettiin ilmoittamaan juhlan majoitustoimikunnalle mahdollisuudesta vuokrata huonei-

³ Karjala-harrastajien ja tutkijoiden keskuudessa Karjalan aluetta ei 1800-luvulla rajattu maantieteellisesti kovinkaan tarkasti. Mielenkiinto keskittyi kuitenkin usein Itä-Karjalan alueelle, erityisesti Vienan Karjalaan, missä puhuttu kieli ei aiheuttanut ymmärtämisvaikeuksia. (Sihvo 2003, 11.)

ta juhlieraille. Paikallisjunayhteydet Sortavalaan ja takaisin luvattiin järjestää tarpeen mukaan. Lisäksi Sortavalan ja sen lähiseutujen asukkaita kehoitettiin varaamaan ruokatavaraa – lihaa, kanaa, kalaa, munia ja voita – myytäväksi torilla kokousten ja juhlan aikana. (*Laatokka* 2.5.1896.) Myös ajureita rekrytoitiin sanomalehtien välityksellä. (*Laatokka* 30.5.1896.)

Ruokakauppiaita pyydettiin vielä erikseen pitämään hinnat riittävän alhaisina, sillä torilla oli kuultu kauppiaiden aikeista korottaa hintoja juhlan ajaksi. ”Pois siis itsekkyyks ja voitonpyyntö tänä juhla-aikana! Isänmaallinen mieli ja isänmaanrakkaus yksin asukoon rinnassamme sinä aikana! Se yksin kootkoon kaikki Väinölän lapset taasen kuulemaan syntyjä syviä, kuulemaan Väinön kantelon kajahduksia”, vedottiin *Laatokka*-lehden artikkelissa kesäkuun alussa. (*Laatokka* 6.6.1896.)

Laululava oli laulu- ja soittojuhlien sydän. Toukokuun puolivälissä 1896 *Laatokassa* ilmoitettiin, että laululava ”kohoaa kohoamistaan” Vakkosalmen puistossa. Usein lavojen kummallekin puolelle rakennettiin tornit, joihin ripustettiin lippuja, köynnöksiä, isänmaallisia tekstejä sekä muita kansallisia symboleja. (Smeds & Mäkinen 1884, 30.) Näin tehtiin myös Sortavalassa, sillä laululavan yhteydessä suomalaikansallista erityislaatuista painottava kuvasto oli parhaimmalla paikalla jokaisen juhlieriaan nähtävillä. Sortavalaan rakennettiin juhlaa varten myös kunniaportti, näkötorni sekä tilapäinen ravintola juhlieraille. Näkötornin malli saatiin Tampereen laulu- ja soittojuhlilta 1888. (*Laatokka* 16.5.1896)

Vakiintuneen käytännön mukaisesti Sortavalan laulujuhlan ohjelmassa keskeisiä teemoja olivat historia, luonto, kansanrunous, kieli, suurmiehet ja talonpoikainen Suomen kansa, jota Sortavalassa kuvastivat ”aidot” karjalaiset kanteleensoittajat, runolaulajat ja itkijänaiset, joita oli rekrytoitu juhlaan esiintymään. Heitä oli nähty laulujuhlilla jo aikaisemminkin, sillä tapa kutsua kansanomaisen laulu- ja soittoperinteen taitajia laulujuhlille yleistyi jo 1880-luvulla. Ensimmäinen heistä oli kanteleensoittaja Kreeta Haapasalo, joka esiintyi Jyväskylässä vuonna 1887. Sortavalassa kanteleensoittajille suunniteltiin omaa kilpailua osana laulujuhlan ohjelmaa. ”Kunnollisten” runolaulajien toivottiin esittävän kalevalaisia runoja, joita kaikkien täytyisi kuulla laulettavan. (*Laatokka* 29.1.1896.)

Kalevala, *Kanteletar* ja kansanrunous lauluperinteeseen tarjosivat laulujuhlien organisaattoreille runsaan ideavaraston, jonka seurauksena kansanlaulajat ja -soittajat nostettiin korokkeelle ehtymättömän ja ennen kaikkea turmeltumattoman laulujen aarreaitan omaavina ja sen ilmentäjinä. Sivistyneistön miellissä he edustivat muinaishistorian ihannekansaa, joka eli siivoa, nöyrää ja vaatimatonta elämää. Näiden samojen piirteiden katsottiin heijastuvan heidän runoistaan ja lauluistaan vastavoimana nykyisen rahvaan synnillisille tavoille ja taiteellisille ilmauksille, jotka oli ”vapautettava” kansanvalistuksen avulla. (Kurkela 1989, 153–154; Laitinen 2003, 189–197.) Palkkioksi esiintymisestään laulujuhlaan osallistuville runolaulajille ja kanteleensoittajille päätettiin antaa ”pari vapaita asuntoa ja kohtuullinen korvaus matkakuluista sekä täällä olosta”. (*Laatokka* 14.3.1896)

Musiikki, erityisesti kansanmusiikki, kansanvalistuksen työkaluna ei ollut 1890-luvulla uusi ajatus. Se kuului keskeisesti jo Herderin näkemykseen kansallismaitioiden synnystä. Hänen mukaansa kunkin kansakunnan kansallinen luonne ilmenee autenttissimmillaan lyriikassa ja erityisesti laulussa, joka oli Herderin ja hänen varhaisen oppi-isänsä Johann Georg Hamannin mukaan kirjallisuuden varhaisin muoto. Herder painotti etenkin varhaisten ja kansanomaisen kansakuntien lauluja kunkin kansakunnan kulttuurin kaikkien ulottuvuuksien ja piirteiden heijastajina. Hänen mukaansa ”kansan laulut ovat heidän arkistonsa, heidän *tieteensä* ja *uskontonsa*, heidän *teogoniansa* ja heidän isiensä teoista ja historiansa tapahtumista syntyneiden *kosmogonioiden* aarre, heidän sydämensä ilmausta, heidän kotoisan elämänsä kuva ilossa ja surussa, morsiusvuoteen ja haudan äärellä”. (Nisbet 2006, 91. Kursiivit alkuperäisessä tekstissä.) Tästä syystä myöskään kansanlaulujen kerääminen ei Herderin näkökulmasta voinut perustua ainoastaan esteettisiin arvoihin. Laulut olivat historiallisia ja antropologisia dokumentteja, jotka huolellisesti tallennettuina ilmentäisivät ja säilyttäisivät kunkin kansan kulttuurista perintöä. Niiden olemassaolo oli erityisen tärkeää kansakunnan identiteetin ollessa uhattuna. (Nisbet 2006, 91–92.) Sittemmin Herderin ajatusta kehitti erityisesti sveitsiläinen pedagogi ja kuoromies Georg Nägeli (1773–1836), jonka toiminnalla oli keskeinen vaikutus myös 1800-luvun laulujuhla-aatteen taustalla.

Jokaista laulu- ja soittojuhlaa varten Kansanvalistusseuran toimesta painettiin laulu- ja soittovihkoja, joita oli mahdollista ostaa kirjakaupoista tai suoraan Kansanvalistusseuralta. Vuonna 1896 sekaääniset sekä mies- ja naisäänisten lauluvihkojen hinta oli 25 penniä. Se oli noin viidennes maatyömiehen keskimääräisestä päiväpalkasta (Vattula 1983, 407). Torvisoittokappaleet myytiin kokonaisina partituureina, jotka maksoivat kahdeksan markkaa kappaleelta. (Laatokka 15.1.1896.) Koska partituurit olivat huomattavasti lauluvihkoja kalliimpia, soitto-kunnille hankittiin tavallisesti yksi partituuri, josta kukin soittaja kopioi käsin oman stemmansa.

Sortavalan laulu- ja soittojuhlan tapauksessa Kansanvalistusseuran musiikkitoimikunta kiinnitti erityistä huomiota musiikkiohjelman rakenteeseen. Kaksi vuotta aikaisemmin (1894) järjestetty laulu- ja soittojuhla Vaasassa oli saanut runsaasti kritiikkiä musiikkiohjelman liiasta haasteellisuudesta. Sen katsottiin olevan vastoin laulu- ja soittojuhlien perimmäisiä tarkoituksia. Granfeltin mukaan ”korkeampi musikaalinen työ on ammattia”. Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlat eivät olleet tarkoitettu ”taiteilijajuhliksi”, vaan ennen kaikkea ”kansallisiksi juhliksi”. Granfelt vastusti jyrkästi liiallista musiikillista erikoistumista, joka pahimmassa tapauksessa johtaisi siihen, että muu ohjelma jäisi täysin korkeatasoisten musiikkiteosten varjoon – kuten Vaasassa oli tapahtunut. (Granfelt 1913.) Vaasan juhlasta oppineina Sortavalan juhlan musiikkiohjelma haluttiin tarkoituksella pitää riittävän helppona: ”Laulukappaleet ovat niin lyhyet, että ne helposti ulkoa opitaan, joka onkin parasta, sillä siten käy esitys varmemmaksi ja

on helppo jokaisen osanottajan tarkkaan seurata johtajan tahtipuikkoa”. (*Laatokka* 15.1.1896.)

Uutta oli myös yksiaänisen laulun korostaminen moniäänisen kuorolaulun rinnalla. Yksiaänisen laulun asema oli 1890-luvun aikana kasvanut paikallisten yhdistysten ja seurojen huvitapahtumissa eri puolilla Suomea. Esimerkiksi Etelä-Pohjanmaan Nuorisoseuran piirissä yksiaänisen laulun lisäämistä seuran tilaisuuksissa pidettiin erityisen tärkeänä kuorolauluinnostuksen kohottamiseksi maakunnassa. (Ks. Rantanen 2013.) Laulu- ja soittojuhlien virallinen ohjelma ei kuitenkaan ollut aikaisemmin sisältänyt yksiaänistä laulua. Se ei sopinut laulujuhlien linjaan, jonka mukaan musiikkiohjelman taiteellista tasoa tuli sivistysmielessä jatkuvasti kohottaa. Sortavalan juhlan yhteydessä kuitenkin ymmärrettiin, että neliääninen laulu oli vaikeaa eikä sen vuoksi taittunut kaikilta. Aatteen nimissä juhlaohjelman taiteellisista tavoitteista oltiin valmiita joustamaan. Kuten Granfelt itse oli laulujuhla-aatteen alkuvaiheissa todennut: ”Olkoot juhlat ensisijassa kansallisia, vasta toisessa laulujuhlia” (Smeds & Mäkinen 1984, 33). Näin ollen Sortavalassa otettiin askel taaksepäin lähemmäksi laulujuhlien alkuperäistä tehtävää.

Sortavalassa yksiaänisesti laulettavat laulut valittiin tunnetuimpien isänmaallisten sävelmien ja kansanlaulujen joukosta. Niitä olivat *Tuoll’ on mun kultani*, *Arvon mekin ansaitsemme*, *Honkain keskellä* ja *Maamme*. Yksiaänisten laulujen ”osasto” haluttiin mukaan erityisesti siitä syystä, että sellaisillakin paikkakunnilla, joissa lauluseuraa ei ollut mahdollista perustaa, nuoriso voisi kokoontua harjoittelemaan yhdessä laulamista ja siten ottaa osaa juhlaan. Torvisoittokunnille vastaavanlaista helpotusta katsottiin hankalaksi järjestää, sillä soittokunta ei voinut toimia ilman osaavaa johtajaa. (*Laatokka* 29.1.1896.)

Juhlan lähestyessä ja sen aikana sanomalehdet täyttyivät juhla uutisista, tapahtumaselostuksista sekä erilaisista konsertti- ja ravintolailmoituksista ja muista mainoksista. Ilmapiiiri oli innostunut ja odottava. Tunnettujen henkilöiden saapuminen paikkakunnalle oli myös uutisoinnin arvoinen asia. Muun muassa Ylioppilaskunnan Laulajien ja Robert Kajanuksen saapuminen kaupunkiin huomioitiin näkyvästi. (*Laatokka* 16.6.1896.) Myös runolaulajien ja kansansoittajien tulosta kirjoitettiin (*Laatokka* 18.6.1896).

1890-luvulla oli jo tavallista, että juhlien aikaan järjestettiin paljon erilaisia kokouksia ja muita oheistapahtumia juhlan varsinaisen ohjelman ulkopuolella. Yksi Sortavalan juhlan vetonauloista oli kansakoulukokous, joka järjestettiin juuri ennen laulujuhlaa niin, että kokousväen oli helppo osallistua kumpaankin tapahtumaan. Juhlan aikana järjestettiin myös Kansanvalistusseuran juhla kokous. Osa laulu- ja soittojuhlaan osallistuvista musiikkiseuroista saapui kaupunkiin jo aikaisemmin konsertoidakseen kaupunkilaisille ja kansakoulukokouksen osanottajille. Konsertit olivat myös hyvää harjoitusta laulu- ja soittokilpailua varten.

Varsinaisen ohjelman ulkopuolisia konsertteja Sortavalassa pidettiin yhteensä 18. Ylioppilaskunnan Laulajat antoivat juhla viikolla useamman konsertin. Muita konsertin järjestäjiä olivat ainakin Kirvun lauluseura, Mikkelin lauluseura, Viipurin kansallisnaiskuoro sekä Suomalaisen jatko-opiston kuo-

ro. Yksityishenkilöistä konsertteja pitivät muun muassa Oskar Merikanto ja oopperalaulaja Hjalmar Frey sekä Armas Järnefelt ja neiti Alexandra Ahnger. Myönteistä julkisuutta saivat myös Kantele-soittajaiset, jotka ”sokea kanteleensoittaja Heiskanen” antoi ”Kirvun köörin suosiollisella avulla” naisseminaarin juhlasalissa. Ohjelma sisälsi suomalaisia kansanlauluja. Oheiskonserttien pääsylippujen hinnat pidettiin tarkoituksella alhaisina, jotta mahdollisimman monella olisi mahdollisuus osallistua niihin. Myös muita palveluita tarjottiin, muun muassa potretti- ja maisemakuvausta. Lisäksi lehtien sivuilla mainostettiin tuotteita ”hattuastioista” ja nenäliinoista ”portöljyyn”. (*Laatokka* 18.6.1896). Juhlan kunniaksi painettiin myös juhلامerkkejä ja muistoraha. (*Laatokka* 14.3.1896)

Laulujuhla alkoi torstaiamuna torvisoitolla. Kirkon tornista soitettiin virsi *Jumala ompi linnamme*. Sen jälkeen siirryttiin Vakkosalmen puistoon, missä alkoi laulu- ja soittokuntien yhteinen harjoitus viimeisen päivän juhlakonserttia varten. Laulua johtivat vuorotellen herrat Emil Sivori ja Nils Kiljander, joka oli valittu Sortavalan juhlan vastaavaksi laulunjohtajaksi. Soittokuntia johti Kajanus. Harjoituksissa valittiin myös palkintotuomaristo. Siihen kuuluivat A. Hagfors, Oskar Merikanto, Emil Genetz, Kajanus ja neiti Ahnger. Lautakunta valitsi vielä lisjäseneksi säveltäjä Armas Järnefeltin. Torstai-iltana järjestettiin myös huvimatka saaristoon. Matkalle osallistui noin 300 henkeä. Retken aikana mukana olleet laulukunnat lauloivat ainakin laulun *Kas Suomenlahdella hyrskyt ja laajat Laatokan veet* sekä ”useita muita lauluja”. (*Laatokka* 20.6.1896.)

Juhlan toisena päivänä, kilpailupäivänä, Kymölän seminaarin sekakuoro vastaanotti juhlavieraat *Karjala*-laululla. (*Laatokka* 20.6.1896.) Muita kilpailussa kuultuja kappaleita olivat muun muassa kansanlaulut *Läksin minä kesäyönä* ja *Yksin*, Ilmari Krohnin *Helmin kiikkulaulu*, M. Wegeliuksen *Kaarina Maununtytären kehtolaulu* sekä F. Wüllnerin *Keväällä*. Järjestäjät olivat erityisen tyytyväisiä siihen, että kilpailuun osallistui monia sellaisia laulukuntia, jotka koostuivat pääosin maalaiskansasta. Hienoista pettymystä aiheutti se, että Karjalasta ei heidän mielestään ollut tarpeeksi kilpailijoita. Toisaalta todettiin, että Karjalan maaseudulla ei yksinkertaisesti ollut yhtä paljon laulu- ja soittokuntia kuin esimerkiksi Hämeessä ja Keski-Suomessa, ”jossa kansan henkinen kehitys muutenkin oli korkeampi”. Kilpailun jälkeinen ilta kului konserteissa ja huvimatkoilla. Vakavampaa ohjelmaa tarjosivat ”kansanopettajain harrastajain” kokous sekä Kansanvalistusseuran juhlakokous, jotka järjestettiin samana iltana. (*Laatokka* 25.6.1896.)

Kolmantena päivänä oli vuorossa juhlakonsertti. Ohjelma aloitettiin laulujuhlaan osallistuneiden kuorojen yhteisesityksellä. Tämä ”tuhathenkinen” kuoro lauloi ensin Faltinin *Ylistysvirren* ja Mendelssohnin *Pyhä on Herramme*. Kuoroa säesti Mäntän tehtaan ja Kymölän seminaarin torvisoittokunnat. Seuraavaksi laulettiin Faltinin *Promootiokantaatti*. Sen jälkeen professori Danielson piti puheen. Puheen jälkeen huudettiin eläköön isänmaalle ja laulettiin *Maamme*. Seuraavana oli vuorossa torvisoittoa ja kuorolauluesityksiä. Ohjelmassa oli miesäänisistä lauluista muun muassa kansanlaulut *Mitäpä tuosta huolisin* Faltinin sovittamana ja Ilmari Kronin sovitus laulusta *En sitä uskonut ois* sekä *Santerin*

lippulaulu ja Weberin *Metsästäjän laulu*. Sekäänisesti laulettiin Collanin *Tähti*, Kiljanderin *Ilt Venetsiassa* ja myös Faltinin sovittama ”ihana” *Neitsyt*. Naisäänisiä lauluja oli Händelin *Herran tulo Siioniin* ja Judas *Maccabaeus* sekä Mozartin ja Hauptmannin *Aamulaulut*. Torvisoittokunnat soittivat muun muassa E. Pahlmanin potpurin *Suomalaisia sävelmiä* sekä *Porilaisten marssin*, johon kaikki kuorot yhtyivät. (Laatokka 27.6.1896.)

Sateen vuoksi juhlakonsertti jouduttiin keskeyttämään hieman suunniteltua aikaisemmin. Sen vuoksi muun muassa yksiaänisiä lauluja ei järjestäjien harmiksi ehditty laulaa. Iltapäivällä ohjelmassa oli kuitenkin vielä suuri kansanjuhla. Sekin aloitettiin torvisoitolla. Karhulan tehtaan soittoakunna soitti aluksi ”sarjan suomalaisia sävelmiä”. Sen jälkeen seurasi puhe, jonka jälkeen Ylioppilaskunnan Laulajat lauloivat ”Karjalan mahtavan laulun”. Esitys sai suuren suosion. Sen jälkeen esitettiin kaksi karjalaisiin häihin liittyvää kuvaelmaa. Oli tavallista, että laulujuhlien yhteyteen liitettiin jokin historiallinen tai kansatieteellinen teema kulkueiden tai kuvaelmien muodossa. Sortavalassa ensimmäinen kuvaelma esitti ”läksiäisiä”, eli morsiamen siirtymistä isänsä kodista sulhasen kotiin. Kuvaelma oli tarkkaan suunniteltu sulhassaattoineen ja itkijänaisineen. Kuvaelman yhteydessä esitettiin kolme itkuä: *Kummakellot*, *Kassan kattaminen* ja *Jäähyväiset*. Toinen kuvaelma esitti itse hääseremoniaa, joka alkoi runolaulajan tervehdyksellä morsiamelle ja hänen seurueelleen. Kuvaelman lopuksi esitettiin vielä perinteinen ristikontra-tanssi. (Laatokka 1.7.1896.)

Kuvaelmien jälkeen esiintymisvuorossa oli vielä Viipurin kansallisnaiskööri, joka lauloi muun muassa Sivorin kappaleen *Ivnonlaulu Kullervosta*. Sen jälkeen soitettiin *Porilaisten marssi*, jonka tahdissa esitettiin voimistelua. Juhlan lopuksi jaettiin juhlan yhteyteen järjestetyn sävellyskilpailun palkinnot. Armas Järnefelt palkittiin kahdesta kansanlaulusta muodostetusta torvisoittokappaleesta *Virran rannalla* sekä sekakuorokappaleesta *Muut ne kuuli kirkonkellot*. Järnefeltin lisäksi Ilmari Krohn sai palkinnon naiskuorokappaleesta *Neidon rukous* ja sekakuorokappaleesta *Vankeus ja vapaus*. Kansanjuhlan lopuksi Granfelt piti lopettajaispuheen, jossa hän painotti laulujuhlien isänmaallista merkitystä. Puheessaan hän kehotti vielä laulujuhlien järjestäjiä kiinnittämään jatkossa erityistä huomiota laulujuhlien ulkopuolisen ohjelman luonteeseen ja määrään. Granfelt painotti varsinaisen juhlaohjelman puheiden ja ”isänmaallisten laulujen” tärkeyttä ohi yksityiskonserttien ja muiden huvitusten. Hän oli huolissaan huvien ajautumisesta ”paljaaseen huvitukseen”, jossa vaarana oli laulujuhlien varsinaisen tarkoituksen eli ”isänmaallinen työn” unohtuminen. Puheen loputtua huudettiin ”Eläköön Suomi!”. (Laatokka 4.7.1896.)

Sortavalan laulu- ja soittojuhlilla esitetyt kappaleet olivat lähes poikkeuksetta virsiä, isänmaallisia sävelmiä ja kansanlauluja, joista monet toistuivat Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlien ohjelmistoissa vuodesta toiseen. Myös luontoaiheiset teemat olivat suosittuja. 1890-luvulle tultaessa samat kappaleet kuuluivat myös eri yhdistysten ja seurojen järjestämien kansallisten juhlien ja huvitilaisuuksien musiikkiohjelmistoihin kaikkialla Suomessa. Laulujen toistaminen liittyi niiden käyttöön: kansalliset laulut olivat aikansa poliittista musiikkia, ja laulujen käyttöarvoa piti yllä niiden yhteiskunnallinen mer-

kitys. Virsi, kansanlaulu ja isänmaallinen hymni olivat ne kolme laulutyyppiä, joiden varaan 1800-luvun aatteellinen käyttömusiikki rakentui. Laulujen sanat olivat erityisen tärkeitä. Huomionarvoista on, että käytetyimpien laulujen teemat olivat yhteneväiset kansanvalistajien ohjelman kanssa. Niissä ilmeni sama kansallinen ideologia, johon fennomaanien opit perustuivat. Lauluja yhdistäviä aiheita olivat luonto, maisemallisuus, kauneus, optimismi, yhteisöllisyys, yksimielisyyys, siveellisyys, vaatimattomuus, urheus ja ennen kaikkea rakkaus isänmaata kohtaan.

Lopuksi

1800-luvun lopulla laulu- ja soittojuhlat olivat Suomessa keskeinen osa kansallisvaltion ideologista rakennustyötä. Juhlissa yleisölle tehtiin tutuksi suomalaista menneisyyttä, mitä pidettiin välttämättömänä keinona yhtenäisen kansakunnan luomisprosessissa. Musiikilla oli keskeinen tehtävä kansalliseen historiaan liittyvien mielikuvien luomisessa. Tehokkaimmin sen merkitys tuli esiin Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlien yhteydessä, jotka houkuttelivat tuhansia ihmisiä yhteen musiikin äärelle. Laalujuhlat olivat todellisia suomalaisuusspektaakkeleita, joiden tavoitteena oli suomalaisen kansallisidentiteetin lujittaminen ja oman valtiollisen profiilin luominen. Kansanvalistusseuran johdon silmissä tavoitetta edisti parhaiten juhlien sijoittaminen Itä-Suomeen ja Karjalaan, joista erityisesti Sortavalan laulu- ja soittojuhla erottui todellisen suomalaisuuden kuvana, ”Suomen laulun kotipientareena” (*Laatokka* 19.2.1896).

Laulu- ja soittojuhlien myötä kansallisen historiakuvaston rinnalle luotiin kansallinen musiikkikulttuuri, jossa menneisyyttä jäsennettiin toistamalla ja uusintamalla kansalliseksi koettua kuvastoa (ks. Salmi 1996, 11). Se oli suora jatke fennomaanien suomalaisen kansakuntakehityksen ideologialle, joka perustui omaan kulttuuriseen ja poliittiseen historiaan ja iski merkkipaalut alueelle, jonka se tahtoi määritellä kansalliseksi perinnöksi. (Mylly 2002, 164.)

Laalujuhlien myötä niiden puuhamiehistä sekä juhlista raportoivista sanomalehtitoimittajista tuli 1800-luvun lopulla merkittäviä kansallisen historiakulttuurin ja historiatietoisuuden muokkaajia Suomessa. Juhlien rakenne ja sisältö sekä niihin liittyvä uutisointi osoittavat hyvin selvästi, minkälaisena Kansanvalistusseuran piirissä vaikuttanut suomalaisuusliikkeen johto halusi kertoa Suomen historian. Ylistävä ja kansallinen uutisointi oli kirjoittajien puolelta hyvin tietoista toimintaa. Yhteisenä tavoitteena oli suomalainen Suomi, joka olisi aatteellisesti ja yhteiskunnallisesti eheä, yhtenäinen ja tasa-arvoinen – ainakin näennäisesti.

On totta, että tapahtumien sijoittaminen menneisyyteen tarjosi mahdollisuuden sellaisen yhteenkuuluvuudentunteen tavoittelemiselle, jota sääty-yhteiskunnassa oli muulla tavoin vaikea saavuttaa. Yhteisöllisyyttä lisäsi myös 1890-luvun lopulla alkaneiden venäläistämistoimenpiteiden vastustaminen, johon laalujuhlien kaltaiset suur tapahtumat tarjosivat näyttävän areenan. Sortavalan

juhlaan liittyneessä sanomalehtikirjoittelussa venäläistämistoimenpiteet eivät vielä välittyneet lukuun ottamatta kuukausi juhlan jälkeen *Laatokassa* julkaistua artikkelia, missä nimimerkki *Ruski* arvosteli juhlien luonnetta liian uskonnollisena ja sotaisana suhteessa Venäjään. Erityisesti hän kiinnitti huomionsa *Porilaisen marssiin*, jota hän laulun sanoihin vedoten kutsui ”sotamarssiksi”. (*Laatokka* 15.7.1896.)

Laulu- ja soittojuhlilla välittynyt yhteisöllisyys liittyi myös siihen, että tunteisiin vetoavat kansalliset laulut sytyttävine sävelmineen olivat tehokkaampi keino kansallisten aatteiden välittämisessä kuin esimerkiksi puheet ja runonlausunta. Laulun erityisasemaan vaikutti etenkin 1890-luvun puolivälissä yleistynyt yksinäinen joukkolaulu, jonka vahvuus perustui siihen, että jokaisella oli mahdollisuus ottaa siihen osaa. Joukkolaulutilanteissa yhteinen laulu herätti tunteita ja laulujen avulla oli mahdollista julistaa hyvinkin konkreettisia ohjelmia tai aatteellista sanomaa. Niillä oli valtava yhteisöllinen merkitys.

Laulujuhlien sisältö ja tavoitteet eivät kuitenkaan aina kohdanneet tavallisen kansan mieltymysten ja tottumusten kanssa. Hyvä esimerkki tästä on Sortavalan työväenyhdistyksen vain hetkeä ennen laulu- ja soittojuhlaa *Laatokassa* julkaisema kirjoitus, jossa hämmästeltiin alemman työväestön vähäistä osallistumista yhdistyksen kokouksiin ja iltamiin. Juttuun oli haastateltu alemman työväestön edustajaa, joka perusteli osanoton passiivisuutta. Syy oli ilmeinen. Haastateltavan mukaan ”iltamissa on ohjelma tavallisesti liiaksi nk. sivistyneimpien makua seuraten tehty, ja kun työmiehet eivät siitä paljoakaan ymmärrä, säästävät he mieluummin itselleen tuon verrattain kalliin sisäänpääsymaksun”. Lisäksi ”siellä esiinnyttäen niin hienosti, ja tuo tavallinen käytös siellä on niin herraskaista, ettei työmies, jolla ei ole varojakaan niin hyvin puettuna käydä, kehtaa sinne tulla ensinkään, ehkä syrjäsilmin katseltavaksi”. (*Laatokka* 22.4.1896.) Rahvas tunsu säätyläistön huvia liian vieraksi omaksukseen ne osaksi omaa kulttuuriaan. Sama ongelma vaivasi laulujuhlia. Kilpailuista ja yhteisesiintymisistä huolimatta tavallisella kansalla ei lopulta ollut todellista sananvaltaa tapahtumien kulkuun.

Sortavalan jälkeen seuraavat valtakunnalliset laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Mikkelissä (1897) ja Helsingissä (1900), jonka jälkeen laulu- ja soittojuhlien kaltaiset kansallishenkiset tapahtumat kiellettiin kenraalikuvernööri Bobrikovin ukaasilla. Laulu- ja soittojuhlien kohdalla kielto oli voimassa viiden vuoden ajan. Syynä oli juhlien kansallinen luonne, joka voitiin venäläisten viranomaisten näkökulmasta tulkita Venäjän vastaiseksi toiminnaksi. Samaan aikaan laulujuhlien yhteisöllisyys ja rooli kansakunnan eheyttäjänä alkoivat rakoilla työväenliikkeen nousun ja sen oman musiikkikulttuurin syntyminen myötä. Ratkaiseva tapahtuma työväen irtaantumiselle omaksi poliittiseksi ryhmäkseen oli suurlakko (1905), jonka jälkeen poliittinen järjestelmä Suomessa muuttui merkittävästi. Samalla lakkoa edeltävä yhtenäisyyskulttuuri alkoi hävitä. Lakon jälkeen työväestö irtaantui porvarillisista laulujuhlista ja alkoi järjestää omia laulu- ja soittojuhliaan. Niistä muodostui varteenotettava kilpailija Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlien kanssa.

Lähteet

Sanomalehdet

Helsingfors Dagbladet 1869
Ilmarinen 1869
Kansan Lehti 1869
Laatokka 1896
Suomen Wirallinen Lehti 1880
Tapiro 1869
Uusi Suometar 1869

Kirjallisuus

- Ahtiainen, Pekka & Tervonen, Jukka 1996. *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat. Matka suomalaiseen historiankirjoitukseen*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Anderson, Benedict 2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.
- Fewster, Derek 2006. *Visions of Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Studia Fennica Historica 11. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Granfelt, A. A. 1880. Viron kansan laulujuhlat. Teoksessa *Kansanvalistusseuran kalenteri 1881*. Helsinki: Kansanvalistusseura. 88–103.
- Granfelt, A. A. 1881. Kansanvalistus-seuran juhla Jyväskylässä 1881. Teoksessa *Kansanvalistusseuran kalenteri 1882*. Helsinki: Kansanvalistusseura. 59–72.
- Granfelt, A. A. 1913. *Vähän laulujuhliemme alkuhistoriaa*. Teoksessa *Murrosajoilta. Muistoja ja kokemuksia sortovuosilta I*. Porvoo: WSOY.
- Hakamies, Pekka 2001. Sortavalan laulujuhlat – kansallisuusaatetta ja kotiseutumatkailua. Teoksessa *Sortavalan – rajakaupunki*. Toim. Pekka Hakamies, Ilkka Liikanen & Heikki Simola. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hobsbawm, Eric J. & Ranger, Terence 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Häyrynen, Antti 2008. *Sinivalkoiset äänet. Ylioppilaskunnan laulajat 1883–2008*. Helsinki: Otava.
- Inkilä, Arvo 1960. *Kansanvalistusseura Suomen vapaassa kansansivistystyössä*. Helsinki: Otava.
- Jalava, Marja & Kinnunen, Tiina & Sulkunen Irma 2013. Kansallinen historiakulttuuri – näkökulmia yksinäisyyden purkamiseen. Teoksessa *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*. Toim. Marja Jalava, Tiina Kinnunen & Irma Sulkunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 7–27.
- Kallas, Aino 1915. *Tähdenlento. Virolaisen runoilijattaren Koidulan elämä*. Otava: Helsinki.
- Ketomäki, Hannele 2013. *Oskar Merikannon kansalliset aatteet. Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kettunen, Pauli 1990. Poliitiikan menneisyys ja poliittinen historia. *Historia nyt – näkemyksiä suomalaisesta historiantutkimuksesta*. Historiallisen Yhdistyksen 100-vuotisjuhlajulkaisu. Toim. Pekka Ahtiainen ym. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Klinge, Matti 2010. *Suomalainen ja eurooppalainen menneisyys. Historiakulttuuri ja historiankirjoitus keisariaikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

- Kurkela, Vesa 2009. *Sävelten markkinat. Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Helsinki: Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto.
- Kuusi, Sakari 1946. *Aksel August Granfelt. Elämä ja toiminta*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Heikki 2003. Surullista, köyhää ja nöyrää. Teoksessa *Iski sieluihin salama – kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 189–197.
- Laitinen, Kai 1978. *Aino Kallaksen maailmaa*. Helsinki: Otava.
- Landgren, Lasse 1988. Kieli ja aate – Politiisoituva sanomalehdistö 1860–1889. Teoksessa *Suomen lehdistön historia I. Sanomalehdistön vaiheet vuoteen 1905*. Toim. Päiviö Tommila. Kuopio: Kustannuskiila Oy. 267–420.
- Lehtonen, Eeva-Liisa 1994. *Säätyläishuveista kansanhuveiksi, kansanhuveista kansalais-huveiksi. Maaseudun yleishyödyllinen huvitoiminta 1800-luvun alusta 1870-luvun loppuun*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Marcos, Sánchez Fernando 2009. *Historical Culture*. Verkkolähde http://www.cultura-historica.es/sanchez_marcos/historical%20_culture.pdf [tark. 2.10.2013].
- Mylly, Juhani 2002. *Kansallinen projekti. Historiankirjoitus ja politiikka autonomisessa Suomessa*. Turku: Kirja-Aurora.
- Nieminen, Hannu 2006. *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.
- Nisbet, H. B. 2006. Herder: Kansakunta historiassa. Teoksessa *Herder, Suomi, Eurooppa*. Toim. Sakari Ollitervo & Kari Immonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 90–113.
- Pajamo, Reijo 2006 [1985]. *Sortavala. Laatokan laulava kaupunki*. Joensuu: Karjalaisen kulttuurin edistämissektori.
- Pikkanen, Ilona 2013. Eliel Aspelin-Haapkylä ja Suomalaisen Teatterin suomalainen menneisyys. Teoksessa *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*. Toim. Marja Jalava, Tiina Kinnunen & Irma Sulkunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 111–148.
- Põldmäe, Rudolf 1969. *Esimene Eesti üldlaulupidu 1869*. Tallinn: Kirjastus – Eesti Raamat.
- Rantanen, Sajaleena 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Salmi, Hannu 1995. Tanssi yli historian. Suomen menneisyys elokuvan kuvaamana. Teoksessa *On maamme Suomi. Isänmaan historia kotimaisen näytelmäelokuvan kuvastimessa*. Toim. Kari Uusitalo & Kai Vase. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. 6–21.
- Sihvo, Hannes 2003 (1973). *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Smeds, Kerstin & Mäkinen, Timo 1984. *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.
- Smeds, Kerstin 1987. Joukkotapahtumat ja Suomi-identiteetti. Teoksessa *Kansa liikkeesä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Henrik Stenius & Kerstin Smeds. Helsinki: Kirjayhtymä Oy. 91–107.
- Sulkunen, Irma 1986. *Raittius kansalaisuskontona. Raittiusliike ja järjestäytyminen 1870-luvulta suurlakon jälkeisiin vuosiin*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Särkkä, Irma-Liisa 1973. *Laulu- ja soittojuhlat Suomessa autonomian aikana v. 1881–1917*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Valkonen, Kaija & Valkonen, Markku 1994. *Yhtä juhlaa. Finland Festivals*. Keuruu: Otava.
- Vattula, Kaarina (toim.) 1983. *Suomen taloushistoria 3. Historiallinen tilasto*. Helsinki: Tammi.

Zetterberg, Seppo 1974. Suomi ja Viron ensimmäiset yleiset laulujuhlat. *Historiallinen Aikakauskirja* 4/1974: 281–297.
Zetterberg, Seppo 2007. *Viron historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

MuT Saijaleena Rantanen (saijaleena.rantanen@uniarts.fi) toimii tutkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa Suomen Akatemian rahoittamassa *Rethinking Finnish Music History* -tutkimusprojektissa.

Song festivals as builders of the Finnish nation in late 19th century

In this article I scrutinize the role, significance and cultural impact of Kansanvalistusseura's [The Society for Popular Education] song festivals – as well as the activities of prominent agents behind those festivals – within the context of the Finnish national movement in the late 19th century. Song festivals were the most important cultural venue for the exploitation of music as a tool for an aim of national unification.

Song festivals in Finland have been scarcely studied, and the little research that has been conducted looks at the phenomenon from a fairly general angle. In this article, I expand the earlier perspective by looking at song festivals from a more contemporary point of view. By using old newspapers as the main research material, I aim to study the ways in which the narratives of national history and identity were reinforced and maintained through the festivals. In addition, I examine the reception of the song festivals among the general public.

On a more local scale, I look at the phenomenon of song festivals through a particular case: the Sortavala song festival which was organized in 1896. Due to its location in Karelia, Sortavala had a special significance as a festival venue. I also pay attention to the international networks of the festivals – the national frame of reference did not rule out links to the rest of Europe. In particular, the first Estonian song festivals in 1869 represented an important model for their Finnish peers.

Franz Schubertin sävellyskonsertti Wienissä 26.3.1828

Kartoittamassa mennyttä musiikkimaisemaa

Risto Kyrö

Julkisella konserttielämällä – viime vuosisadan tuotteella, joka syntyi osin itse taiteen kehityksestä, osin seuraelämän laajentumisesta – on tärkeä merkitys sekä musiikin että kulttuurihistorian kannalta. Jälkimmäisestä näkökulmasta katsottuna konserttien tiivis yhteys eri aikakausia ja elämänmuotoja edustaviin yhteisöihin kertoo paljon ihmisten tavoista ja tottumuksista. Jos katsomme vaikka Haydnin ajan julkista ja yksityistä musiikkitoimintaa, on kuin katsoisimme vierasta maailmaa¹. (Eduard Hanslick (1896, ix)

Säveltäjä Franz Schubert (1797–1828) syntyi ja eli koko lyhyen elämänsä Wienissä, joka oli 1800-luvun alkupuoliskolla merkittävä kansainvälinen musiikkimetropoli. Schubertin aikuisiällä kaupungissa pidettiin säveltäjistä suurimpina keskenään hyvin erilaisia Ludwig van Beethovenia (1770–1827) ja Gioacchino Rossinia (1792–1868), joka oli huumannut wieniläiset italialaisilla oopperoillaan (Taruskin 2010, 80). Schubert ei suinkaan ollut kotikaupungissaan tuntematon, mutta hänen eläessään järjestettiin vain yksi ainoa hänen sävellyksilleen omistettu julkinen konsertti, sekä vain runsaat puoli vuotta ennen tuolloin 31-vuotiaan säveltäjän kuolemaa. Tutkimuksessani olen halunnut lähestyä Schubertia, hänen toimintaansa ja muusikkoystäviään juuri tuon ainutkertaisen illan näkökulmasta. Pyrkimykseni on ollut tavoittaa tätä kautta jotain uutta paljon tutkitun säveltäjän elämästä ja Wienin musiikkimaisemasta. Tässä artikkelissa haluan valottaa lähinnä Wienin konserttielämän kehitystä 1800-luvun alussa ja määrittää Schubertin konsertin asemaa sen keskellä.

Konsertti herätti uteliaisuuteni ryhdyttyäni tutkimaan Schubertin viimeistä vuotta, joka on Sibelius-Akatemian taiteelliseen tohtorintutkintoon tähtäävien jatko-opintojeni teemana. Viidessä tutkintokonsertissani esitän Schubertin piano- ja kamarimusiikkia vuodelta 1828, mukaan lukien suuret laulusarjat *Schwangengesang* ja *Winterreise*, jota säveltäjä työsti kustantajaa varten vielä kuolinvuoteellaan. Kun paneuduin tarkemmin maaliskuun 26. päivänä 1828 klo 19 Wienin Musikvereinin tiloissa järjestettyyn Schubertin sävellyskonserttiin, päätin koota viimeiseen tutkintokonserttiini ohjelman, joka on tuon konsertin tark-

¹ Das öffentliche Concertwesen – ein Product des vorigen Jahrhunderts, entsprungen theils aus der Entwicklung der Kunst selbst, theils aus den Erweiterungen des geselligen Lebens – hat eine zweifache hohe Bedeutung: eine specifisch musikalische und eine culturhistorische. In letzterer Hinsicht bietet der rege Zusammenhang der Concerte mit der Geselligkeit in verschiedenen Zeiten und Formen eine reiche Ausbeute von Sittenbildern. Blicken wir doch in das öffentliche und intime Musiktreiben zu Haydn's Zeit bereits wie in eine fremde Zeit. (Suom. Risto Kyrö.)

ka toisinto, vaikka osa konsertissa esitetystä musiikista olikin säveltäjän aiempaa tuotantoa. Näin voisin Schubertin viimeisten teosten lisäksi tuoda esiin myös sen, kuinka hän viimeisenä elinvuotenaan itse halusi tuotantoaan esitellä. Pääsimmä soittajina, laulajina ja kuulijoina tavoittelemaan mahdollisimman aidosti viileän maaliskuisen illan tunnelmia Wienissä vuonna 1828.²

Kun lähdin etsimään tietoa maaliskuun 1828 konsertista, monia kysymyksiä nousi mieleeni. Mikä oli lopulta konsertin merkitys säveltäjälle itselleen? Miten Wienin lehdistö noteerasi konsertin? Oliko Musikverein'in vaatimaton salitittenkään oikea paikka tällaiselle konsertille? Miksei Schubert päässyt esitte-



Kuva 1. Konsertti-ilmoitus Allgemeine Theaterzeitungissa 25.3.1828 – siis itse asiassa konserttia edeltävänä päivänä.³

² 28.3.1828 ilmestyneen Wiener Zeitungin mukaan konserttipäivä oli pilvinen ja sateinen, lämpötila n. +4° C.

³ Ilmoituksen julkaisseen lehden koko nimi on Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens.

lemään teoksiaan suurempiin saleihin? Huomioni kiinnittyi välittömästi myös siihen, että konserttitilasta ei kerrota mitään yksityiskohtia. Salin yksityiskohtien rinnalle nousi sitten kysymys sen asemasta Wienin konserttitilojen joukossa. Siksi halusin selvittää Musikvereinin kronikoiden, sanomalehtien ja tutkimuskirjallisuuden avulla sitä, millaisia konsertteja järjestettiin missäkin salissa. Saleista löysin tietoja vasta kun pääsin Wieniin lokakuussa 2012 kaivamaan tietoa Musikvereinin ja Wienin kaupunginarkiston kätköistä. Lähteisiin syvemmin perehdyttyäni esiin nousi lisää kysymyksiä koskien Wienin 1800-luvun alkupuolen alati muuttuvaa konserttielämää. Keitä olivat ne muusikot ja säveltäjät, jotka saivat teoksiaan esille kaupungin suurimmissa saleissa? Kenen konserteista sanomalehtikriitikot kirjoittivat? Oliko eri konserttien välillä olemassa jonkinlainen arvostuksen hierarkia?

Sävellyskonsertista muistokonserttiin

Soivalta kestoaltaan miltei kaksi tuntia pitkän Schubertin konsertin ohjelma koostui säveltäjän uusimmasta kamarimusiikista ja vokaaliteoksista. Konsertin avasi kuuluisa Schuppanzigh-kvartetti esittämällä ensimmäisen osan säveltäjän tuoreimmasta jousikvartetosta G-duuri (D 887).⁴ Kvartetin primas Ignaz Schuppanzigh⁵ ei kuitenkaan päässyt paikalle, vaan hänet korvasi tuona iltana Musikvereinin perustaman konservatorion viulunsoiton professori Josef Böhm (1795–1876)⁶. Muut kvartetin jäsenet olivat viulisti Karl Holz (1799–1858), alttoviulisti Franz Weiß (1778–1830) ja sellisti Josef Linke (1783–1837). Kvartetin jälkeen esiin astuivat hovioopperan solistin tehtävistä eläkkeelle jäänyt

⁴ Konserttiohjelmaan on kirjattu ”ensimmäinen osa uudesta jousikvartetosta”. Schubert-historioitsijat otaksuvat sen olleen G-duuri-kvartetton ensimmäinen osa, sillä jos yhtä tuoreesta d-molli-kvartetosta olisi esitetty vain yksi osa, se olisi todennäköisesti ollut toinen osa, joka on teema ja muunnelmat tunnetusta laulusta ”Tyttö ja kuolema” (Deutsch 1964, 502; Reed 1987, 188). Leipzigin *Allgemeine musikalische Zeitungin* arvostelu 7.5.1828 luonnehti konsertissa esitettyä kvartetton osaa henkeväksi ja omaperäiseksi, mikä kuvaa mielestäni erinomaisesti G-duuri-kvartetton avausosaa.

⁵ Schuppanzigh (1776–1830) oli myös vuosina 1808–1814 toimineen kuuluisan Razumovski-kvartetin primas (Clive 1997, 205).

⁶ 1817 perustettu laulukoulu laajeni virallisesti konservatorioksi 1821 ja sai ajan poliittista ilmapiiriä heijastavan nimen Vaterländisches Conservatorium, ”Isänmaallinen konservatorio”. Toiminta laajeni koko 1800-luvun ajan ja siirtyi 1909 Itävallan valtion alaisuuteen. (Geiringer 1938, 245–246.) Monien muutosten jälkeen toiminta jatkuu edelleenkin nimellä Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Josef Böhm palkattiin 24-vuotiaana nuoren opinahjon viulunsoitonopettajaksi 1819. Samana vuonna hän sai Musikvereinilta käyttöönsä Guadagni-viulun, ja 1825 hänet nimitettiin konservatorion professoriksi. (Pohl 1871, 38–39.)

baritoni Johann Michael Vogl (1768–1840) ja säveltäjä itse. He esittivät neljä liedä: *Der Kreuzzug* (D 932), *Die Sterne* (D 939), *Fischerweise* (D 881)⁷ ja *Fragment aus dem Aeschylus* (D 450). Sitten Schubertin ystäväpiiriin kuuluneen Fröhlichin perheen tyttäret Josefina (1803–1878) ja Anna (1793–1880) tulivat esittämään ystävättärensä Louise Gosmarin syntymäpäiväjuhliä varten Schubertilta edelliskesänä tilaamansa serenadin *Ständchen* (D 920). Josefina lauloi sopraanosolistina, Anna johti konservatorion oppilaista koostuvaa naiskuoroa ja säveltäjä Franz soitti pianoa. Tämän jälkeen pianistin osaan astui nuori virtuoosi Carl Maria von Bocklet (1801–1881), joka esitti yhdessä Josef Böhmin ja Josef Linken kanssa suuren Es-duuri-trion (D 929). Tämä olikin illan ainoa aiemmin julkisesti esitetty teos.⁸ Vokaalikamarimusiikilla jatkettiin, kun vuorossa oli tätä konserttia varten sävelletty *Auf dem Strom* (D 943). Sen esittivät tenori Ludwig Tietze (1797–1850), käyrätorvitaituri Josef Rudolf Lewy (1802–1881), ja pianisti oli jälleen säveltäjä itse. Ennen loppukuoroa baritoni Vogl esitti Schubertin kanssa vielä laulun *Die Allmacht* (D 852), ja illan vaikuttavana päätöksenä kuultiin kaksoismieskuorolle sävelletty *Schlachtgesang* (D 912), jonka esitti *Musikvereinin* jäsenistä koottu mieskuoro (Deutsch 1964, 503–504).

Schubert iloitsi konsertin saamasta innostuneesta vastaanotosta ja halusi pian järjestää uuden sävellyskonsertin. Se jäi kuitenkin häneltä itseltään kokematta, sillä seuraava Schubertin sävellyskonsertti järjestettiin *Musikvereinilla* 30.1.1829 varojen keräämiseksi säveltäjän hautamuistomerkin varten (Deutsch 1957, 97). Muistokonsertissa ja sen uusinnassa 5.3.1829 esitettiin suuren Schubert-ohjelman lomassa myös berliiniläisen Johann Wilhelm Gabrielskin (1791–1846) muunnelmat huilulle ja pianolle sekä konsertin päätösnä Mozartin *Don Giovanni* -oopperan ensimmäisen näytöksen loppukohtaus. Muistokonsertit järjesti konservatorion laulunopettaja Anna Fröhlich, jonka johtama naiskuoro siis oli esiintynyt Schubertin varsinaisessa sävellyskonsertissakin. Huilusolisti oli Ferdinand Bogner (1786–1846), Anna Fröhlichin sisaren Barbaran, ”Bettin”, aviomies (Clive 1997, 17). *Don Giovanni* oli Schubertille tämän ystävän Anselm Hüttenbrennerin (1794–1868) mukaan läheinen teos (Deutsch 1957, 56), ja suuri ensemble-kohtaus tarjosi seitsemälle solistille ja kuorolle mahdollisuuden olla mukana kunnioittamassa Schubertin muistoa. 1800-luvun säveltäjien julkisissa konserteissa oli usein mukana myös muiden säveltäjien teoksia (Biba 1979, 108), eikä Schubertin muistokonsertti muodosta tältä osin poikkeusta.

⁷ Konserttiohjelman ensimmäisessä vedoksessa laulun *Kreuzzug* sijasta oli *Wanderer an den Mond* D 870.

⁸ Trion esittivät Bocklet, Schuppanzigh ja Linke viimeisessä Schubertiadissa Josef von Spaunin luona 28.1.1828 (Deutsch 1964, 486; Hilmar & Jestremski 2004, 383).

Maaliskuun sävellyskonsertti (1828) Schubert-tutkimuksessa

Useimmissa Schubertia koskevissa kirjoissa maaliskuun 1828 sävellyskonsertti mainitaan ainoastaan ohimennen. Esimerkiksi Brian Newbould laajassa teoksestaan *Schubert, The Music and the Man*, käyttää konsertin kuvaamiseen vain puoli sivua. Hän poimii ohjelmasta esiin muutaman teoksen ja esiintyjän ja valottaa konsertin yhteyttä Beethovenin elämään – ja kuolemaan, tulihan Schubertin konserttipäivänä kuluneeksi päivälleen vuosi Beethovenin kuolemasta (Newbould 1997, 267–268). Toimittamassaan referenssiteoksessa *The Cambridge Companion to Schubert* Christopher H. Gibbs (1997, 44–45) viittaa omassa artikkelissaan lyhyesti konserttiin. Gibbsin mukaan ajatus julkisesta Schubertia olisi kytynyt jo vuonna 1823, siis ennen Beethovenin vuonna 1824 järjestämää sävellyskonserttia, joka oli Schubertin konsertin esikuvana.

Schubertin syntymän 200-vuotisjuhlavuonna 1997 ilmestyi myös Bärenreiterin kustantama liki 700-sivuinen *Schubert-Handbuch* (toim. Walther Dürr & Andreas Krause). Tässäkin käsikirjassa sävellyskonsertti mainitaan vain muutamalla rivillä siellä esitettyjen teosten yhteydessä (Dürr & Krause 1997, 295, 298, 501). Laajin juhlavuonna 1997 ilmestynyt Schubert-teos lienee Ernst Hilmarin ja Margret Jestremskin toimittama *Schubert-Lexikon*.⁹ Siinä tutkimani konsertti löytyy otiskon Privatkonzert alta ja saa palstatilaa muita hakuteoksia enemmän, sillä mukaan on otettu sekä konsertin taustaa että jälkimaininkeja. Suuren saksankielisen musiikkitietosanakirjan *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* vuonna 2006 ilmestyneessä 15. osassa Dürr esittelee konsertin koko ohjelman ja kertoo, että alun perin Schubert mitä ilmeisimmin toivoi saavansa Beethovenin esimerkin mukaisesti konserttiohjelmaansa myös jonkin sinfonioistaan, mutta tämä ei kuitenkaan toteutunut. Itse asiassa vain vajaan neljä kuukautta säveltäjän kuoleman jälkeen 12.3.1829 Schubertin kuudes sinfonia soitettiin Wienissä yhden *Concert spirituel* -konsertin avausnumerona (Hilmar & Jestremski 2004, 802).

Monissa Schubert-kirjoissa tyydytään vain toistamaan käsiohjelmasta löytyvät tiedot eli se, mitkä teokset konsertissa esitettiin ja keitä konsertissa esiintyi (esim. Gülke 1991, 43, 343; Abraham (toim.) 1946, 237; Brown 1966, 257; Klein 1972, 122). Ilahduttava poikkeus on John Reed, joka vuonna 1972 ilmestyneessä kirjassaan *Schubert, The Final Years* kertoo konsertin ohjelman lisäksi parin kappaleen verran siitä, kuinka konsertin päivämäärä muuttui ja kuinka Schubertin konsertti jäi Wienin lehdistössä samalle viikolle sattuneen italialaisen viuluvirtuosin Niccolò Paganinin (1782–1840) ensivierailun varjoon (Reed 1972, 208–209). Myös Richard Taruskin omistaa moniosaisessa musiikinhistorian kirjassaan muutaman rivin Schubertin konsertille (ja kertoo samalla, että Paganinista tuli Wienissä välittömästi Rossiniakin suurempi sensaatio). (Taruskin 2010, 85)

Vaikutelmaksi näiden toistaan ansioituneempien tutkijoiden ja historioitsijoiden kirjoituksista jää se, että pienet, merkittävät tapahtumat jäävät

⁹ Sen 2004 ilmestynyt uudistettu laitos sai nimen *Schubert-Enzyklopädie*.

kovin helposti suurten linjojen varjoon. Kun pyritään kuvaamaan kokonaista aikakautta lavealla siveltimellä, yksityiskohdille jää niukasti tilaa. Toisaalta kirjat, jotka hakuteoksen tavoin luetteloiivat pieniä asioita, jättävät harkitusti asioiden väliset kytkennät lukijan vastuulle. Tässä tietämyksen viidakoiden ja valtateiden maailmassa on Schubertin ainoa sävellyskonserttikin jäänyt vaille ansaitsemaansa asemaa merkkipaaluna tai tähystystornina, josta katsoen ympäröivä maisema näyttäytyy erilaisena kuin ohikiitävistä vaunuista nähtynä.

Wienin konserttielämän käynnistyminen

1700-luvun loppupuolella alkoi kehitys, joka johti musiikkiharrastuksen leviämiseen hallitsijoiden hoveista ja aatelisten palatseista porvariston pariin. Ensimmäiset konsertit järjestettiin Wienissä jo 1750-luvulla, mutta vasta 1780-luvulla niitä alkoi olla säännöllisesti (Weber 1975, 5). Tosin jo 1772 oli perustettu musiikkiseura Tonkünstlerverein, joka järjesti mm. Haydnin oratorioiden esityksiä (Hanson 1985, 7). Haydn, Mozart ja Beethoven sävelsivät paljon kamari- ja orkesterimusiikkia, joka ei ollut enää riippuvaista muista taiteista ja asiayhteyksistä. Tällaisen instrumentaalimusiikin oikea esityspaikka oli konserttisali. (Hanslick 1869, IX) Wienissä ei kuitenkaan ollut muita ammattiorkestereita kuin oopperoiden soittajistot. Siksi syntyikin lisää harrastajamuusikoiden ja musiikinystävien perustamia seuroja ja yhdistyksiä, joiden jäsenet paitsi soittivat itse uusia teoksia myös järjestivät konsertteja niiden esittämiseksi. Martha Handlos tuo väitöskirjassaan esiin lisäksi Carl Dahlhausin yhteiskunnallisen näkökulman 1800-luvun musiikkiseuroihin: musiikin lisäksi ne edustivat ja edistivät myös isänmaallista republikanismia sekä toimivat siltana aateliston kulttuurin ja nykyaikaisen massakulttuurin välillä (Handlos 1985, 8–9). Seuroista tärkeimmät olivat jo aiemmin mainittu, 1812 perustettu Gesellschaft der Musikfreunden, Gesellschaft des Privat-Musikvereins (1818) ja Concerts spirituels einer Gesellschaft von Musikfreunden (1819) (Biba 1979, 108). Näistä viimeisin syntyi taitavien, varakkaiden amatöörien vastareaktionä Gesellschaft der Musikfreunden järjestämille konserteille, joissa heidän mielestään ei ollut riittävän hyviä soittajia eikä tarpeeksi sofistikoitua ohjelmistoa. Tämän musiikkiseuran konserttisarja olikin William Weberin (1975, 77) mukaan Wienin paras aina vuoteen 1842 saakka, jolloin perustettiin Wienin filharmoninen orkesteri, kaupungin ensimmäinen ammattimainen sinfoniaorkesteri. Vuoden 1848 vallankumousoallon jälkeen ”diletanttikonsertteja” ei enää juuri järjestettykään (Handlos 1985, 9).

Ristiriitainen Biedermeier-aika

Useimmat musiikkilyhdistykset aloittivat toimintansa siinä vaiheessa, kun koko Euroopan sekoittaneet Napoleonin sodat olivat loppuvaiheessaan. Vuosina

1805 ja 1809 Napoleonin joukot olivat nimittäin miehittäneet Wienin, ja Napoleonin kukistuttua lopullisesti Wienissä järjestettiin vuonna 1815 kuuluisa konferenssi, jossa Euroopan rajoja järjesteltiin uudelleen. Ulkoisesta rauhantilasta huolimatta aatteelliset ja poliittiset jännitteet jäivät kytemään pinnan alle, ja se vaikutti seuraavien vuosikymmenten elämään monin tavoin. Kansallisvaltioiden tai kansalaisoikeuksien toteuttaminen olisi merkinnyt hallitsijoiden vallan rajoittamista, ja siksi kaikki niihin liittyvä liikehdintä pyrittiin tukahduttamaan usean vuosikymmenen ajan. Niin keisari Franz I (1768–1835) kuin hänen ulkoministerinsä ja valtionkanslerinsa Klemens von Metternichkin (1773–1859) pelkäsivät välillä suorastaan vainoharhaisesti kapinallisten salaliittoja (Okey 2001, 80). Kattava sensuuri luokitteli tarkasti kaikki kirjat, ja ulkomaisia lehtiä päästettiin Wieniin vain poikkeustapauksissa. Tuloksena oli ilmapiiri, jossa oletettiin kaiken olevan kiellettyä, ellei sitä erikseen ollut ilmoitettu luvalliseksi. Ihanteena oli säyseä kotioloissa viihtyvä kansa, joka olisi suojassa ulkomailla vaanivilta radikaaleilta aatteilta (Okey 2001, 78–79). Tätä näennäisen rauhallista ja idyllistä Biedermeieriksi kutsuttua aikaa kesti Euroopan hulluun vuoteen 1848 saakka, jolloin yhteiskunnan jännitteet, kuten Saksassa kytenyt Vormärz-liike, viimein purkautuivat kansallismielisinä kumouksina eri puolilla Eurooppaa.

Musiikkielämän kannalta Biedermeier-aika oli hedelmällistä. Kotien suojiin sysätty keskiluokka alkoi vaurastua, ja kodeissa tapahtuva musisointi oli hyväksytty tapa viettää aikaa yhdessä. Näin musiikin harrastamisesta tulikin miltei itsestäänselvyys (Weber 1975, 6). Soitto- ja laulutunnit olivat tärkeä osa hyvää kasvatusta (Biba 1979, 110), ja soittimia ja nuotteja myytiin ennenkuulumattomia määriä. Kun musiikin harrastaminen lisääntyi, konsertteja alettiin pitää Wienissä yhä enemmän, vaikkei kaupungissa ollut yhtään kunnon konserttisalia. Konsertteja järjestettiin hovin tanssiaisaleissa, yliopiston ja maakäräjien tiloissa tai kirkoissa. Myös jotkin yksityiset ravintolat ja tanssialit toimivat konserttipaikkoina. Suuria oopperaesityksiä järjestettiin edelleen kahdessa teatterissa, jotka olivat Theater am Kärntnertor ja Theater an der Wien (Hanson 1985, 61–64). Kärntnertortheater oli vuodesta 1763 alkaen Habsburgin hovin tuke- ma ja sijaitsi aivan nykyisen Wienin valtionoopperan vieressä. Theater an der Wien taas sijaitsee Wienin vanhan keskustan ulkopuolella ja toimii vielä tänäkin päivänä vuonna 1801 valmistuneessa rakennuksessaan. Myös esikaupunkeihin syntyi pienempiä musiikinäyttämöitä kevyitä laulunäytelmiä varten. Teatteri eri muodoissaan olikin wieniläisten suosituimpia huvittelumuotoja. Oopperasaleissa pidettiin myös konsertteja esimerkiksi paaston aikana, kun teatteriesityksiä ei saanut järjestää. Joissakin palatseissa oli omat salit näyttämöineen, ja yläluokka järjesti salongeissaan jopa teatteri-, ooppera- ja balettinäytäntöjä, kun taas alempien sosiaaliryhmien huvitusta olivat matkustelevien teatteriryhmien esittämät komediat.

1800-luvun alun konserttielämästä puhuttaessa ei voi ohittaa yksityiskodeissa järjestettyjä salonkeja, joiden luonne oli puolijulkinen. Salongit liittyivät Biedermeier-ajan (1815–1848) kulttuuriin muissakin saksankielisissä metropoleissa (Bernhard 1983, 218). Berliinissä kokoonnuttiiin enemmänkin kirjallisuuden ja politiikan tiimoilta, mutta Wienissä musiikilliset illanvietot nousivat tärkeiksi,

vaikka usein musiikki-iltoihinkin liittyi jonkinlainen lukupiiri. Musiikki-iltamista jälkipolvet tuntevat parhaiten Schubertin ystäväpiirissä järjestetyt Schubertiadit, joissa useat hänen sävellyksistään saivat kantaesityksensä (Hanson 1985, 121; Newbould 1997, 174). Illanviettojen suosioon vaikutti epäilemättä myös tiukka sensuuri. Kun kaikki julkinen toiminta oli tarkasti valvottua ja luvanvaraista (Hanson 1985, 40–41), pienimuotoiset kotikonsertit olivat tavanomaisia, sillä sensuurin rajoitukset eivät ulottuneet yksityiskoteihin saakka. Tuskinpa yhtään syntymä- tai nimipäivää vietettiin keskiluokkaisissa kodeissa ilman asiaankuuluvaa musisointia. Joillakin porvaris- ja virkamiesperheillä oli niin tilavat asunnot, että niissä kuultiin myös orkesteriteoksia.

Kadonneen konserttialin jäljillä

Kun lähdin tutkimaan Schubertin konserttia, halusin paikantaa vanhan Musikvereinin salin, jossa konsertti järjestettiin. Asia kiinnostaa minua siksi, että haluaisin myös järjestää konsertin toisinnon samantyyppisissä puitteissa. Konsertissa esiintyneistä muusikoista löysin kyllä tietoja, olivathan he aikansa parhaita ammattilaisia, mutta Suomesta löytämissäni lähteissä ei kerrottu konserttialista yhtään mitään. Olisiko sali vielä olemassa? Onko siitä olemassa kuvia? Kun sitten Musikvereinin omalta internet-sivustolta löysin seuran historiaa käsittelevän artikkelin, hämmennykseni oli täydellinen, sillä siellä kerrottiin seuran saaneen Tuchlaubenin konserttialin käyttöönsä vasta vuonna 1831, siis kolme vuotta Schubertin konsertin jälkeen.¹⁰ Aloinkin toivoa, että salin salaisuus selviäisi käymällä Musikvereinin omissa arkistossa.

Matkustin Wieniin lokakuussa 2012 ja suuntasin kulkuni Musikvereinin arkistoon, johon olin ollut yhteydessä jo ennen matkaani. Siellä pyysin luetta-vaikseni kokouspöytäkirjoja seuran perustamisesta 1812 vuoteen 1830 saakka. Suuriin nahkakantisiin asiakirjoihin oli kirjattu vain lyhyesti kussakin kokouksessa tehdyt päätökset. Kun lukusali on avoinna vain neljä tuntia kolmena päivänä viikossa, jäi ensimmäisen lukupäivän anti miltei olemattomaksi. Seuraavalla kerralla löysin riemukseni sopimuksen, jonka mukaan Musikverein päätti vuonna 1822 vuokrata 800 guldenin vuosivuokralla toimitilat kuudeksi vuodeksi osoitteesta Unter den Tuchlauben 558.¹¹ Talosta käytettiin myös nimeä Zum roten Igel (Punainen siili). Nimi viittasi mitä ilmeisimmin talon seinään kiinnitettyyn aikaisemman omistajan vaakunamaiseen merkkiin (Peter 2008). Samassa korttelissa Wildpretmarkt-kadun puolella sijaitsi myöhemmin myös samanniminen ravintola, joka oli muusikoiden suosiossa aina Johannes Brahmsin (1833–1897) päiviin saakka. Viereinen talo Tuchlaubenin puolella oli taas nimeltään Zum blauen Igel (Sininen siili), ja siinä Schubert asui 1827–1828, siis myös konsert-

¹⁰ <http://www.musikverein.at/dermusikverein/geschichte.php>.

¹¹ Nykyisin samalla paikalla sijaitsevan kiinteistön osoite on Tuchlauben 12, 1010 Wien.

tinsa aikaan, kunnes joutui sairautensa takia muuttamaan veljensä luo 1.9.1828 (Klein 1972, 60, 108, 126).

Arvoitukseksi jäi edelleen se, millaiset tilat Tuchlaubenin talossa oli ennen kuin sinne rakennettiin Wienin ensimmäinen varsinainen konserttisali. Musikverein nimittäin hankki talon omistukseensa vuonna 1829 ja ryhtyi välittömästi muutostöihin. Ensimmäinen konsertti uudessa konserttisalissa järjestettiin marraskuun 4. päivänä vuonna 1831.¹² Kun seuran nykyinen toimitalo valmistui 1870, Punaisen siilin salia alettiin käyttää teatterina (Strampfer-Theater), kunnes rakennuksen osti Frankfurter Hypothekenbank 1877 (Harrer 1951, 325). Vuonna 1885 koko rakennus saleineen purettiin ja tilalle rakennettiin Gustav Korompayn suunnittelema liike- ja asuinrakennus Mattoni-Hof, joka on paikalla edelleenkin.¹³

Wienin musiikkiyliopiston (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) kirjaston lukusalista löysin monia Schubertia koskevia kirjoja, joiden olemassaolosta en ollut kokemattomana tutkijana aiemmin onnistunut saamaan mitään tietoa. Erään kirjan lähdeluettelossa oli mainittu todella mielenkiintoisen kuuloinen teos nimeltä *Schubertstätten* ("Schubertin paikkoja"). Metsästin vuonna 1972 julkaistua Rudolf Kleinin kirjaa kuin aarretta ja löysin sen viimein saman yliopiston musiikinteorian laitoksen hyllystä. Tästä Schubertin elämään liittyvistä paikoista kertovasta kirjasta löytyi viimein jotain tietoa siitä, millainen oli *Musikverein*in konserttitila Tuchlauben-kadulla ennen vuosien 1829–1830 muutostöitä. Klein (1972, 60) paljastaa, ettei Schubertin aikaan oikeastaan voitukaan puhua konserttisalista, vaan kyseessä oli ennemminkin asunto, joka palveli konserttisalina!

Löytöretki jatkui vanhasta keskustasta kaupungin laitamille kaupunginarkistoon (Wiener Stadt- und Landesarchiv). Sieltä löytyi sekä Unter den Tuchlauben 558 -kiinteistön muutospirustuksia että Paul Harrerin kirjoituskoneella kirjoittama tuhansia sivuja käsittävä kahdeksanosainen suurteos *Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur* (1951–1958), jossa Tuchlaubenin taloista kerrotaan ensimmäisen niteen toisessa osassa (1951). Musikvereinin hankkiman kiinteistön historia alkaa 1300-luvulta (Harris 1951, 316–327). Varhaisimmilta vuosisadoilta taloa koskevat dokumentit ovat lähinnä kauppakirjoja ja panttaustodistuksia. Rakennuspiirustuksia löytyy vasta siltä ajalta, kun taloon rakennettiin asuntojen sijaan suuri konserttisali 1829–1830. Rakennuksen ulkomitat ovat kuitenkin mitattavissa konserttisalin piirustuksista: kadun puoleinen julkisivu oli 15 metriä leveä ja talon syvyys oli peräti 24 metriä. Kerrosalaksi tulee näin 360 m², mutta

¹² Avajaiskonsertin ohjelmassa oli Ignaz von Moselin alkusoitto, Henri Herzin konserttivariorastit ja aaria ja kuorokohtaus jostain Gioacchino Rossinin oopperasta. Von Mosel ja Herz olivat kyllä wieniläissyntyisiä, mutta Pohl pitää käsittämättömänä, että avajaiskonsertissa ei lopulta soitettu yhtenkään wieniläisille rakkaan säveltäjämestarin teoksia. 700-paikkainen sali oli tuskin puolillaan, uusintaillassa kaksi päivää myöhemmin vieläkin tyhjempi (Pohl 1871, 20–21). Yleisön vähäisyyteen vaikutti epäilemättä myös samaan aikaan kaupungissa raivonnut koleraepidemia.

¹³ <http://eng.archinform.net/projekte/43863.htm>

kun tuosta alasta vähennetään portaikot, hormit ja paksut ulko- ja väliseinät, voi väljästi arvioida, että lattiapinta-alaa oli kussakin kerroksessa kahdestasadasta kolmeensataan neliometriä. Mistään ei myöskään käy ilmi, oliko konserttitilana käytetty huoneisto kokonaisen asuinkerroksen kokoinen. Konserttitilan koko ja muoto jää siis edelleen arvoitukseksi, mutta 26.3.1828 paikalla olleet kertovat, että Schubertin konsertissa tila oli ääriään myöten täynnä. Kun lipun hinta oli tavanomainen 3 guldenia (Deutsch 1964, 503) ja Schubert sai lipputuloina 800 guldenia¹⁴ (Newbould 1997, 268), jakolaskun mukaan paikalla olisi ollut 267 kuulijaa. Talon kokoon nähden yleisömäärä kuulostaa uskottavalta, eikä tiloihin varmasti enempää väkeä olisi mahtunutkaan. Tämä laskutoimitus perustuu samalla sille olettamukselle, että Schubert sai salin lisäksi ilmaiseksi käyttöönsä myös valaistukseen tarvittavat kynttilät ja pianonviritäjän ja vahtimestarin palvelukset. Samoin on oletettava, että konsertissa esiintyneet musikit esiintyivät ilman korvausta. Olikin tavanomaista, että kustannusten säästämiseksi musikit etsivät omiin konsertteihinsa muut soittajat perhepiiristä tai ystävien joukosta (Hanson 1985, 89).

Musiikki-iltamia ja juhlavia konsertteja

Vuokratessaan talon Unter den Tuchlauben -kadulta Gesellschaft der Musikfreunde sai paitsi konserttihuoneiston myös tilat kirjastolleen ja alkutaipaleella olevalle konservatoriolle. Näissä omissa tiloissaan seura järjesti vuodesta 1822 alkaen konsertteja, jotka kuuluivat konserttisarjaan Musikalische Abendunterhaltungen, ”musiikki-illamat”. Tämä sarja sai alkunsa syksyllä 1817, ja sen tilaisuudet oli tarkoitettu yksinomaan seuran jäsenille (Hanslick 1869, 160). Ennen oman talon vuokraamista musiikki-illat järjestettiin yksityiskodeissa tai Müllerin taidegalleriassa (Hanson 1985, 96). Näitä intiimejä konsertteja järjestettiin vuosittain 13–16, ja yleisöä niissä oli enimmillään noin sata henkeä (Hanson mp.). Hanslickin mukaan tyypillisessä Musikalische Abendunterhaltung -illassa oli kuudesta kahdeksaan ohjelmanumeroa. Ilta alkoi aina jousikvartetin, trion tai kvintetin osuudella ja päättyi kuorolauluun tai johonkin muuhun lauluyhtye-esitykseen. Ohjelman keskellä oli piano-, viulu- tai muita soolonumeroita, mieluiten muunnelmia, poloneeseja ja potpureita sekä aarioita tai duettoja, useimmiten italialaisista oopperoista. Myös vokaalikvartettoja kuultiin usein (Hanslick 1869, 161). Schubertin teoksia kuultiin näissä seuran omassa piirissä järjestetyissä konserteissa säännöllisesti.

Musikvereinin järjestämät tilaisuudet olivat 1800-luvun alkupuolen musikoille ja säveltäjille merkittävin areena (Hilmar & Jestremski 2004, 245). Musikverein varmaan tarjosikin parhaan tilaisuuden uusien teosten esittämiseen,

¹⁴ Nämä luvut ovat Wiener Währung (WW). 800 fl. WW = 320 fl. CM (Conventionsmünze). Tätä voi verrata esim. Anna Fröhlichin vuosituloihin konservatorion laulunopettajana: 600 fl. W.W. = 240 fl. CM (Hanson 1983, 173; Pohl 1871, 38).

mutta William Weber tarkastelee asiaa yleisön näkökannalta kirjassaan *The Great Transformation of Musical Taste*. Hänen mukaansa nimittäin Musikverein nousi Wienin musiikkielämän keskiöön vasta nykyisen toimitalonsa valmistuttua 1870 (Weber 2008, 116). Leipzigin Gewandhausin esikuvan mukaan vuodesta 1819 alkaen järjestetyt Concerts spirituels -konsertit olivat kaikkein sofistikoituneimman musiikin intelligentsijan suosiossa.¹⁵ Aluksi konsertit järjestettiin Pyhän Augustinuksen kirkossa (Augustinerkirche)¹⁶ aivan Hofburgin linnan tuntumassa ja myöhemmin mm. perinteikkään ravintola Mehlgruben juhlatiloissa¹⁷ ja maakäräjien salissa (Hanson 1985, 97). Näissä konserteissa ei sekoitettu kokoonpanoja ja tyylilajeja samalla lailla kuin Musikvereinin usein amatöörivoimin järjestämässä konserteissa, vaan esitettiin jo vakiintuneiden säveltäjien kokonaisia teoksia, lähinnä sinfonioita ja suuria hengellisiä vokaaliteoksia. Lehtiarvostelijat taas suosivat virtuooseja, joiden soittotaito oli omaa luokkaansa ja joiden konserteissa esitetty musiikki vastasi paremmin laajemman konserttiyleisön mieltymyksiä (Weber 2008, 197–200).

Gesellschaft der Musikfreunde järjesti ensimmäisen julkisen orkesteri- ja kuorokonserttinsa 3.12.1815. Vuosina 1816–1824 näitä Gesellschaft-Concert-nimisiä tilaisuuksia järjestettiin vuosittain neljä, mutta 1825–1830 vain yksi joka vuosi. Niissä esitettiin monien wieniläissäveltäjien sinfonioita, konserttoja ja kuoroteoksia, mutta Schubertin sävellyksiä vuosien 1815–1830 ohjelmista löytyy vain yksi alkusoitto ja yksi vokaalikvartetto (Hanslick 1869, 156–158). Orkesterikonsertit järjestettiin kaupungin suurimmissa saleissa, yleensä hovin isossa tanssalisissa Grosser Redoutensaal, johon mahtui yli tuhat kuulijaa (Hanson 1985, 96). Jo Musikvereinin perustamisvuonna 1812 järjestettiin seuran ensimmäinen Musikfest, musiikkijuhla, jossa esitettiin Händelin oratorio *Timoteus*. Esityspäivät olivat 29.11. ja 3.12.1812 ja esityspaikkana oli Hofburgin linnan Winterreitschule, talviratsastuskoulun nimellä tunnettu maneesi, jonne mahtui jopa 1500 kuulijaa. Esitykset oli järjestettävä keskellä päivää, sillä maneesissa ei ollut minkäänlaisia lämmitys- tai valaisinlaitteita (Hanson 1985, 93). Vuosittaisia musiikkijuhlia, joissa esitettiin suuria oratorioita, järjestettiin kuitenkin vain vuoteen 1816 saakka (Hanslick 1869, 160).

¹⁵ 1781 rakennettu Gewandhaus oli lähin varsinainen konserttisali ennen Musikvereinin salin valmistumista 1831 (Taruskin 2010, 677). Ranskankielinen nimi Concerts spirituels oli lähtöisin Pariisista. Pariisin ooppera oli järjestänyt nimittäin jo vuodesta 1725 alkaen samannimisiä konsertteja niinä vuoden kolmenkymmenenäviitena pyhäpäivänä, jona lain mukaan oopperoiden esittäminen oli kielletty. Aluksi konserteissa esitettiin hengellistä musiikkia, mutta ohjelmisto muuttui maalliseksi vuosisadan puoliväliin mennessä. 1791, pari vuotta vallankumouksen jälkeen, uusi hallinto lakkautti nämä konsertit (Weber 1975, 4).

¹⁶ Konsertisarjan perustaja Franz Xavier Gebauer (1784–1822) toimi Augustinuksen kirkon kuorokapellimestarina.

¹⁷ Salissa olivat esiintyneet mm. Haydn, Beethoven ja Mozart, joka soitti siellä d-molli-pianokonserttinsa kantaesityksen 11.2.1785.

Lichtentalin kirkko ja Otto Hatwigin orkesteri Schubertin teosten esittäjinä

Vaikka Schubert alkoi säveltää jo lapsena ja aloitti sävellysopinnot Antonio Salierin johdolla 15-vuotiaana, hän oli jo 17-vuotias, kun hänen teoksiaan kuultiin ensimmäisen kerran julkisesti. Tilaisuus oli Schubertin perheen kodin lähellä sijaitsevan kirkon Lichtentaler Pfarrkirchen 100-vuotisjuhla, jossa esitettiin nuoren säveltäjän messu F-duuri (D 105). Salierikin oli paikalla kuulemassa lahjakkaan oppilaansa teoksen esitystä (Klein 1972, 24). Nuori Franz ei ollut esiintynyt julkisesti myöskään solistina, sillä hän ei ollut suuren yleisön tuntema ihmelapsi Mozartin tai Lisztin tapaan, vaikka hän soittikin viulua ja alttoviulua oppilas- ja amatööriorkesterereissa ja toimi usein pianistina omien kamarimusiikkiteostensa esityksissä.

Schubertin sinfonioita esitettiin ensimmäisen kerran Otto Hatwigin salongissa, jota tämä piti säännöllisesti 1815–1818. Hatwig oli itse aiemmin soittanut viulua Burgtheaterin orkesterissa ja johti wieniläiseen tapaan konserttimestarina koko harrastelijaorkesteria, johon kuului seitsemän ykkösviulua, kuusi kakkosviulua, kolme alttoviulua, joista yhtä soitti Schubert itse, kolme selloa, kaksi kontrabassoa ja puhaltimia kutakin kaksittain. Hatwigin kotona kokoontunut orkesteri oli saanut alkunsa Schubertin perheen kvartetista, kasvanut vähitellen kamariorkesterin mittoihin ja muuttanut kodista toiseen tilan käydessä vähiin, kun yleisöäkin alkoi tulla paikalle. Kun toiminta kasvoi ulos Hatwigin kodista, orkesteri siirtyi Vinzenz Neulingin omistamaan Gundelhofiin (Klein 1972, 24–25, 28), jossa järjestettiin vuosina 1820–1822 myös Musikvereinin iltasoittoja (Pohl 1871, 12). Gundelhofiin mahtui kuitenkin vain 120 ihmistä kerrallaan, ja siksi tilaisuuksiin oli suosion kasvaessa alettava myydä pääsylippuja (Klein 1972, 34). Näin näistäkin pienen harrastelijajoukon soittajaisista kasvoi yksi kaupungin monista konsertti-instituutioista pääsylippuineen. Pian oli Gundelhofkin liian pieni. Hatwig luopui terveyssyistä orkesterin johtajuudesta, ja keisarillisen oopperaorkesterin, Hofkapellen, viulisti-johtaja Josef Otter otti ohjat käsiinsä. Salissa esitettiin yhä suurempia teoksia, ja oratoriotkin tulivat mukaan ohjelmistoon, esimerkiksi 2.3.1820 Haydnin *Luominen*.

Säveltäiteilijöiden omat konsertit

Olen edellä esitellyt 1800-luvun alun Wienin musiikkiyhdistyksiä ja konserttisarjoja. Säveltäjien ja esittäjien oli luonnollisesti mahdollista järjestää konsertteja myös oma-aloitteisesti vuokraamalla jokin kaupungin saleista ja esiintymällä itse tai palkkaamalla muusikot musiikkiaan esittämään. Nämä konsertit edustivat teattereiden ohella aikansa kaupallista musiikkitarjontaa. Konserteissa suosittiin virtuooseja tai uusia erikoisia soittimia, jotka vetivät puoleensa paljon yleisöä. Yleisömäärän maksimoimiseksi tällaiset tilaisuudet järjestettiin kaupungin suurimmissa saleissa, hovin suuressa tanssiaissalissa (Grosser Redoutensaal) tai

suurissa oopperasaleissa. Näihin kolmeen saliin kuulijoita mahtui yli tuhat. Orkestereita kuultiin näissäkin konserteissa, mutta kokonaiset sinfoniat loistivat poissaolollaan. Konsertti alkoi usein jollain alkusoitolla, jonka jälkeen orkesteri säesti konsertin solisteja (Hanson 1985, 98–99).

Näin tapahtui myös hovin pienessä tanssiaissalissa (Kleiner Redoutensaal) sunnuntaina 13.4.1823 klo 12:30 järjestetyssä Franz (Ferenc) Lisztin (1811–1886) konsertissa, jossa 11-vuotias lapsitähti esiintyi wieniläisyleisölle. Alkusoittona toimi yksi osa Mozartin sinfoniasta, sitten Liszt soitti solistina Johann Nepomuk Hummelin (1778–1837) suuren h-molli-pianokonserton. Tämän jälkeen kuultiin neljän oopperalaulajan esittämänä Conradin Kreutzerin (1780–1849) kvartetto, ja konsertin lopuksi pikku Ferenc soitti vapaan fantasian yleisön antamasta teemasta. Muita tuon ajan wieniläisyleisön suosimia pianovirtuooseja olivat säveltäjänä jo mainittu Hummel sekä Ignaz Moscheles (1794–1870) ja Lisztin opettaja Carl Czerny (1791–1857) (Hanson 1985, 100).

Muusikoiden omien konserttien ääriesimerkkeinä Alice Hanson mainitsee Beethovenin Akademie-konsertin 7.5.1824¹⁸ ja Paganinin ensimmäisen Wienin-konsertin 29.3.1828. Beethoven halusi pitää konsertin jo 8.4.1824 Grosser Redoutensaal -salissa, mutta viranomaiset eivät myöntäneet salia hänelle. Seuraavana vaihtoehtona oli Theater an der Wien, kunnes lopulta Kärntner-teatterin johtaja lupasi oman talonsa orkestereineen säveltäjän käyttöön kilpailijaansa edullisempaan hintaan. Yleisestä käytännöstä poiketen Beethoven ei missään tapauksessa halunnut konserttiinsa tällä kertaa pianosolistia eikä laulajien soolonumeroita. Ohjelmassa oli sen sijaan alkusoitto *Weihe des Hauses*, kolme osaa teoksesta *Missa solennis* sekä ennen esittämätön yhdeksäs sinfonia. Konsertin lykkäännyttyä toukokuun puolelle monet aateliset olivat jo siirtyneet kesäasunnoilleen, ja Beethovenin saama tuotto jäi hyvin vaatimattomaksi. Toisin oli Paganinin konserttien laita. Grosser Redoutensaal oli ensimmäisessä konsertissa vain puolillaan, mutta viuluvirtuosin soitto sai aikaan niin ennenkuulumattoman huuman, että hän jäi Wieniin neljän kuukauden ajaksi ja soitti kaikkiaan neljätoista konserttia. Näillä konserteilla hän ansaitsi yhteensä satumaiset 75 000 guldenia (30 000 fl. CM), siis miltei satakertaisesti sen, mitä Schubert sai omasta konsertistaan! (Hanson 1985, 102–108; Deutsch 1964, 505.)

Edellä mainitut konsertit liittyvät molemmat läheisesti Schubertin sävellyskonserttiin. Kun Schubert kuuli Beethovenin suunnitteleman uutta sävellyskonserttia, hän kirjoitti kirjeessään taiteilijaystävälleen Leopold Kupelwieserille 31.3.1824: ”Jos Jumala suo, varmaan minäkin järjestän tulevana vuonna vastaavanlaisen konsertin.”¹⁹ (Deutsch 1964, 235). Seuraavana vuonna hänen aikeensa ei vielä toteutunut, mutta haaveesta tuli siis totta 26.3.1828. Schubertin konsertin alkuperäinen päivä oli itse asiassa perjantai 21.3. – tämä päivämäärä oli painettuna konserttiohjelmassakin – mutta konsertti toteutui vasta keski-

¹⁸ Edellisestä Beethovenin suuresta sävellyskonsertista oli kulunut jo kymmenen vuotta.

¹⁹ ”Wenn Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.” (Suom. Risto Kyrö.)

viikkona 26.3. Ehkä sellisti Josef Linke oli liian kiireinen järjestäessään konsertin Beethovenin kuoleman yksivuotispäivän kunniaksi sunnuntaina 23.3. (Badura-Skoda & al. 1999, 276). Tästä tai jostain muusta syystä Schubertin konsertti siirtyi pidettäväksi juuri Beethovenin kuoleman merkkipäivänä 26.3. Samalla se jäi lehdistössä kolme päivää myöhemmin alkaneen Paganinin konserttisarjan varjoon.

Pieni askel Wienin musiikkielämälle, suuri askel Schubertille

Schubert ei ollut aikaistensa silmissä Beethovenin kaltainen titaani, muttei myöskään suurta yleisöä taituruudellaan kosiskeleva Paganini. Hänet tunnettiin Wienissä lähinnä pienimuotoisista lauluistaan ja tansseistaan sekä kotimusiisointiin sopivista nelikätisistä pianoteoksistaan, eikä hänen musiikkiaan siksi juurikaan soitettu kaupungin hienoimmissa konserteissa. Suuren salin vuokraaminen kalliine orkesterikuluineen omaa sävellyskonserttia varten olisi ollut hänelle myös ylivoimainen haaste. Näin Musikvereinin suhteellisen pieni piiri oli hänelle ainoa avoin ovi tuoda kokonaisen konsertin verran teoksiaan julkisuuteen.

Schubert oli kyllä säveltänyt paljonkin suurimuotoisia teoksia ennen maalliskuista konserttiaan. Esimerkiksi jousikvartettoja oli jo viisitoista kappaletta, mutta vain yksi niistä oli julkaistu. Sinfonioita hän oli säveltänyt tuohon mennessä seitsemän tai kahdeksan, mutta yhtään niistä ei ollut julkaistu tai esitetty julkisessa konsertissa. Pianosonaattejakin oli jo liki kaksikymmentä (osa keskeneräisiä), mutta soolopianoteoksista hänen elinaikanaan julkaistiin vain kolme sonaattia ja kaksi impromptua (Deutsch 1964, 599). Kustantajille kelpasivat lähinnä vokaalisävellykset, tanssit ja nelikätiset pianosävellykset, joita soitettiin paljon kodeissa ja illanvietoissa, mutta ne eivät tehneet hänestä eturivin säveltäjää.

Wienin runsaan musiikkitarjonnan keskellä Schubertin sävellyskonsertti ei ollut kaupunkia kohauttava tapahtuma samaan tapaan kuin Paganinin konsertit, vaan konsertin yleisö koostui lähinnä hänen tuttavistaan ja ystävistään (Taruskin 2010, 85). Paikallinen lehdistökin keskittyi Paganiniin ja unohti Schubertin, jolle itselleen konsertti oli kuitenkin merkittävä tapaus. Schubert-konsertista kerrottiin jälkepäin kyllä saksankielisissä kulttuurilehdissä kaukana Wienistä. Näitä lehtiä olivat leipzigiläinen *Allgemeine musikalische Zeitung* (7.5.1828), dresdeniläinen *Abendzeitung* (12.6.1828) ja berliiniläinen *Allgemeine musikalische Zeitung* (2.7.1828). Leipzigissa konserttia kuvailtiin kauniin sanankäntein loistavana taidenautintona, mutta Dresdenissä Schubert jäi lehden arviossa Paganinin varjoon. Berliinissä taas kehuttiin varsinkin hänen laulujaan, mutta todettiin samalla hiukan sarkastisesti, että ystävät ja suojelijat kyllä osoittivat suosiotaan myrskyisästi joka numeron jälkeen ja että monia niistä esitettiin toiseenkin kertaan (Deutsch 1964, 504–505).

Sinfonioitaan Schubert ei päässyt konsertissaan vieläkään esittelemään, eikä Tuchlaubenin konserttihuoneistoon olisi orkesteria ehkä mahtunutkaan. Niinpä

konsertti toteutui pitkälti Musikvereinin musiikki-iltamien tapaisena erityyppisten kamari- ja vokaaliteosten kavalkadina. Totuttuun tapaan konsertin aloitti jousikvartetti ja päätti kuoro, kuten yllä mainituissa Musikalische Abendunterhaltung -konserteissa. Mutta avaus- ja päätösnumeron välissä esitetyt teokset olivat kuitenkin hyvin erilaisia kuin Abendunterhaltung-konserteille tyyppilliset kepeät potpurit ja oopperaduetot. Lisäksi harrastelijoiden sijasta useimmat esiintyjät olivat kaupungin ammattimuusikoiden parhaimmistoa. Yhteisenä nimittäjänä esitetyillä teoksilla onkin tietty vakavuus, mikä heijastuu myös konsertin vokaaliteosten runoissa lukuun ottamatta näennäisen kepeää kalastuksesta kertovaa laulua *Fischerweise*. Suuri Es-duuri-trio oli esitetty kaksi kuukautta aiemmin, eli se oli jo valmiiksi harjoiteltu. Voglin kanssa Schubert oli esiintynyt ahkerasti jo pitkään, ja myös Tietze ja Fröhlichin sisarukset olivat hänen vankumattomia tukijoitaan.

Schubertia innoittaneessa Beethovenin sävellyskonsertissa toukokuussa 1824 oli ohjelmassa sekä ”*Kuorosinfonia*” että osia *Missa solemniksesta*, ja lisäksi Musikverein odotti kaupungin suurelta sinfonikolta Franz Grillparzerin (1791–1872) tekstiin sävellettyä oratoriota, joka jäi kuitenkin kirjoittamatta. John Reed arvelee, että Schubert olisi puolestaan halunnut konserttiinsa kuoronumeroksi samaisen Grillparzerin tekstiin kirjoittamansa kantaatin *Mirjams Siegesgesang* (”Mirjamin voittolaulu”, D 942), mutta se ei valmistunut ajoissa. Kantaatin sopraanosolistin stemman Schubert kirjoitti Josefina Fröhlichille, joka esiintyikin sävellyskonsertissa, mutta teoksena oli rakkaudesta ja ystävydestä kertova serenadi *Ständchen*, sekin kyllä Grillparzerin tekstiin. *Mirjams Siegesgesang* esitettiin puolestaan vasta aiemmin mainituissa vuoden 1829 Schubertin muistokonserteissa, joita varten hänen säveltäjästävänsä Franz Lachner (1803–1890) sovitti orkesterille kantaatin pianosäestyksen (Reed 1987, 189–190). Toisena innoituksen lähteenä Raamatun tekstiin perustuvan kantaatin esittämiseksi saattoi Schubertilla olla myös Concerts spirituels -konsertit, joissa esitettiin usein sinfonioiden lisäksi hengellisiä kuoroteoksia. Maaliskuun konsertissa tämän roolin sai päätösnumero *Schlachtgesang* (tai *Schlachtlied*), jonka Schubert sävelsi Friedrich Gottlieb Klopstockin (1724–1803) isänmaallis-uskonnolliseen tekstiin. Samasta runosta hän oli kirjoittanut yksinlaulun jo vuosia aiemmin.

Ainoassa sävellyskonsertissaan maaliskuussa 1828 Schubert sai siis tilaisuuden esitellä konserttihuoneiston ääriään myöten täyttäneelle innokkaille tuki-joukoilleen koko joukon ennestään tuntemattomia sävellyksiään. Kaksi viikkoa konserttinsa jälkeen 10.4.1828 hän kirjoitti ylpeänä leipzigilaiselle kustantajalle Probstille (Deutsch 1964, 510):

...itse konsertti, jossa kaikki kappaleet olivat minun säveltämiäni, ei ollut vain tupaten täynnä, vaan sain myös suunnattomat suosionsoitukset. Erityisesti trio pianolle, viululle ja sellolle innosti yleisöä siinä määrin, että minulta vaaditaan toinenkin konsertti (miltei uusinnan tapaan).²⁰

²⁰ ...daß selbes Concert, in welchem alle Stücke von meiner Composition waren, nicht nur gedrängt voll war, sondern auch, daß ich zu einem zweyten Concert (: quasi als Wiederholung :) aufgefordert werde (suom. Risto Kyrö)

Samana päivänä hän kirjoitti samansävyisen kirjeen myös kustantaja Schottille Mainziin. Otto Erich Deutsch tulkitsee kommenteissaan näiden kirjeiden kuvaavan säveltäjän kohonnutta mielialaa ja uutta itsevarmuutta. Probstille kirjoitettu kirje kantoikin hedelmää: kustantaja vastasi Leipzigista kirjeeseen jo 15.4., ja juuri ennen Schubertin kuolemaa Probst julkaisi Schubertin tarjoaman Es-duuri-trion. (Deutsch 1964, 599)

Schubertin konsertti maaliskuussa 1828 oli suurten odotusten ja pitkällisen suunnittelun tulos. Kun hänen yrityksensä saavuttaa kuuluisuutta oopperasäveltäjänä eivät olleet tuottaneet toivottua tulosta, hänen ystävänsä olivat puhuneet hänelle jo kauan sävellyskonsertin järjestämisestä (Reed 1987, 187). Ehkä hän sillä tavoin voisi saavuttaa mainetta varteenotettavana säveltäjänä, joka osaa kirjoittaa muutakin kuin pieniä lauluja ja tansseja. Esikuvana oli Beethovenin kolme vuotta aiemmin järjestämä suuri "Akademie", mutta sali oli suuren musiikkipyhätön sijasta yksityiskotia muistuttava kokoontumistila, ja yleisö koostui lähinnä Schubertin ystäväistä ja tukijoista. Beethovenin muisto oli kuitenkin läsnä konsertissa sikäli, että se toteutui hänen kuolemansa yksivuotispäivänä. Teoksessa *Auf dem Strom* kuultiin myös sitaatti hänen *Eroica-sinfoniansa* surumarssista. Konserttia mainostettiin edellisenä päivänä *Allgemeine Theaterzeitung* -lehdessä, mutta arvostelua ei wieniläislehdistössä ollut Paganinin valloitettua koko kaupungin. Myöskään sinfonioita ja suurimuotoisia kuoroteoksia ei lopulta kuultu, mutta vaikka ohjelmakokonaisuus muistuttikin Abendunterhaltung-iltamia, esiintyjät olivat kaupungin parhaita ammattilaisia ja teokset potpurien sijasta täysipainoista vokaali- ja kamarimusiikkia.

Vaikka sävellyskonsertin puitteet ehkä olivatkin vaatimattomat ja osa konserttiin liittyneistä odotuksista jäi totetutumatta, Schubert itse koki tapahtuman ammatillisena riemuvoittona, ja lipunmyynnistä saatu tuotto oli hänelle suureksi avuksi. Ansaitsemillaan 800 guldenilla hän maksoi velkansa ja osti viimeinkin oman pianon. Taloudellinen hyöty jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi. Hankkimansa Graf-fortepianon Schubert taitamattomana rahankäyttäjänä joutui pian myymään, ja kun hänen terveydentilansa sitten heikentyi, uudet sävellyskonsertit jäivät haaveeksi, jonka toteutumista hän ei itse saanut olla näkemässä.

Lähteet

- Badura-Skoda, Eva & al. (toim.) 1999. *Schubert und seine Freunde*. Wien: Böhlau Verlag.
- Bernhard, Marianne 1983. *Das Biedermeier. Kultur zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution. (Hermes Handlexicon)*. Düsseldorf: ECON Taschenbuch Verlag GmbH.
- Biba, Otto 1979. Schubert's Position in Viennese Musical Life. *19th Century Music* 3 (2): 106–113.
- Clive, Peter 1997. *Schubert and His World. A Biographical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Finscher, Ludwig (toim.) 2005. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 15. Kassel: Bärenreiter Metzler.

- Gibbs, Christopher H. (toim.) 1997. *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deutsch, Otto Erich 1957. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag.
- Deutsch, Otto Erich 1964. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Dieman, Kurt 1969. *Musik in Wien. Band I*. Wien: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Dürr, Walther & Krause, Andreas (toim.) 1997. *Schubert Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.
- Geiringer, Karl 1938. "The Friends of Music" in Vienna. *The Musical Quarterly* 24 (3): 243–246.
- Handlos, Martha 1985. *Studien zum Wiener Konzertleben im Vormärz*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, moniste.
- Hanslick, Eduard 1869. *Geschichte des Concertwesens in Wien. Teil I.* Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.
- Hanson, Alice M. 1983. Incomes and Outgoings in the Vienna of Beethoven and Schubert. *Music & Letters* 64 (3–4):173–182
- Hanson, Alice M. 1985. *Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrer, Paul 1951. *Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur*, 1. Band, II. Teil. Typoskript, Wien.
- Hilmar, Ernst & Jestremski, Margret (toim.) 2004. *Schubert-Enzyklopädie*. Tutzing: H. Schneider.
- Klein, Rudolf 1972. *Schubertstätten*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite.
- Ließ, Andreas 1954. *Johann Michael Vogl. Hofoperist und Schubertsänger*. Graz: Verlag Hermann Böhlaus Nachf.
- Newbould, Brian 1997. *Schubert. The Music and the Man*. Lontoo: Victor Gollancz.
- Okey, Robin 2001. *The Habsburg Monarchy c. 1765–1918. From Enlightenment to Eclipse*. New York: Palgrave Macmillan.
- Peter, Bernhard 2008. "Wappen und Hausmarken". <http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/hausmarke.htm>. (Luettu 18.4.2014.)
- Pohl, Carl Ferdinand 1871. *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*. Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.
- Reed, John 1972. *Schubert. The Final Years*. New York: St. Martin's Press.
- 1987. *Schubert*. Lontoo & Melbourne: J.M.Dent & Sons Ltd.
- Taruskin, Richard 2010. *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Weber, William 1975. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. London: Croom Helm Ltd.
- 2008. *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.

Internet-sivustot

<http://www.musikverein.at/dermusikverein/geschichte.php>. (Luettu 18.4.2014.)

<http://eng.archinform.net/projekte/43863.htm>. (Luettu 17.4.2014.)

Risto Kyrö (risto.kyro@gmail.com) on pianisti ja Tampereen ammattikorkeakoulun pianonsoiton lehtori. Hän tekee taiteellista tohtorintutkintoa Taideyliopiston

Sibelius-Akatemiassa professori Anne Sivuoja-Kauppalan johdolla teemanaan "Schubertin viimeinen vuosi". Projektia ovat tukeneet Sibelius-Akatemia ja Suomen Kulttuurirahasto.

Franz Schubert's only public concert, Vienna 26th of March 1828 – Tracing a musical scenery of a bygone age

Franz Schubert (1779–1828) was the only one of the great Viennese composers of the 18th and 19th centuries who was actually born in Vienna and lived there all of his life. By the beginning of the 19th century the city had already become one of the most important centres for European musical life. Many visiting artists and composers travelled there to present their compositions as well as their instrumental skills. However, there were two names above all others that reigned in the musical scene in Schubert's days: Ludwig van Beethoven (1770–1827) and Gioacchino Rossini (1792–1868) who had mesmerised the Viennese audience with his operas. Schubert was not unknown either, but during the thirty-one years of his life he arranged only one public concert dedicated solely to his own compositions. This concert took place in the old building of the Society of the Friends of Music on March 26th 1828, less than a year before the composer's untimely death.

In this article Schubert's and his musician friends are approached in the context of his one and only public concert. In addition, the position of this concert is studied as a part of Viennese musical scenery of his day. Central questions are: What was the meaning of the concert to the composer himself? Did the newspapers pay attention to the concert? Why was Schubert not able to present his works in one of the greater halls of his native Vienna? The biggest puzzle was the concert hall itself, which in the end proved to be rather an apartment than a concert hall. After having spent time in the archives and libraries of Vienna the whole picture started to take form before my eyes. The event was indeed a great personal success for Schubert. It gave him a great deal of confidence and even a good amount of money, albeit in the local newspapers the concert was overshadowed by yet another Italian virtuoso, the violinist Niccolò Paganini whose first concert in Vienna happened to take place only three days after Schubert's concert and started in the city a frenzy hardly seen before.

Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) kirjeet mikrohistorian ja mentaliteettien historian aineistoina

Tommi Harju

Kirjeet ovat yksi vanhimmista viestinnän muodoista, joita järjestäytyneissä kulttuureissa on koskaan käytetty (Lahtinen 2011, 28). Ne ovat varsin tehokas tapa viestiä asioista niiden keskusteluntapaisen ajatuksenvaihdon vuoksi. Kirjeillä on aikanaan tehty valtakunnanpolitiikkaa ja toisaalta ne ovat olleet ihmisen keino ilmaista sisimpiä tunteuksiaan. Myös musiikintutkimus on hyötynyt laajalti kirjeitse itseään ilmaiseista säveltäjistä. Esimerkiksi Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) kirjeet ovat valottaneet hänen suhteitaan sekä toimineet osin hänen sävellystensä syntyhistoriaa syventävinä dokumentteina (Bärenreiter). Myös paljon tutkitun Richard Wagnerin (1813–1883) laaja kirjeenvaihto on koottu 34-osaiseksi sarjaksi (Breitkopf & Härtel). Samoin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun säveltäjien kuten Max Regerin (1873–1916) ja Joseph Rheinbergerin (1839–1901) kirjeet ovat ilmestyneet toimitettuina kirjoina (Carus Verlag). Heidän aikalaisistaan voidaan mainita suomalaisen Jean Sibeliuksen (1865–1957) kirjeenvaihto, josta on tosin vain osa julkaistu (SKS). Säveltäjien kirjeet kertovat kauttaaltaan paitsi eletystä elämästä, myös laajentuvat parhaassa tapauksessa kuvaamaan sävellysten syntyvaiheita, oman aikansa kulttuurielämää ja sosiaalisia konventioita.

Tarkastelen artikkelissani kirjeaineistojen hyödyntämistä osana säveltäjätutkimusta sekä mikrohistorian että mentaliteettien historian tarjoamien metodologisten avauksien kautta. Omana tavoitteenani onkin syventää aineistosta saatavaa informaatiota tarkastelemalla sitä molemmista lähtökohdista. Arkipäiväiseen elämään kuuluneet mikrotason dokumentit, kuten kirjeet, voivat paljastaa piileviä käytäntöjä ja kokemuksia yksittäisen ihmisen näkökulmasta. (Kalinke 2000, 7–9, 14–15.) Aineistonani toimivat Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) säilyneet 47 kirjettä (toim. Beckmann & Schulze 1987). Artikkelini puitteissa on mahdotonta analysoida syvällisesti kaikkia kirjeitä, joten käytän esimerkkinä niistä löytyviä kahta omaelämäkerrallista kirjettä. Varhaisempi (nro 9) on kirjoitettu Heinrich Bokemeyerille (1679–1751) 3.10.1729. Toinen elämäkertakirje (nro 37) on kirjoitettu Johann Matthesonille (1681–1764) kymmentä vuotta myöhemmin 28.12.1739. Se on toiminut pohjana Waltherin julkaistuun omaelämäkertaan Matthesonin teoksessa *Grundlage Einer Ehren-Pforte* (1740). Viittaan pintapuolisemmin myös Waltherin kirjeaineistoon kokonaisuutena.

Mikrohistoria ja mentaliteettien historia kuuluvat 1970- ja 1980-luvuilla voimistuneen historiatutkimuksen käsitteen, ”Uuden historian” tutkimussuuntaukseen (*La nouvelle histoire*), joille oli yhteistä ranskalaiselta Annales-koulukunnalta

perityt vaikutteet. Annales-koulukunta on saanut nimensä ranskalaisten sosiaalhistorioitsijoiden Marc Blochin ja Lucien Febvren toimittamasta *Annales*-kausijulkaisusta, jossa painotettiin uusien tutkimuskysymysten muodostamista. Jo 1920-luvulta alkaen koulukunnan joukossa syntyi joukko uusia käsitteitä kuten mentaaliset työkalut (*ouillage mental*) ja mentaliteetti (*mentalité*). (Schöttler 1995, 74.) Tutkimusaiheina ovat usein olleet ns. tavallisen kansan edustamat tai suuren historiankirjoituksen kannalta tuntemattomammat yksilöt ja heidän käsityksensä maailmasta. Mainituissa historiansuuntauksissa on läsnä yhtäaikaisesti samasta lähtökohdasta ponnistavia, hieman toisistaan poikkeavia elementtejä (ks. laajemmin Katajala 1995, 9–10, 14–15). Lähdeaineistojen uudenlainen käsittelytapa on ollut niille ominaista. Lähteillä artikkelissani tarkoitetaan ”uusien historioiden” metodologian kannalta tulkittua lähteiden kokonaisuutta (kirjalliset dokumentit, jäänteet, esineet, valokuvat jne.), millä viitataan tutkimuksessa hyödynnettyihin usein poikkeuksellisiin tai hajanaisiin lähteisiin (ks. esim. Elomaa 2001, 61–63). Lähteet kertovat eritasoisesta informaatiosta suhteessa tutkimuskohteeseensa. Tällainen ajattelutapa mahdollistaa periaatteessa minkä tahansa lähteen käytön todisteena tutkimuskohdetta tarkastellen. (Kalela 2000, 90–93.)

Otan mikrohistoriallisten tarkastelun osalta vertailunäkökulmaksi yhden varsin kategorisen jakotavan yksityiseen ja julkiseen (Heikkinen 1993, 21–23). Yksilön elämänalueita on tavattu jakaa monin tavoin, ja yksi tapa on ollut pyrkiä erottamaan yksityistä ja julkista sfääriä sekä tarkastella niiden välistä suhdetta.¹ Niiden erkaneminen tapahtui modernin kansallisvaltion synnyn, reformaation ja lukutaidon yleistymiseen liittyneiden muutosten myötä. Tutkimallani ajanjaksolla julkinen keskittyi ja sai ilmentymänsä 1600- ja 1700-lukujen ruhtinas-hoveissa, jota aineistoni Saksi-Weimarin hovin osalta sivuaa. Yksityiselle puolelle asettuu Weimarin kaupunginurkurin arkipäiväinen elämä, joka näyttäytyy Waltherin kirjeiden kautta.

Julkisen ja yksityisen väliset suhteet eivät ole vakioisia, mutta mikrohistoria on keskittynyt enemmän tulkitsemaan näkökohtia yksityisen puolelta. Varsinkin saksalainen mikrohistoriallinen tutkimus on ollut nimenomaan arkipäivän historian tutkimusta (*Alltagsgeschichte*). Sen kohteina ovat olleet ”tavalliset ihmiset” (*kleine Leute*). Mikrohistorialle ominaisesti näkökulma on tietoisesti siirretty pois suurmiestulkintoista ja keskitytty monikerroksisiin tulkintoihin arkipäivän merkityksestä suuremmalle historiankirjoitukselle. (Lüdtke 1995, 3–40.) Yksilö saattoi ajatella yksityisesti toisin kuin julkisesti ja suhteuttaa tekonsa ja tuotoksensa tämän mukaan. Waltherin kahden elämäkertakirjeen erilainen funktio ja sisältö heijastelevat osaltaan tätä ilmiötä. Tutkimusaineisto, joka heijastaa esimerkiksi yksityiselämän kuvauksia, kertoo hyvin erilaista tarinaa kuin materiaali, josta muodostuvat ns. ”julkisen historian esitykset” (Kalela 2001, 18).

¹ Toinen yleinen tapa on ollut jakaa tietomuodot korkeaan (tieteelliseen) ja matalaan (kansanomaiseen) (Peltonen 1996, 22). Korkean ja matalan suhdetta voidaan vertailla Waltherin suhteessa paitsi alkemiaan myös tuon ajan musiikissa vallinneisiin sekä laajemminkin tieteen käsitteisiin.

Yleisesti melkein kaikkiin kirjeisiin (varsinkin yksityiskirjeisiin) sisältyvä ominaispiirre on ns. ”rivien väliin jäävät”, konkreettisesti kirjoittamattomat, mutta asiayhteydestä katsoen selkeästi esiin tulevat asiat, jotka kirjeiden vastaanottaja tajusi, varsinkin jos tämä oli jollain tavoin kirjoittajan tuntema. Waltherin kirjeistä löytyvien lausumattomien aspektien selvittäminen vaatii mikrohistoriallisen näkökulman lisäksi toisenlaista tarkastelutapaa, mihin mentaliteettien historia tarjoaa mahdollisuuden. Tutkimuskirjallisuudessa käytetään usein täysin synonyymisesti termejä mentaliteettihistoria ja mentaliteettien historia, mutta kuvaavampi monikkomuotoinen termi kattaa paremmin tietyssä ajassa olemassa olevien päällekkäisten mentaliteettien käsitteen (ks. esim. Korhonen 2001, 44).

Mikrohistoriaa tutkimussuuntauksena ajallisesti edeltänyt mentaliteettien historia edustaa osin samansuuntaista tutkimuksellista lähtökohtaa kuin mikrohistoria, mutta siinä painotetaan tiedostamattomia yhteisöllisiä kulttuurin rakenteita.

Alkuaan kulttuurihistoriallisena mentaliteettien tarkasteluna alkanut historiantutkimus lähti liikkeelle 1400– ja 1500-lukujen ihmisten ajattelurakenteista painottaen tuonikaisten eliittien tutkimusta. Demografisen, laajoja kvantitatiivisia aineistoja painottaneen vaiheen jälkeen mentaliteettien historia muuntui antropologiseksi mentaliteettien historiaksi kollektiivisine representaatioineen ja arki- sekä yksityiselämän historioineen. Samalla siirryttiin pois ns. eliittikulttuurin tarjoamista tarkasteluista kohti yleisempiä, ei-persoonallisia mentaliteetteja. Vaikutteita on haettu esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksesta (Mihail Bahtin), historiallisesta sosiologiasta (Norbert Elias) ja antropologiasta (Clifford Geertz). (Peltonen 1992, 47–62; Korhonen 2001, 40–41.) Musiikintutkimuksessa mentaliteettien historiaa on hyödynnetty varsin vähän, ks. kuitenkin esim. Laitinen (2003) tai Grier (2006).

Johann Gottfried Waltherin säilynyt kirjeenvaihto² on yksi monipuolisimmista 1600- ja 1700-lukujen saksalaista musiikkielämää käsittelevistä kirjekokonaisuuksista. Waltherin säilyneet kirjeet on julkaistu kirjana 1987 Klaus Beckmannin ja Hans-Joachim Schulzen toimittamina. Tarkastelen Waltherin kirjeitä asiasisällön perusteella. Oletan, että tältä osin kirjeiden tarjoama informaatio on säilynyt toimituksellisesta työstä huolimatta. Olen päätenyt käyttämään kirjaa pääasiallisena kirjeiden lähteenä tietoisena siitä, että tutkijan olisi hyvä tutustua myös autenttiseen materiaaliin sellaisenaan (Lahtinen et al. 2011, 19). Waltheria käsittelevässä tutkimuksessa on vuoden 1987 jälkeen kuitenkin toistuvasti viitattu ko. Beckmannin ja Schulzen toimittamaan julkaisuun. Waltherin kirjeet

² J. G. Waltherin *Briefe*-kirjaan on koottu kaikki tiedossa olevat ja löytyneet kirjeet seuraavista kokoelmista: *Deutsche Staatsbibliothek zu Berlinin* Walther-aineisto (SSB SPK Mus. ep. J. G. Walther 1–31), *Weimar Stadtarchiv*, *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur Weimar*, *Goethe und Schiller-Archiv*, *Luzern Zentralbibliothek Abt. Bürgerbibliothek*, *Leipzig Universitätsbibliothek*, *New York Public Library*, *Hamburg Staats- und Universitätsbibliothek*, *British Library*, *Weimar Staatsarchiv [Thuringisches Hauptstaatsarchiv Weimar]* sekä kirjasta *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten* (ed. La Mara). (Ks. tarkemmin Beckmann & Schulze 1987, 259–264.)

asettunevat siis samalle autenttisuuden tasolle kuin laajalti Bach-tutkimuksessa käytetty sarja *Bach-Dokumente*.

Walther oli Johann Sebastian Bachin (1685–1750) lähipiiriin kuulunut aikalainen ja sukulainen; monissa lähteissä heidät mainitaan olleen serkuksia.³ Hän toimi lähes koko aikuisikänsä Saksi-Weimarin herttuakunnan residenssikaupungin Weimarin kaupunginkirkon urkurina. Walther tunnettiin myös oppineena teoreetikkona ja säveltäjänä. Hän julkaisi vuonna 1732 ensimmäisen saksankielisen musiikkitietosanakirjan *Musicalisches Lexiconin* ja kirjoitti jo uransa alkupuolella 1708 Saksi-Weimarin prinssi Johann Ernstille (1695–1715) musiikkia käsittelevän oppikirjan *Praecepta der Musicalischen Composition*. Säilyneet sävellykset koostuvat pääasiassa urkukoraaleista, muutamista preludeista ja fuugista sekä italialaisten ja saksalaisten orkesterikonserttojen urkusovituksista.

Waltherin kirjeet valottavat kokonaisuudessaan hänen elämänvaiheitaan melko henkilökohtaisella tasolla. Suurin osa kirjeistä on kirjoitettu Wolfenbüttelin kanttori Heinrich Bokemeyerille, mutta mukana on myös kirjeitä mm. aikalaisteoreetikoille kuten Johann Matthesonille ja Lorenz Christoph Mizlerille (1711–1778), joka oli paitsi musiikinteoreetikko ja kirjoittaja myös kirjanpainaja ja kirjakauppias. Bokemeyerin ja Waltherin kirjeenvaihdon tärkein alkusyy lienee ollut säveltäjien ja muusikoiden elämäkertatietojen hankkiminen Waltherin *Musicalisches Lexiconia* varten, mutta se laajeni myöhemmin kattamaan muitakin elämänalueita. Aikalaissäveltäjiltä on säilynyt jonkin verran henkilökohtaisuuden tasolta tarkasteltuna pinnallisempaa kirjemateriaalia. Esimerkiksi Johann Sebastian Bachilta on olemassa lähinnä ammatinhoitoon liittyneitä kirjeitä⁴ (ks. Naumann & Schulze 1963, 1–56). Tuon ajan ja ammattiryhmän sosiaalisia ulottuvuuksia voidaan tarkastella myös Georg Philipp Telemannin (1681–1767) kirjeenvaihdon välityksellä, jota on säilynyt vuosien 1704 ja 1767 väliltä melko yhtenäisesti kattaen hänen elämänsä eri osa-alueita aina virallisista eri tahoille osoitetuista kirjeistä aikalaissäveltäjien kanssa käytyyn ammatilliseen ajatustenvaihtoon (Grosse & Jung 1972).

Yksityisen ja julkisen vaihtelu Waltherin elämäkertakirjeissä

Waltherin säilyneet kirjeet ovat vuosilta 1702–1747, mutta ne eivät ole ajallisesti koherentti kokonaisuus, vaan yhtenäisin kirjoitusperiodi alkaa vasta vuodesta 1729 jatkuen aina vuoteen 1747 asti. Lisäksi Waltherilta on säilynyt kaksi viranhakukirjettä vuosilta 1702 ja 1707. Waltherin kirjeissä yksityisen ja julkisen rajapinnan ero on häilyvä, ja näiden välillä voidaankin löytää monia eri tasoja. Kahden ääripään keskellä hahmottuu kirjeenvaihdon perustaso, joka on käy-

³ Valentin Lämmerhirt, 1600-luvulla elänyt raatiherra, oli Johann Gottfried Waltherin äidinpuoleinen isoisä ja Johann Sebastian Bachin äidinpuoleinen isoisä.

⁴ John Eliot Gardiner (2013, xxvi) kuvaa Bachin kirjeitä ”useimmiten tylsiksi ja läpinäkyviksi kirjoituksiksi”.

tännössä ollut ajatustenvaihtoa Heinrich Bokemeyerin ja Waltherin välillä musiikista, kirjojen ja nuottien lähettämistä puolin ja toisin sekä niihin liittyvien asioiden läpikäymistä. Tästä katsoen julkisemmalle puolelle ovat kuuluneet monissa kirjeissä liitteinä olevat, muiden, useimmiten Johann Matthesonin tai Lorenz Christoph Mizlerin kirjoittamia kirjeitä. Ne voidaan kärjistäen ajatella nykyisten sähköpostin liitetiedostojen esiasteiksi. Walther käytti kirjeissään ajalle varsin tyyppillisiä, kohteliaita tervehdyksiä. Ensimmäisessä säilyneessä Bokemeyerille kirjoittamassaan kirjeessä 8.3.1729 hän aloitti muodollisesti ”Hoch-WohlEdler, Großachtbar u. Wohlgelarter, Insonders Hochgeegrtester Herr”. Jo saman vuoden kesäkuun 8. päivänä alkutervehdykseen oli ilmestynyt ystävyyttä merkitsevä liite: ”S. T. [Salvo Titulo] Herrn, Herrn Heinrich Bokemeyer, wohlbestaltem Cantori der Hochfürstl. Landes-Schule in Wolfenbüttel par ami” [ystävyydellä]. Lahtinen et. al (2011, 15–16) pitävät oleellisena tarkastella kirjeissä esiintyviä tervehdyksiä, joilla saattoi olla osuutensa siinä, että kirjeen sanoma tuli vastaanottajalle selväksi. Sinänsä tärkeiden, aikaansa kuvaavien muodollisten aloitus- ja lopetuskohteliaisuuksien taakse katsottaessa voidaan todeta, että Walther otti Bokemeyerin uskotukseen ja avustajakseen *Lexiconin* tietojen kartuttajana. Wolfenbüttelin herttuan kirjaston ja Waltherin puolelta Weimarin herttuan kirjaston käyttö sekä näissä kirjastoissa olevien tietojen kopiointi ja hyödyntäminen edesauttoivat ensimmäisen saksankielisen musiikkitietosanakirjan valmistumista.

J. G. Waltherin Bokemeyerille kirjoittama kuvaus siihenastisesta elämästään syksyllä 1729 voidaan nähdä yksityisenä omaelämäkerrallisena luonnehdintana. Waltherin kirje tuo esiin paljon hänen omia tunnetilojaan ja on siten verrattain harvinainen esimerkki Bachin aikana toimineen säveltäjän sisäisestä urakäsityksestä ja näkökulmasta omaan elämäänsä. Hän kuvasi verrattain köyhää lapsuttaan koruttomasti: ”Isäni on kutoja, ja äitini, syntyjään Lämmerhirt-sukua, auttoi perheen toimeentulossa isääni tämän heikosti sujuneessa ja perheen ruokintaankin vaikuttaneessa ammatissaan siivoamalla ja ompelemalla”.⁵ Mutta Matthesonille kirjoittamassaan autobiografisessa kirjeessään Walther jätti kokonaan perheensä vaatimattomat olot mainitsematta. Sen sijaan hän korosti kumminaan toimineen Johann Andreas Kellnerin (1672–1734). Kellner oli tuolloin vasta kaksitoistavuotias poika, eikä siten edes konfirmoitu, mikä oli jo tuolloin edellytyksenä kummina toimimiselle. Waltherin mukaan nuori kummi joutuikin papin kuulusteltavaksi ennen kastetilaisuutta.⁶ Luultavasti Walther on kertonut kummistaan (eikä perheestään) lukijakunnaksi oletetulle, musiikista kiinnostuneelle yleisölle kaunistellakseen perheensä sosiaalista asemaa erfurtilaisessa kaupunkiyhteisössä, sillä Kellnerin suku oli tuon ajan arvoasteikossa huomattava.

⁵ [...] mein Vater ist ein Zeüg- und Raschmacher[...]die Mutter aber, eine geborene Lämmerhirtin, die den Vater in seiner sehr verfallenen und Nahrungs-losen Profeßion mit Putzmachen und Nehen im Leben getreulich *secundiret*[...] Olen ottanut lainaukset sellaisinaan suoraan kirjeteksteistä mahdollisine kirjoitusvirheineen.

⁶ [...]weil er noch nicht zum H. Abendmahl gegangen, deswegen sich hat examinieren lassen müssen.[...]

tavasti Waltherien käsityöläisperhettä korkeammalla. Nuoren Kellnerin isä oli Saksin herttuakunnan virkamiehenä toiminut Bartholmäus Kellner, ja Walther tulee painottaneeksi, että perhe aateloitiin myöhemmin. (Walther Matthesonille 28.12.1739 / Beckmann & Schulze 1987, 218.) Eisenachin herttuan palveluksessa virkamiehenä toiminut Johann Andreas Kellner sai sittemmin keisarillisen maakreivin arvon.

Waltherien vaatimattomasta tulotasosta huolimatta perheen ainoaksi jäänyt poika laitettiin kymnaasiin Erfurtin parhaimpiin kouluihin kuuluneeseen Ratsgymnasiumiin. Opiskelujensa ohessa hän soitti ja lauloi sekä Erfurtin luterilaisissa että katolisissa kirkoissa. Tämä on ollut tuolloin jokseenkin harvinaista, kun tarkastellaan esimerkiksi hänen erfurtilaisten urkurikollegoidensa työuria, poikkeuksena Waltherin ensimmäinen sävellyksenopettaja Johann Heinrich Buttstett (1666–1727), joka myös soitti roomalaiskatolisissa jumalanpalveluksissa. Walther ei peitellyt tätä ”katolista vivahdetta” millään tavoin, vaan se tulee esiin molemmissa elämäkertakirjeissä. On sikäli mielenkiintoista, että protestantti pystyi tuohon aikaan ilman ongelmia toimimaan kirkkokuntarajojen ulkopuolella. Vaikka Erfurtia pidetään luterilaisen kirkon vahvana alueena, se oli tuolloin myös katolisen Mainzin arkkhiippakunnan enklaavi, mikä osaltaan selittää kaupungin ”ekumeenista” musiikillista käytäntöä.

Bokemeyerille kirjoittamassaan kirjeessä Walther kertoi laajasti sävellyso opiskelustaan Buttstettin johdolla Erfurtissa, mutta tämän nimeä ei edes mainita kymmentä vuotta myöhemmin Matthesonille lähetetyssä kirjeessä. Ensiksi mainitussa Walther kuvaa varsin kaunistelemattomaan sävyyn opettajansa olleen häntä kohtaan salamyhkäinen ja joutuneensa odottamaan tätä monena iltana, minkä jälkeen opettaja oli nopeasti korjannut tehtävät. Opetus oli ollut myös tehotonta, ja Walther joutui maksamaan Buttstettille mielestään liikaa. Kuvatesaan vaikeuksiaan hän purki pettymyksiään Bokemeyerille soimaamalla itseään ”yksinkertaiseksi”.⁷ (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 68–69.)

Buttstett-kuvauksen yhteydessä tulee esiin jo Waltherin elinaikana näkynyt pyrkimys itsetutkiskeluun ja itsensä tuntemiseen ihmiselämää kuvaavissa dokumenteissa, kuten päiväkirjoissa tai kirjeissä. Koch-Schwarzerin (2000, 107–108) mukaan kirjeet 1700-luvulta alkaen edustavat kasvavaa minäkuvan tarkastelun kehitystä. Niissä pääsee esille yksityinen ihminen julkisen yhteisön varjossa. Tällainen kirjoittaminen oli yleensä olemassa vain kirjoittajaansa (ja vastaanottajaa) varten, eikä sitä ollut tarkoitettu muiden nähtäväksi esimerkiksi julkaisujen muodossa. (Ilmakunnas 2001, 11.) Verrattaessa esimerkiksi päiväkirjoja ja kirjeitä päiväkirjojen voidaan sanoa olevan vielä astetta yksityisempiä. Ne on tarkoitettu kirjoittajan omia silmiä varten. Ihminen on paljaimmillaan itsensä kanssa kirjoittaessaan päiväkirjaa. Kirjeen kohdalla tulee mukaan toinen yksilö ja varautuneisuuden aste on tällöin toinen. Kirjettä kirjoittaessaan ihminen saattaa tietoisesti tai tiedostamattomasti sensuroida itseään, lisätä jotain tai ohjautua sopeutumaan vastaanottajan näkökulmiin (Lahtinen et al. 2011, 21–22). Vasta Georg Schünemannin (1933) julkaisemien muutamien Waltherin kirjeiden

⁷ [...]So einfältig war ich! [...]

jälkeen on tiedetty hänen suhteestaan Buttstettiin. Tätä aiemmin kaikki hänen opettajiinsa liittyneet viittaukset ovat perustuneet Matthesonin *Grundlage*-kirjaan, eivätkä ne siten ole antaneet kokonaiskuvaa asiasta. Kirjeet voivat siis tutkimusaineistona paljastaa merkittävää, aiemmin huomiotta jäänyttä tietoa.

Mentaliteettien historian ulottuvuudet kirjeaineistossa

Walther ja Bokemeyer olivat molemmat oppineita teoretikkoja, joten Walther lienee arvellut kirjeenvaihtokumppaninsa olevan kiinnostunut käytössä olleesta musiikinteoreettisesta kirjallisuudesta. Kertoessaan opiskeluistaan Buttstettin luona Walther luettelikin sävellysopinnoissa käytettyjen kirjojen nimiä. Niihin kuului esimerkiksi Wolfgang Schonslederin *Architectonice musices universalis* (1631). Walther hankki myös omatoimisesti kirjoja, koska ei saanut tarpeeksi tietoa opettajaltaan. Ostettuihin kirjoihin kuuluivat esimerkiksi Robert Fluddin teos *Utriusque Cosmi* sekä Athanasius Kircherin *Musurgia Universalis*. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 68.) Samassa yhteydessä Walther kertoi yhteydestään Andreas Werckmeisteriin ja tämän teoksiin. Sekä Buttstettin ja Werckmeisterin henkilöissä että kaikissa mainituissa kirjoissa esiintyy yhteisenä nimittäjänä musiikinteoria ja jo tuolloin osittain vanhakantaisena pidetty teoretisointi sfäärien harmoniasta.

Waltherin tässä sekä laajemmin muissakin kirjeissä esiintuoma kirjojen lähes bibliofiilinen kerääminen ja esimerkiksi 4.4.1729 päivätyn kirjeen liitteenä oleva teoreettisen kirjaston luettelo tarjoavat tutkintaväylän ajassa liikkuneisiin mentaliteetteihin. Waltherin kirjeissä esiintyvät mentaliteetit voidaan ymmärtää kirjeistä nousevien ilmiöiden (esimerkiksi alkemia, luonnonfilosofinen maailmankuva) taustalla vaikuttaneiksi voimiksi, jotka ovat olleet ajalleen tyyppillisiä, mutta lausumattomia ja alitajuisia toimintatapoja sekä ymmärryksiä. Mentaliteetit tarkoittavatkin Korhosen (2001, 48) mukaan yksilön tapaa elää oman aikansa yhteisöissä. Mentaliteettien historiassa tarkastellaan yhteisön kollektiivista käyttäytymistä aikalaiskontekstissa (Katajala 1995, 11). Korhosen mukaan mentaliteettia voi kuvata koordinaatistoksi tai henkiseksi kartaksi, joka kantaa mukanaan ihmisen ymmärrystä todellisuudestaan. Sen varassa ihminen sijoittaa itsensä sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöönsä. Mentaliteeteilla on kuitenkin yhteisöllisen ulottuvuutensa lisäksi jokaisen ihmisen luoma yksilöllinen puolensa. Ne toimivat arkisen ja automaattisen tasolla ja koostuvat yksilön ajattelun ei-persoonallisesta, kaikkia koskevasta aineksesta. (Korhonen 2001, 42, 44.) Mentaliteetin käsitteellä ei ole täsmällistä, eikä vakiintunutta suomennosta. Yleisimmin se on käännetty mielenlaaduksi, joka viittaa yhtäältä vanhaan temperamenttioppiin mutta voidaan ymmärtää myös tunnetilana. Mentaliteettia koskevien tulkintojen avainsana on mieli (Knuutila 1994, 61–63).

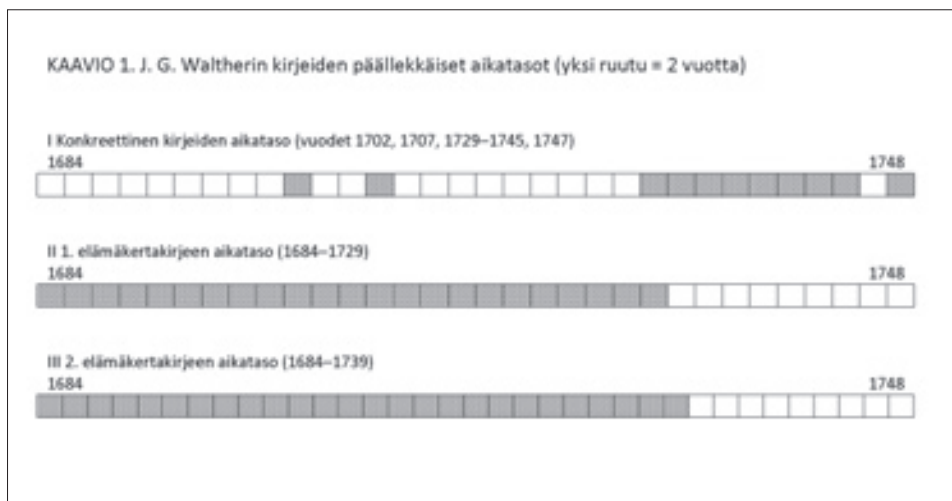
Waltherin kirjeet valottavat tuon ajan saksalaisten säveltäjä-pienyhteisöjen ajattelutapoja. Tässä kohdin kirjeiden tarkastelua voidaan nähdä sekä mikroettä mentaliteettien historialle yhteinen, ominainen pyrkimys aineiston analy-

siin, joka mikroskoopin tavoin suurentaa tarkastelun skaalan paljastaen jotain, mikä jää paljaalla silmällä näkemättä. (Levi 1998, 55–56; Elomaa 2001, 60.) Waltherin kirjeiden sisältämän sanoman taakse on siis pyrittävä kurkottamaan muullakin tavalla kuin pelkästään läpi lukien. Peltosen (2007, 16–17) mukaan tutkijan onkin otettava eräänlainen kuulustelijan rooli ja saatava lähteet puhumaan toisella tapaa kuin toteavalla lukutavalla.

Pyrkimys porautua ihmisen pään sisälle on aiheuttanut monille tutkijoille hämmennystä, kun ”uuden historian” tutkimusten myötä päähenkilöiksi on otettu makrotason (musiikin)historiankirjoituksen vähemmän tutkittuja yksilöitä. (Peltonen 1999, 18–20.) Mentaliteettien historiassa on tavattu painottaa tutkittavien ilmiöiden kollektiivista luonnetta ja pitkää kestoja, mikä on luonnollisesti herättänyt keskustelua sekä yksilöllisyyden liikkuma-alasta että muutosprosesseista. Joissain tapauksessa tietyt yksilöt ovat saaneet edustaa aikakaudelle tyypillistä mentaliteettia. (Knuutila 1994, 64.)

Waltherin kahden elämäkertakirjeen sekä kirjeaineiston kokonaisuutta silmällä pitäen voidaan havaita tietyssä ajankohdassa kirjoitettujen kirjeiden ajallinen moninaisuus. Kaaviossa 1 esitetään Waltherin säilyneiden kirjeiden kolmenlainen aikataso. Ylimmässä lineaarisessa janassa kuvataan ne konkreettiset ajankohdat, jolloin kirjeet on kirjoitettu (ruutu on värjätty harmaaksi). Ensimmäistä elämäkertakirjettä kuvataan keskimmaisella janalla. Siinä ajallinen siirtymä alkaa vuodesta 1684 ja päättyy silloiseen nykyisyyteen 1729. Toista elämäkertakirjettä (1739) ja sen aikatasoa esitellään alimmalla janalla, joka kattaa vuodet 1684–1739. Asetettaessa kaavion janat päällekkäin voidaan nähdä, että kirjoitusajoiltaan Waltherin koko elinaikaa verrattaessa puutteellinen kirjemateriaali kattaakin itse asiassa melkein kokonaan Waltherin elinkaaren lukuun ottamatta muutamaa vuotta.

Waltherin kirjeet heijastelevat toisaalta arkipäiväistä, tietyssä hetkessä tapahtunutta kirjoitustilannetta mutta ja toisaalta niissä palataan aiemmin koettuun todellisuuteen. Mentaliteettien historiaa hyödyntävissä tutkimuksessa löytyykin aina vähintään kaksi aikatasoa, koska asioita tulkitaan tietystä ajanjaksosta kat-



soen. Tällöin muutosta edustava, kuten arkipäivän aikataso sekä lähes muuttumaton mentaliteetti joutuvat mahdollisesti törmäyskurssille (ks. Korhonen 2001, 55–56). Tietyt kirjeistä löytyvät teemat, kuten Waltherin omistaman teoreettisen kirjaston esittely Bokemeyerille (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 34–43), ja sen tutkimisen kautta esiin tulevat, ajassa esiintyneet monipuoliset musiikinteoreettiset ja filosofiset suuntaukset saattavat viedä ajallisesti paljon kauemmaksi kuin Waltherin syntymävuosi 1684. Esimerkiksi tällainen musiikinteorian hyvin hiljaa muuttuvista käsityksistä kertova, pitkän keston (*longue durée*) ominaisuus on tyypillinen tutkimuskohde mentaliteettien historialle. Muutos tapahtuu huomaamattomien, eri sukupolvien kerrostamien uusien aspektien kautta, jota ei tiedosteta arkipäiväisessä elämässä.

Mikrohistoriallisten pienyhteisöjen hahmottuminen Waltherin elämäkertakirjeissä

Waltherin elämäkertakirjeissä on havaittavissa eroja siinä, keitä hän mainitsi kirjeissään ja missä suhteessa myös muutoin kuin sävellysopettajansa Buttstettin tai lapsuudenperheensä osalta. Yksityisenä biografisena kertomuksena nähtävissä Bokemeyer-kirjeessä Walther kirjoitti paljon suhteestaan Weimarin hoviin, jossa hän toimi 1710-luvulla prinssi Johann Ernstin ja prinsessa Johanna Charlotten opettajana. Siinä hän kertoi läheisistä suhteistaan erityisesti nuorena kuolleeseen prinssiin ja tämän hoviin: ”Minulla oli kunnia osallistua ruokailuun yhdessä hovimestari von Beckendorffin ja sihteeri Reichardtin kanssa prinssin pöydässä, niin hänen terveyden kuin sairauden päivinä; usein yövyin myös prinssin luona tämän sairastaessa”.⁸ Matthesonille lähetetyssä kirjeessä korostuu puolestaan ainoastaan se, miten herttuaperheen lasten opettaminen toi mukanaan oppilaita Weimarin aatelistiperheistä ja porvaristosta.⁹ Waltherin kirjeet aineistona tarjoavat näkökulman Bachin ajan thüringeniläiseen porvaristoon, jolla oli vahvat yhteydet tuon ajan aatelistoon. Bokemeyerille lähetetyssä kirjeessä on mainintoja paitsi hovin palveluskunnasta, myös Waltherin työpaikasta *Stadtkirchenistä* ja kaupungin kymnaasin henkilöstöstä, kuten kanttori Georg Theodor Reinecciuksesta (1660–1726) sekä J. S. Bachin Leipzigin-ajan ystävästä ja *Thomasschulen* rehtorista Johann Matthias Gesneristä (1691–1761).

Kirjeissä hahmottuvat fyysisten pienyhteisöjen tuolle puolen ulottuvat henkiset pienyhteisöt, kuten muusikkojen ja säveltäjien mm. oppilas–opettajasuhteista sekä kirjeitse tapahtuneesta kanssakäymisestä syntyneet verkostot. Heikkisen (1993, 26–27, 40–41) mukaan mikrohistoriasta omine päämäärineen voidaan sanoa olevan kysymys silloin, kun tutkimuskohteena on *ihminen pien-*

⁸ [...]In nurgedachter so wol gesunden als krancken Zeit habe zu[...]die Gnade gehabt, nebst dem Hrn, Hof-Meister von Beckendorff, und Hrn. *Secretario* Reichardten, an Dero Tafel mit zu speisen, auch sonsten gar oft des Nachts (weil wohl gelitten war) in der Kranckheit bey Ihnen zu bleiben.[...]

⁹ [...]welchem hohen Beyspiele verschiedene andere Personen adelichen und bürgerlichen Standes folgeten[...]

yhteisössään ja kun eri tutkimustulokset suhteutetaan analyysin avulla hahmoteltuihin verkostoihin. Sillä voi olla biografisen tutkimuksen kannalta myös oma tehtävänsä – elämäkokonaisuuden valottaminen. Tämänäköisiä mikrohistorioita ovat esimerkiksi Ginzburgin kuuluisin teos *Juusto ja madot* (1976/2007), Levin tutkimus Santenan kylästä (1992) sekä Davisin kirjoittama Martin Guerre -tutkimus (1982/2001), jotka kaikki heijastelevat henkilöidensä kautta yksilön liikkumavaraa varhaismodernin eurooppalaisen pienyhteisön piirissä. Samoin ne voivat paljastaa näkymättömiä käytänteitä nimen tai nimien kautta. Waltherin julkinen elämäkertakirje Matthesonille nostaa esiin hänen haluamansa opettajat ja heidän verkostonsa. Walther mainitsee esimerkiksi Andreas Werckmeisterin ja tämän kautta saamansa Dietrich Buxtehuden sävellykset sekä nykyään tuntemattomamman Johann Graffin. (Walther Matthesonille 28.12.1739 / Beckmann & Schulze 1987, 219.) Näissä nimissä voidaan nähdä monta mikrohistorialliselle tutkimukselle ominaista johtolankaa. Tiedetään nimittäin, että Waltherin laajoissa urkumusiikin käsikirjoituskokoelmissa on mukana Georg Böhmin musiikkia (Krummacher 2000, 248). Se, miten Walther olisi saanut näitä käsiinsä, on tapahtunut mahdollisesti Johann Graffin, Böhmin oppilaan, kautta. Weimariin päätyi myöhemmin Böhmin kosketinsoitinmusiikkia myös Johann Sebastian Bachin kautta (Krummacher 2000, 248). Ns. *Weimarer Orgeltabulatur* sisältää merkinnän, jonka perusteella on voitu varmistaa Bachin opiskelleen Georg Böhmin oppilaana Lüneburgissa vuonna 1700 (Maul & Wollny 2007, XXI).

Italialaisten mikrohistorioitsijoiden, Carlo Ginzburgin ja Giovanni Levin tutkimuksissa lähteitä tulkitsemalla nimi onkin ollut oleellinen aspekti, jolla tutkimuksen kohteena ollut yksilö on pystytty tunnistamaan erilaisista lähteistä (Levi 1998, 61, 82).¹⁰ Nimet voivat siis toimia Waltherin kirjeissä paitsi erilaisten sosiaalisten suhdeverkostojen hahmottajina, myös johtolankoina. Ginzburgin näkökulmana on nimenomaan ollut kiinnittää huomiota aiemmin ohitettujen yksityiskohtien merkitsevyyteen ja johtolankojen¹¹ etsimiseen näistä detaljeista. Voidaan ajatella, että myös yksittäinen säveltäjä, kuten J. G. Walther, voi toimia musiikinhistoriallisena johtolankana.

Mikrohistoriallinen analyysi keskittyy tulkitsemaan lähteistä löytyvää yhteistä käyttäytymispohjaa, joka määrittelee ja muokkaa yksilön identiteettiä osana yhteisöään (Revel 1996, 20–22, 24–25). Jacques Revelin mukaan pienyhteisöt olivat rakenteiltaan hyvinkin monimutkaisia. Usein ajan ja paikan monikerroksisuus näyttäytyy pienyhteisön jäsenten keskinäisissä suhteissa. Pienyhteisöllinen piirileikki saattoi näkyä arkipäivän elämän kuvauksina erilaisten tapahtumien, kuten kuulopuheiden, väärinymmärrysten tai vierailujen kautta. 1730-luvun

¹⁰ J. G. Walther sekoitetaan ajoittain musiikinhistorian yleisesityksissä Martin Lutherin työtoveriin Johann Walteriin (1495–1570). Saksassa eli myös toinen samaisena vuonna 1684 syntynyt Johann Gottfried Walther, jonka tulkittiin pitkään olleen sama henkilö kuin säveltäjäkaimansa (ks. Harju 2006, 121–122).

¹¹ Ginzburg esittelee johtolankaparadigmaa artikkelissaan ”Johtolankoja” (1996). Siinä lähdetään liikkeelle taidehistoriallisesta menetelmästä, jossa tutkittiin pienten, huomaamattomien yksityiskohtien avulla, onko jokin teos aito vai väärrennös. Ginzburg sovelsi samaa menetelmää historiankirjoituksen aineistoihin. (Ginzburg 1996, 37–38.)

kirjeenvaihdossa mm. Matthesonin oletettiin kuolleen kahteen otteeseen ja Telemannin tehneen itsemurhan (Walther Bokemeyerille 29.7.1733 & 1.8.1737 / Beckmann & Schulze 1987, 167, 205). Vierailujen kuvauksen merkityksestä voidaan mainita esimerkkinä Georg Friedrich Kauffmannin perheen (1679–1735) matkat Weimariin. Kauffmannin ja Waltherin yhteydet ovat jääneet tutkimuskirjallisuudessa aiemmin vähälle huomiolle. Esimerkiksi John Butt (1995, 47) kirjoittaa Waltherin tunteneen pelkästään Kauffmannin musiikkia ja tämänkin tapahtuneen Bachin välityksellä. Kirjeiden perusteella on kuitenkin varmaa, että Kauffmann ja Walther tunsivat toisensa hyvin. Kauffmannien perhe yöpyi Weimarissa kesällä 1732 matkallaan Erfurtiin sekä Kauffmannin leski uudelleen vuonna 1736. (Walther Bokemeyerille 29.7.1733 & 4.8.1736 / Beckmann & Schulze 1987, 167, 195.)

Waltherin vuosien 1729 ja 1739 elämäkertakirjeiden yksi merkittävä ero on myös sävellyksistä kirjoittaminen tai niiden mainitsematta jättäminen. Hän tuo ne esiin ainoastaan Matthesonille lähettämässä kirjeessään. Sävellysten tärkeys Waltherin julkisessa elämänsä kuvauksessa on yhtenevä aikansa muusikoiden keskuudessa käytössä olleen mallin kanssa. Kollegoiden elämäkerrat heijastelevat yleensä kirjoittajiensa uraa, sukua, opintomatkoja ja opettajia sekä saavutuksia ja julkaisuja (Rose 2011, 188). Tulkinnat mahdollisista tunnetilojen kuvauksista puuttuvat täysin. Tämäntyylinen luonnehdinta omasta elämästä kertoo laajemminkin saksalaisissa musiikkipiireissä tuolloin lisääntyneestä elämäkertojen keräämisestä. Walther kokosi itse aktiivisesti musiikin parissa toimineiden ihmisten elämäkertoja ensyklopediaansa, mistä on löydettävissä lukuisia viitteitä hänen kirjeissään¹². Hän ei kuitenkaan jostain syystä halunnut kuvata itseään millään tavoin *Lexiconiin*.¹³ 1700-luvun alun elämäkerrat ovat malliltaan ns. ammattielämäkertoja (*Berufsbiographien*) (Lenneberg 1988, 24). Kun vertaa niitä nykyään tarjolla olevaan elämäkerralliseen kirjallisuuteen, ero on valtava ja kätkee sisäänsä monia vaiheita elämäkerrallisen kirjallisuuden muotoutumisessa vaihdellen romantiikan ajan teoskeskeisestä suurten säveltäjien analyysistä nykyisiin nerokriittisiin ja eksistentiaalistisiin biografioihin. (Sarjala 2012, 413, 417–418; Lee 2009.)

Poikkeuksellisen tyyppillinen Walther?

Mikrohistoriallisten tutkimusten edustamat aiheet ovat olleet usein sellaisia, joita on kuvattu käsitteellä ”poikkeuksellinen tyyppillisuus”. Tarkasteltaessa Peltosen (2006, 162) mikrohistorian lajeja esittelevää kaaviota (Kuva 2) voidaan havaita,

¹² Mm. kirjeet 3.10.1729, 6.2.1730, 3.8.1731 25.1.1732, 28.1.1734 Bokemeyerille.

¹³ Lennebergin mukaan Mattheson puolestaan kirjoitti itsestään yhden sivumäärältään pisimmistä omaelämäkertoista (36 sivua) kirjaansa *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Lenneberg 1988, 25; ks. myös Mattheson 1740, 187–217). Sivumäärä on itse asiassa 30.

KAAVIO 2. Mikrohistorian lajit Peltosen mukaan (lihavoinnit artikkelin kirjoittajan)

- A) Vanhan mikrohistorian mikro-makrosuhteen määritelmät
- a) Tyypillisuus (tavallinen ihminen)
 - b) Poikkeuksellisuus (suurmies)
- B) Uuden mikrohistorian määritelmä mikrosuhteelle
- c) **Poikkeuksellinen tyypillisuus**
 1. Johtolanka-ajatus (Ginzburg, Levi)
 2. Marginaalisen tai äärimmäisen korostaminen (de Certeau, Ladurie)
 3. Monadologia (Benjamin, Geertz)

että tutkimuskohteet ovat olleet alkuaan ajalleen tyypillisiä, usein tavallista kansaa edustavia esimerkkejä. Poikkeuksellisuudet ovat olleet ns. kanonisoitujen suurmiesten kuvauksia. Myöhemmin käsiteparia on yhdistetty poikkeukselliseksi tyypillisyydeksi kuvaamaan mikrohistoriallista monitahoisuutta ja tuloksena ovat syntyneet mm. bolognalaisen koulukunnan nimi- ja johtolanka-ajatukset tai marginaalisuuden korostaminen.

Kaaviossa 2 lihavoidut näkökulmat kertovat näkökulmastani kirjeaineiston kautta hahmottuvaan Waltherin henkilöön. Verrattaessa Bach-elämäkerroissa esiintyvää Waltherin hahmoa ja toisaalta kirjeitä kirjoittanutta Waltheria toisiinsa, hänet voidaan nähdä ajalleen poikkeuksellisen tyypillisenä yksilönä, varsinkin tarkasteltaessa niitä pienyhteisöjä, joissa hän eli. Toisaalta voidaan ajatella, että J. G. Walther olikin aikalaiskontekstissa ainoastaan ajalleen tyypillinen tai tavallinen (ks. esim. Peltonen 2005, 84). Tämä saattaa olla yksi huomioitava asia, jos tarkastellaan hänen elämänsä suhteessa esimerkiksi lukuisiin Bach-elämäkertoihin, joissa Johann Sebastian Bach näyttäytyykin itse asiassa poikkeuksellisenä hahmona ajalleen.

Kirjeaineiston hyödyntäminen säveltäjätutkimuksessa

Edellä esitettyjen muutamien esimerkkien avulla voidaan jo todeta, että Johann Gottfried Waltherin monitasoinen kirjeaineisto tarjoaa lukijalleen ikkunan weimarlaisen kaupunginurkurin elämänpäiiriin. Pintatasolla kirjeistä voidaan löytää monia viittauksia saksalaiseen säveltäjä-yhteisöön ja sen sisäisiin suhteisiin. Artikkelini rajoissa esitelty jako yksityiseen ja julkiseen on vain yksi mahdollisuus jäsentää laajaa kirjeaineistoa, mutta se sopii jäsentämään Waltherin kahdelle eri vastaanottajalle kirjoittamien elämäkertakirjeiden eroja. Sitä voidaan soveltaa myös muunlaisten jakolinjojen etsimiseen ja tarkasteluun. Kyseisessä aineistossa esiin nousee mikrohistoriallisten kytkentöjen lisäksi aspekteja, joita voidaan tarkastella mentaliteettien historian tarjoamien mahdollisuuksien avulla. Yksi kärjistetty lopputulema saattaisi olla erilaisten säveltäjätyyppien yhtäaikainen

läsnäolo tietystä ajassa. Viittaan tässä 1600- ja 1700-lukujen teoretisoivaan säveltäjän malliin, jota Walther sekä hänen kirjeenvaihtokumppaninsa, mm. Heinrich Bokemeyer ja Johann Mattheson, edustivat. Toisaalla on käytännön musisoimiseen ja säveltämiseen keskittynyt Johann Sebastian Bach, jota pidetään yhtenä nykyään vallalla olevana, ideaalina säveltäjän prototyypinä.

Artikkelissani käytetty aineisto herättää myös kysymyksen siitä, mitä tutkija voi julkaista tieteen nimissä, kun puhutaan kirjeiden tai päiväkirjojen tapaisesta yksityisen elämänpiirin synnyttämästä aineistosta. Tutkijan käsissä on päättää, millä tavoin hän käsittelee aineistosta löytyviä, joskus arkaluontoisia asioita (Lahtinen et al. 2011, 23–24). Voidaan hyvin pohtia, mitä Walther olisi ajatellut siitä, että esimerkiksi hänen sairautensa ja ongelmansa tuodaan esiin julkaisemalla hänen kirjeensä. Walther esimerkiksi varoitti jo kirjeessään Bokemeyeria levittämästä tietoa siitä, ettei hän hallinnut lainkaan yhtä säveltämisprosessin perusedellytyksistä – improvisointia – peläten, että tietoa käytettäisiin häntä vastaan (Walther Bokemeyerille 6.8.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 60). Vuoden 1739 elämäkertakirjeessä Walther on huomattavasti pidättyväisempi arkaluontoisina pitämistään asioista.

Käyttämässäni aineistossa sekä mikrohistorian että mentaliteettien historian toisistaan poikkeava katsantokanta voi tuottaa molempia ruokkivan synteetin. Kun tarkastellaan 1700-luvun alun vuosikymmenten keskisaksalaista säveltäjäyhteisöä, paljon nykyisin käytössä olevasta lähdemateriaalista on sidoksissa jollain tasolla Johann Sebastian Bachiin. Waltherin kirjeiden kautta pystytään kuitenkin hahmottamaan toisenlainen elämänpiiri. Niissä hahmottuu Waltherin kollegiaalinen suhdeverkosto, ja ne tuovat esiin ajassa liikkuneita monitasoisia käsityksiä maailmasta. Esimerkiksi alkemian harjoittamisen ja Waltherin kirjeissään luetteleman teoreettisen yksityiskirjaston kautta voidaan havaita konkreettisten, lausuttujen asioiden takaa pilkahtavia, erittäin hitaasti muuttuvia mentaliteetteja, kuten spekulatiivisen musiikinteorian vaikutusta eräissä (mm. Waltherin edustamissa) säveltäjäpiireissä pitkälle 1700-luvulle.

Lähteet

- Beckmann Klaus ja Schulze, Hans-Joachim (toim.) 1987. *Johann Gottfried Walther. Briefe*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Butt, John 1995. J.S. Bach and G.F. Kauffmann: reflections on Bach's later style. Teoksessa *Bach Studies 2*. Toim. Daniel R. Melamed. Cambridge: Cambridge University Press. 47-61
- Davis, Natalie Zemon 1982/2001. *Martin Guerren paluu*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- Elomaa, Hanna 2001. Mikrohistoria johtolankojen jäljillä. Teoksessa *Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. Tietolipas 175. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 59–74.
- Gardiner, John Eliot 2013. *Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Allen Lane.

- Ginzburg, Carlo 1976/2007. *Juusto ja madot. 1500-luvun myllärin maailmankuva*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ginzburg, Carlo 1996. *Johtolankoja: kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- Grier, James 2006. *The Musical World of a Medieval Monk. Adémar de Chabannes in Eleventh-century Aquitaine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grosse, Hans & Jung, Hans Rudolf (toim.) 1972. *Georg Philipp Telemann Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Harju, Tommi 2006. *Kaanonien kaatama? Johann Gottfried Waltherin elämä*. Lisensiaatintutkimelma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Heikkinen, Antero 1993. *Ihminen historian rakenteissa: mikrohistorian näkökulma menneisyyteen*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Heikkinen, Antero 1996. *Menneisyyttä rakentamassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ilmakunnas, Johanna 2001. Esipuhe. Teoksessa *Omassa huoneessa: yksityiselämän historiaa renessanssista valistukseen*. Toim. Philippe Ariès, Georges Duby, Roger Chartier, et al. Helsinki: Nemo. 9–16.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalela, Jorma 2001. Historiantutkimus ja jokapäiväinen historia. Teoksessa *Jokapäiväinen historia*. Toim. Jorma Kalela ja Ilari Lindroos. Helsinki: SKS.
- Kalinke, Heinke M. 2000. Zur Geschichte und Relevanz von Selbstzeugnisse für die Alltags-, Erfahrungs- und Mentalitätsgeschichte der Deutschen in und aus dem Östlichen Europa. Eine Einführung. Teoksessa *Brief, Erzählung, Tagebuch. Autobiographische Dokumente als Quellen zu Kultur und Geschichte der Deutschen in und aus dem östlichen Europa*. Toim. Heinke M. Kalinke. Schriftenreihe des Johannes-Künzig-Instituts Band 3. Freiburg: Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde. 7–22.
- Katajala, Kimmo 1995. *Manaajista maalaisaateliin. Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa*. Tietolipas 140. Helsinki: SKS.
- Knuutila, Seppo 1994. *Tyhmän kansan teoria: näkökulmia menneestä tulevaan*. Tietolipas 129. Helsinki: SKS.
- Koch-Schwarzer, Leonie 2000. Briefe aus der Provinz. Christian Garves Strategien der Herstellung personaler und intellektueller Briefnetzwerke. Teoksessa *Brief, Erzählung, Tagebuch. Autobiographische Dokumente als Quellen zu Kultur und Geschichte der Deutschen in und aus dem östlichen Europa*. Toim. Heinke M. Kalinke. Schriftenreihe des Johannes-Künzig-Instituts Band 3. Freiburg: Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde. 107–146.
- Korhonen, Anu 2001. Mentaliteetti ja kulttuurihistoria. Teoksessa *Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen*. Tietolipas 175. Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: SKS. 40–58.
- Krummacher, Friedhelm 2000. Böhm, Georg. Teoksessa *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite Ausgabe. Personenteil 3. Kassel: Bärenreiter & Stuttgart: Metzler. 244–249.
- Lahtinen, Anu 2011. Kirjeenvaihdon alkuvaiheita. Teoksessa *Kirjeet ja historiantutkimus*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen. Historiallinen arkisto 134. Helsinki: SKS. 28.
- Lahtinen, Anu, Leskelä-Kärki, Maarit, Vainio-Korhonen, Kirsi & Vehkalahti, Kaisa 2011. Kirjeiden uusi tuleminen. Teoksessa *Kirjeet ja historiantutkimus*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen. Historiallinen arkisto 134. Helsinki: SKS. 9–27.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja Musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Diss. Acta Universitatis Tamperensis 943. Tampere: Tampereen Yliopisto.

- Lee, Hermione 2009. *Biography. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lenneberg, Hans 1988. *Witnesses and Scholars: studies in musical biography*. New York: Gordon and Breach.
- Levi, Giovanni 1992. *Aineeton perintö: manaajapappi ja talonpoikaisyhteisö 1600-luvun Italiassa*. Suom. Kaisa Kinnunen ja Elina Suolahti. Tutkijaliiton julkaisusarja 73. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Levi, Giovanni 1998. The Origins of the Modern State and the Microhistorical Perspective. Teoksessa *Mikrogeschichte – Makrogeschichte: komplementär oder inkommensurabel?* Toim. Jürgen Schlumbohm, Maurizio Gribaudi ja Giovanni Levi, et al. Göttingen: Wallstein. 55–82.
- Lüdtke, Alf 1995. Introduction: What Is the History of Everyday Life and Who Are its Practitioners? Teoksessa *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. Toim. Alf Lüdtke. Princeton: Princeton University Press. 3–40.
- Mattheson, Johann 1740. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*. Hamburg.
- Maul, Michael & Wollny, Peter 2007 (toim.). *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notehandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*. BA 5248. Kassel: Bärenreiter. I-XXXV.
- Naumann, Werner & Schulze, Hans-Joachim (toim.) 1963. *Bach-Dokumente I*. (DOK I). Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kassel: Bärenreiter.
- Peltonen, Matti 1992. Esipuhe Giovanni Levin teokseen *Aineeton perintö: manaajapappi ja talonpoikaisyhteisö 1600-luvun Italiassa*. Tutkijaliiton julkaisusarja 73. Helsinki: Tutkijaliitto. 7–17.
- Peltonen, Matti 1996. Carlo Ginzburg ja mikrohistorian ajatus. Esipuhe Carlo Ginzburgin teokseen *Johtolankoja: kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Helsinki: Gaudeamus. 7–34.
- Peltonen, Matti 1999. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltonen, Matti 2005. Mikrohistoria ja puuttuvan tiedon ongelma. Teoksessa *Toinen tieto*. Toim. Sakari Hänninen, Jouko Karjalainen ja Tuukka Lahti. Helsinki: Stakes. 76–93.
- Peltonen, Matti 2006. Mikrohistorian lajit. Teoksessa *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos et al. Helsinki: SKS. 145–171.
- Peltonen, Matti 2007. Ginzburgin suodatin ja sorron arkistot. Esipuhe Carlo Ginzburgin teokseen *Juusto ja madot. 1500-luvun myllärin maailmankuva*. Helsinki: Gaudeamus. 9–22.
- Revel, Jacques 1996. Micro-analyse et construction du social. Teoksessa *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Textes rassemblés et présentés par Jacques Revel. Gallimard. 15–36.
- Rose, Stephen 2011. *The Musician in Literature in the Age of Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarjala, Jukka 2012. Yksilö ja historia taiteilijaelämäkerroissa. *Historiallinen aikakauskirja* 4/2012: 412–422.
- Schünemann, Georg 1933. J. G. Walther und H. Bokemeyer. *Bach-Jahrbuch* 1933: 86–118.
- Schöttler, Peter 1995. Mentalites, Ideologies, Discourses: On the “Third” Level” as a Theme in Socio-Historical Research. Teoksessa *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. Toim. Alf Lüdtke. Princeton: Princeton University Press. 72–115.

FL Tommi Harju (tommi.harju@uniarts.fi) työskentelee Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Kuopion kirjastossa informaattikkona ja valmistelee väitöskirjaansa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun tutkijakoulutuksessa aiheenaan Johann Gottfried Walther.

The letters of Johann Gottfried Walther (1684–1748) in the context of microhistorical research and history of mentalities

The article discusses the use of letters as a source material for composer research in the context of microhistory and history of mentalities which are research paradigms derived from “La nouvelle histoire”. There are 47 surviving letters – all published – by Johann Gottfried Walther, who was a well-known composer, organist and theorist and also a friend, relative and colleague of Johann Sebastian Bach. Walther was an avid letter-writer and he used a correspondence for contacting other musicians and theorists of his day. The letters reveal hidden and little-known aspects of the everyday life and show how a musician-composer such as Walther saw his position in his days as an active member of the musical community.

The focus of this article is two Walther’s autobiographical letters, the first written in 1729 to Heinrich Bokemeyer and the other 1739 to Johann Mattheson which illustrate the division “private” vs. “public”. The letter to Bokemeyer (1729) can be seen as a private account of Walther’s life with its joys and sorrows whereas the letter to Mattheson was aimed for a public use, to be published in Mattheson’s book *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740). In that letter Walther emphasized the public features of his musical life, such as his compositions, teachers and career but kept silent about his modest origins and unsuccessful composition studies with Johann Heinrich Buttstett. As a whole Walther’s letters are quite unique testimonies from a member of Bach-circle. They also reflect in a wider sense the mentalities of a musical professional individual in the beginning of 18th-century Germany.

Optimus amicus ja allemande l'aimable

Ystävän muistosta musiikissa

Minna Hovi

Valitessani Johann Jacob Frobergerilta (1616–1667) sarjaa soitettavaksi cembalotutkintoni vuonna 2002 *Suite XXX:n* avausosa herätti kiinnostukseni ennen kuin olin soittanut vielä säveltäkään: kappaleen ylälaidassa luki *Plainte [Plainte] faite à Londres pour passer la Melancolie la quelle se joüe lentement et à discrétion*.¹ Viittaus sävellyksen taustalle liittyneeseen tapahtumaan oli kuin vihje säveltäjältä cembalonsoitonopiskelijalle nuottien taakse kätkeytyvään maailmaan. *Plainten* jälkeen valitsin soitettavakseni Louis Couperinin (1626–1661) kappaleen *Prélude de Mr Couperin alimitation [à l'imitation] de Mr Froberger*, koska tiesin sen sisältävän suorat lainaukset Frobergerin *Plaintesta* ja *Toccatasta*. Jäin tuolloin miettimään, miksi Couperin oli lainannut Pariisissa vuonna 1652 vierailleen Frobergerin sävellyksistä katkelmia ja sijoittanut ne osaksi omaa preludiaan.

Kiinnostus Couperinin preludissa oleviin lainauksiin Frobergerin *Toccatasta* ja *Plaintesta* on sittemmin johdattanut minut tutkimaan Frobergerin ja Couperinin musiikillista ja sosiaalista suhdetta, jota lähestyn ystävyutenä. Sivusin pro gradu -tutkielmassani (2009) säveltäjien välistä kontaktia varsin etäisesti ja osana musiikin historian kirjoittamisen problematiikkaa. Tämä artikkelini liittyy kuitenkin väitöstyöhöni, jossa lähestyn Frobergeria ja Couperinia mikrohistoriallisesta näkökulmasta ja tarkastelen sekä Frobergerin ja Couperinin tuttavuutta että musiikkia ystävyden historian ja filosofian kautta.²

Kysymys Frobergerin ja Couperinin ystävydestä on haasteellinen siinä suhteessa, että Couperinin *alimitation*-preludin nimitys ja siinä olevat kaksi muuttaman iskualan mittaista suoraa lainausta Frobergerilta ovat toimineet yhtenä harvoista suorista dokumenteista säveltäjien väliselle kontaktille (ks. Moroney 1976; Ledbetter 1987; Rasch 2003; Asperen 2008). Frobergerin ja Couperinin välistä tuttavuutta koskevaa suoraa kirjallista materiaalia ei ole löydetty ja epäsuoraa aineistoa ei ole mahdollisesti kattavasti kartoitettu. Kuitenkin musiikilliset lainaukset on tulkittu merkiksi kollegiaalisesta ystävydestä, ja esimerkiksi cembalisti Bob van Asperen (2003, 7) on levynkansitekstissään kärjistäen luonnehtinut Frobergerin ja Couperinin välistä suhdetta yhdeksi musiikin historian kenties merkityksellisimmistä ystävyysuhteista.

Musiikillisten lainausten tulkinta ystävyudeksi tai kunnioittavaksi eleeksi vaatii tuekseen tietoa 1600-luvun ystävyyskäsitteistä ja -kulttuurista, jottei sä-

¹ Valitus tehty Lontoossa karkottamaan melankoliaa, soitettava hitaasti ja oman harkinnan mukaan.

² Työskentelyäni on tukenut Musiikintutkimuksen valtakunnallinen tohtoriohjelma. Kiitos latinankielisten katkelmien suomennoksista Mikko Hoville.

veltäjien välinen kontakti näyttäytyisi vain anakronistisen tai romantisoidun taiteilijäkäsityksen valossa. Artikkelissani lähestyn Couperinin ja Frobergerin musiikillisia lainoja osana laajempaa ystävyydenhistorian ja filosofian kontekstia ja tarkastelen sitaatteja osana varhaismodernia ystävyydiskurssia. Käytän mikroskoopin ohella teleskooppia, sillä 1300–1600-lukujen ystävyyssnäkemykset pohjautuivat usein antiikin käsityksiin. Sovellan lähestymistavassa mikrohistoriassa vallitsevaa ajatusta, että vasta laajempien mittasuhteiden kautta on mahdollista ymmärtää yksityiskohtia, jollaisia Froberger-sitaatitkin ovat (ks. Ginzburg 1996; Levi 1991, 95–98; Peltonen 1991, 38).

Yksi ystävyyssajatteluun liittynyt teema antiikin ja erityisesti renessanssin aikana oli ystävyyteen kuulunut etäisyys (Weller 1978, 520). Etäisyys ei kuitenkaan ollut este ystävyydelle tai ystävyyden vaalimiselle, päinvastoin. Esimerkiksi Michel de Montaignen mielestä etäisyyttä saattoi pitää ystävyyden suurimpana lahjana (mp.). Vaikka historiallisesta näkökulmasta voisi ajatella, että ystävyyteen liittynyt etäisyys on osaltaan vaikuttanut siihen, että ystävyydestä tai ystävän muiston vaalimisesta on jäänyt jälkiä kuvataiteeseen, kirjallisuuteen ja myös musiikkiin, niin ystävyydenhistorian kokonaisesityksissä sivutaan vain kirjallisuuden ja kuvataiteen esimerkkejä (ks. Österberg 2007; Caine (toim.) 2009; Lochman ja López (toim.) 2011; Dumas 2011). Yhtenä syynä musiikin ja muusikoiden puuttumiseen varhaismodernista ystävyyden historiankirjoituksesta on mitä todennäköisimmin se, että ystävyyden representaatiot ovat musiikissa kätketympiä kuin kirjallisuudessa tai kuvataiteessa ja niiden tulkitseminen vaatii musiikillista kompetenssia.

Kysymys Couperinin preludin lainoista ystävyyden ilmauksina tarjoaa mahdollisuuden pohtia ystävyyden ja musiikin toisiinsa kietoutumista, ystävyyden musiikillisia representaatioita sekä tarkastella kahta muusikko-säveltäjää osana laajempaa ystävyyssajatturia. Artikkelissani on näin ollen kaksi tehtävää: esitelen aluksi ystävyyden esittämisen perinnettä kirjallisuuden ja kuvataiteen esimerkkien kautta (Montaignen ja La Boétien, Erasmuksen, Moren ja Gillisin esimerkkien valossa). Sen jälkeen tulkiten varhaismodernin ystävyyssajattelun kautta Couperinin preludin Froberger-sitaatteja sekä Couperinin *suitessa* olevien tanssiosien nimien merkityksiä (*Allemande l’Aimable* ja *Courante La Mignonne*).

Lähestymistavasta ja lähtökohdista

Frobergerin ja Couperinin kohtaamiseen liittyvä vähäinen dokumenttiaineisto on alun perin johdattanut etsimään keinovaroja erityisesti Carlo Ginzburgin (s. 1939) tutkimuksista (esim. *Juusto ja madot*, 2007). Tutkimuksissaan Ginzburg on saattanut rakentaa melko olemattomista lähtökohdista erilaisten historiallisten mahdollisuuksien ja todennäköisyyksien verkoston tulkitessaan valitsemaansa tapausta. Lisäksi Ginzburg on kirjoissaan *The Enigma of Piero* (2000) ja *Theards and Traces: True, False, Fictive* (2012) tarkastellut historiantutkijana taidetta osa-

na sitä ympäröivää kulttuuria ja tietyn sosiaalisen verkoston toimintaa. Kuvataide tai kirjallisuus ovat olleet tutkimuksen lähtökohtana, mutta lähestymistapa on tarjonnut tietoa yksittäistapauksen kautta vallinneesta kulttuurista myös yleisemmin.

Froberger-sitaatit voi nähdä Ginzburgin (1996, 37–76) ajatusten mukaisesti johtolankana, jonka avulla on mahdollista pohtia lainausten taustalle liittyviä syitä ja laajentaa tarkasteluperspektiiviä näin musiikin ulkopuolelle. Jos oletuksena on, että lainaus on kuin vihje tai jälki jostain, niin musiikilliseen lainaukseen ei liity tällöin sattumanvaraisuutta, vaan sitaatit ovat jostain tietystä säveltäjän valitsemasta syystä osana hänen tekemäänsä musiikkia. Vaikka lainauksia on löydetty myös muista preludeista, tässä tarkastelun lähtökohtana on vain *alimitation*-preludi. Tämä siksi, että olen kiinnostunut tarkastelemaan yksittäisen esimerkin kautta syitä lainauksille ja sijoittamaan musiikilliset lainat osaksi laajempaa kulttuuria.³

Koska tarkastelen sekä antiikin että 1500–1600-lukujen ystävyyskäsitteitä, sovellan Ginzburgin edustamaa lähestymistapaa myös varioimalla tutkimuskohteen mittakaavaa (ks. Levi 1991, 95–98; Peltonen 1991, 52–57). Giovanni Levin (1991, 96–97) mukaan mittakaava on usein väärinkäsitysten kohteena, kun puhutaan mikrohistoriasta. Esimerkiksi usein oletetaan, että paikallisia yhteisöjä voidaan tutkia pienen mittakaavan kohteena, mutta suurempien kokonaisuuk-sien selvittämiseen tarvitaan yhteyksiä alueen yhteisöjen välillä ja maan sisällä. Kuitenkin jo yksittäisen leivän ostaminen käsittää sisäänsä laajemman systeemin ja liittyy esimerkiksi maailman viljamarkkinoihin. Levin (mp.) esimerkin tavoin voi ajatella, että myös Frobergerin ja Couperinin musiikilliset lainat kiinnittyvät laajempaan kulttuuriseen ilmiöön eivätkä ole vain yksittäinen musiikillinen ele tai ilmaus.

Peltonen (1991, 54–55) on tulkinnut, että Ginzburgin teoksissa on kiinnostavaa epätavanomaisen tapahtuman ja populaarikulttuurin historiallisen rakenteen yhteentörmäyksessä syntyvä erikoinen hetki. Erityisen hetken kautta tulee näkyviin rakenteita, joiden olemassaoloa ja merkitystä olisi vaikea hahmottaa muissa yhteyksissä syntyneistä lähtökohdista (mp.). Ajatus tutkimusasetelman kautta muodostettavasta hetkestä on mielenkiintoinen musiikkia tarkasteltaessa, sillä musiikin esittäminen on konkreettisesti sidoksissa ajalliseen ulottuvuuteen, tiettyyn hetkeen. Vaikka laajemmasta perspektiivistä havainnoin Couperinin preludia osana säveltäjien välistä tuttavuutta vuosina 1652–1661, tarkasteluni kohteena voi ajatella olevan myös sen yksittäisen hetken, johon Frobergerin imitoiminen viittaa ja niiden hetkien, joissa preludia on soitettu.

³ Ledbetter (1987, 91–99) esittelee muita lainauksia Frobergerin *toccatoiden* ja Couperinin preludien välillä. Esimerkiksi Couperinin preludissa n. 13 (ed. Moroney, s. 73, tahdit 10–12) on suoria lainauksia Frobergerin *Toccatista V* (1649, ed. Schott, s. 17, tahdit 10–16).

Nimitän *alimitation*-preludissa olevia suoria katkelmia Frobergerin *Toccatata* ja *Plaintesta* Froberger-sitaateiksi tai -lainoiksi.⁴ Couperinin preludi jakaantuu italialaisen *toccatata*-tyylin mukaisesti vapaaseen jaksoon, kontrapunktiseen, fuugamaiseen välijaksoon ja päättyy vapaaseen osuuteen.⁵ Lainaukset sisältyvät preludissa ensimmäisen vapaan jakson alkuun, ja ne ovat puolestaan Frobergerin *Toccatata I:n* ja *Plainten* aluista. Couperin on kirjoittanut preludinsa *non mesuré* -notaatiolla, joka kertoo säveltasot, muttei rytmistä hahmoa.⁶ Notaatio kuvaa kuitenkin tarkasti soittotapahtumaa, esimerkiksi mitä säveliä soittaja jättää soimaan, kuinka sointu murretaan tai trilli soitetaan (Cypess 2007, 544–545; Ledbetter 1987, 93). *Prélude de Mr Couperin alimitation de Mr Froberger* on yksi laajimmista Couperinin yhteensä 16 preludista, ja vain sillä on Frobergeriin viittaava nimitys.

Alimitation-preludi ja siinä olevat lainaukset näyttävät improvisaationa ja musisoimisena, sillä preludi musiikinlajina pohjautuu improvisaatioon. Lisäksi preludin *non mesuré* -nuotinnus on tulkittavissa pyrkimyksiksi tallentaa ja kuvata itse soittotapahtumaa (Cypess 2007, 544–545). Siksi tarkasteluni kohteena eivät ole nuottitekstuuriin liittyvät yksityiskohdat, vaan kirjoitettu nuotti toimii enemmän käytännölliseen musisointiin ja soittamiseen viittaavana dokumenttina.

Vaikka lähestynkin preludia musiikillisena toimintana, musiikilliset lainaukset ovat nuottitekstuurissa läsnä kirjoitetussa muodossa, mikä tuo eteen kysymyksen intertekstuaalisuudesta. Kuisma Korhonen (2006, 66–72) esittelee ajatuksen tekstuaalisesta ystävyydestä intertekstuaalisuuden sijasta. Tekstuaalisen ystävyyden ajatukseen sisältyy kirjailijoiden välinen tuttuus, ei pelkästään tekstien välillä, vaan myös henkilökohtaisella tasolla. Koska näkökulman mukaan lainaamiseen liittyy suhde lainattavan tekstin ohella myös sen tekijään, tekstuaalisen ystävyyden ajatuksen myötä olen rajannut tarkastelun ulkopuolelle *alimitation*-preludia koskevien muiden musiikillisten vaikutteiden pohdinnan, esimerkiksi Couperinin suhteen italialaisen Girolamo Frescobaldin (1583–1643) *toccatoihin*.⁷ Frobergerin *toccatat* ja Couperinin preludit ilmentävät kuitenkin yleisemmällä tasolla säveltäjien yhteistä kiinnostusta Frescobaldin *toccatata*-tyyliin. Froberger-sitaatteja voi siksi ajatella enemmän ideoiden ja yhteisen mielenkiinnon jakamisena kuin yksipuoleisena lainaamisena.

⁴ Burkholder (2013) erottaa barokkimusiikissa kolme tapaa lainata: 1. harmonisten kulkujen ja bassokulkujen lainaaminen, 2. lainauksille perustuvat genret, kuten variaatiot, koraalit, urkumessut ja 3. olemassa olevien joko omien tai muiden sävellysten työstäminen uusiin tarkoituksiin. Froberger-lainat liittyvät olemassa olevan musiikin uudelleen käyttöön, mutta epätyypillistä on, ettei kyseessä ole esimerkiksi teeman lainaaminen, vaan yksittäisten katkelmien sijoittaminen osaksi improvisatorista tekstuuria.

⁵ Couperinilta on säilynyt yhteensä 16 *non mesuré* -notaatiolla kirjoitettua preludia käsikirjoituskokoelmissa *Bauyn* ja *Parville*.

⁶ *Non mesuré* -nuotinnuksesta tarkemmin ks. Prévost 1987 sekä Tilney 1991.

⁷ Couperin on ollut kiinnostunut jo ennen Frobergerin vierailua italialaisesta *toccatata*-tyylistä ja ilmaisukeinoista, mistä osoituksena on Couperinin uruille säveltämä *Duretez fantasie* vuodelta 1650. Ks. Louis Couperin, 2003.

Ystävyydestä

Millaisia käsityksiä ystävyyteen liitettiin varhaismodernissa ajattelussa? Jotkin ystävyyteen liittyneet ilmiöt 1300–1600-luvuilla, kuten erilaiset riitit (veri)valoin vahvistetulle ystävyydelle tai yhteinen hautapaikka, vaikuttavat nykynäkökulmasta äärimmäisiltä, mutta kuvastavat ystävyyteen suhtautumisen vakavuutta (Vernon 2010, 185–186). James ja Kent (2009, 112–114) määrittelevät, että ystävyydestä oli muodostunut 1500-luvulle tultaessa kultti, joka oli levinnyt laajasti Euroopan sosiaalisen ja poliittisen eliitin keskuuteen.

Ystävyyuskäsitykset pohjautuivat antiikin ihanteisiin ja ilmentyivät 1300–1600-luvuilla vilkkaana kirjeiden kirjoittamisena sekä innostuksena kaksoismuotokuvaan (James ja Kent 2009, 112–114). Woodallin (2008, 401) mukaan ystävien muotokuvat yleistyivät renessanssin ajan Italiassa, mikä liittyi humanistipiireissä vallinneeseen ajatukseen ystävyydestä korkeimpana kanssakäymisen muotona. Maalauksissa viitataan suoraan roomalaista perinnettä edustavaan Marcus Tullius Ciceron (106–43 eKr.) ja tämän *amicitia*-käsitteeseen. (Mts., 401–402.)

Maalustaiteen ohella myös kirjailijoiden, kuten Montaignen, Erasmusen ja Thomas Moren ystävyyuskäsityksissä heijastuu antiikin ja etenkin Ciceron näkemykset ystävyydestä.⁸ Cicero olikin Aristoteleen ohella siteeratuin ystävyyden teoreetikko 1300-luvulta 1600-luvun alkuun. Ciceron asema oli vahvistunut, kun Petrarca löysi vuonna 1345 Veronan katedraalin kirjastosta Ciceron pienelle joukolle ystäviään kirjoittaman satoja kirjeitä sisältäneen käsikirjoituksen. (Mews ja Chiavaroli 2009, 104–106.) Ciceron *De amicitia* oli keskeinen oppikirja ystävyydestä renessanssin aikana (James ja Kent 2009, 132).

Millainen Ciceron näkemys ystävyydestä oli? Cicero erottaa toisistaan rakkauden (*amor*) ja ystävyyden (*amicitia*) ja määrittelee ystävyyden näin:

Kun se on noussut ilmoille ja näyttänyt kirkkautensa sekä nähnyt ja tuntenut saman toisessa, se lähestyy sitä ja ottaa vuorostaan vastaan toisessa olevan valon. Tässä leimahtaa liekkiin joko *amor*, rakkaus, tai *amicitia*, ystävyys – molemmathan ovat saaneet nimensä rakastamisesta (*amare*) ja tämä taas ei ole mitään muuta kuin että arvostaa rakkautensa kohdetta pyyteettömästi, etsimättä mitään hyötyä; hyöty kuitenkin itse versoo ystävyydestä, vaikkei sitä olisikaan tavoitellut. (Cicero 1992, 91.)

Cicerolle ystävyys oli kahden tasavertaisen, hyveellisen miehen välinen suhde, joka ei perustunut mielihyvään tai hyötyyn, vaan hyveeseen.⁹ Ciceron (osin Aristoteleen ajatteluun pohjautuvat ajatukset) ystävyydestä kahden hyveellisen, tasavertaisen miehen välisenä suhteena sekä ystävästä toisena itsenä tai itsen peilinä ilmentyvät suoraan kuvataiteessa esimerkiksi Jacobo Pontormon (1494–1557) muotokuvassa kahdesta ystävästä (n. 1522). Maalauksessa on kuvattuna kaksi ystävää, joiden hillitysti puettut ruumiit ovat lähes erottamattomissa toisistaan kuin osoituksena ystävien samankaltaisuudesta. Toisen ystävän kädessä

⁸ Antiikin ajattelusta tarkemmin sekä Aristoteleen ja Ciceron eroista esim. Daniel T. Lochman ja Maritere López 2011, 3–9; Lorraine Smith Pangle 2003.

⁹ Hyveestä lisää esim. Platonin *Lysis*-dialogissa, Aristoteleen *Nikomakhoksen etiikka* ja Ciceron *De amicitia*ssa.

olevassa kirjeessä on katkelma Ciceron *De amicitia*sta. Katkelmasta puuttuu loppu, mutta se on todennäköisesti tiedetty ulkoa: joka katsoo todellista ystävää, on kuin katsoisi omaa kuvaansa. (James ja Kent 2009, 112–114.)

Frobergerin ja Couperinin ystävyydestä ei ole olemassa näiden omia kuvauksia tai määritelmiä Montaignen ja La Boétien lailla. Mitä todennäköisimmin klassisiin ihanteisiin perustuvat ystävyyksikäsitteet ovat olleet myös säveltäjien tuntumia. Esimerkiksi Ranskassa monet kirjoittajat käyttivät klassisia käsitteitä kuvatessaan hyveitä ja ystävyyden velvoitteita. Vaikka suuri osa kirjoittajista tunnisti ystävyyden jakautuvan kolmeen haaraan aristoteelis-cicerolaisen¹⁰ perinteen mukaisesti, käytännössä näkemykset ystävyyden ihanteista ja piirteistä vaihtelivat. (Garrioch 2009, 168.)

Montaignen ja La Boétien ystävyyttä pidetään esimerkkinä arkipäiväisen tuttavuuden yläpuolelle nousevasta, intensiivisestä ystävyydestä. Tällaisella ystävyydellä oli juurensa antiikin perinteessä, ja se säilyi elävänä aina 1600-luvulle saakka. (Vernon 2010, 44.) La Boétien toiveena oli, että heidän välinen ystävyytensä olisi yksi linkki maineikkaiden ystävien ketjussa, ”sur la liste des amis célèbres”. Montaignen ja La Boétien ystävyys onkin nykypäivänä ikonisoitu ja jättää varjoonsa monet muut ystävyyssuhteet, vaikka käytännössä Montaigne ja La Boétie tapasivat vain muutamia kertoja ja ystävyys kesti lyhyen aikaa. (Dumas 2011, 62.) Ystävyyden lyhytkestoisuudessa ja tapaamisten vähäisyydessä on yhtäläisyyksiä Frobergerin ja Couperinin tuttavuuteen.

Montaignen ajatukset ystävyydestä liittyvät antiikin käsitykseen ystävyydestä kypsien, tasavertaisten hyveellisten miesten välisenä siteenä. Montaigne ei liittännyt ystävyyteen poliittista ulottuvuutta, kuten antiikin aikana oli ollut tapana; ystävyys ei ollut veljeyttä, vaan se oli yksityisempi suhde. (Baltzly ja Eliopoulos 2009, 50–51.) Vernonin (2010, 227) mukaan Montaignen ja La Boétien ystävyys oli sielunkumppanuutta, joka saattoi ulkopuolisen silmin sekoittua helposti rakastumiseen tai romansiin. Sielunkumppanien välisessä ystävyydessä oli ainutlaatuista intiimiyttä, se oli jäljittelemätöntä ja vaikeasti kommunikoitavissa muille. Montaignen ja La Boétien sielunkumppanuus muodostui historiallisten

¹⁰ Kreikkalaisessa ajattelussa, erityisesti Aristoteleella, rakkaudella oli kolme muotoa: *agape*, *eros* ja *philia*. *Philian* on tulkittu olevan lähimpänä nykyistä käsitystä ystävyydestä *Agapeta* verrataan usein jumalan rakkauteen ihmistä kohtaan. *Eros* ja *philia* olivat sen sijaan vastavuoroisuuteen perustuvia suhteita; *eros* intohimoista (seksuaalista) halua kohteeseensa ja *philia* ystävällistä kiintymystä esimerkiksi kohteen hyvyyttä tai kauneutta kohtaan. Myös ystävyys jakaantui aristoteelisessa perinteessä kolmeen muotoon: hyötyyn, mielihyvään ja hyveen pohjautuviin suhteisiin. (Helm 2009.) Samanlainen jaottelu on myös Ciceroilla: ihminen rakastaa itseään tavoittelematta siitä hyötyä, sillä hän on rakas itselleen omanlaisenaan. Jos samaa tunnetta ei siirretä ystävyyteen, ei koskaan löydetä todellista ystävyyttä. Ystävä on itse asiassa toinen itse. Elolliset ensin rakastavat itseään ja sitten etsivät kaltaisiaan. (Cicero 1992, 83.) Hyve synnyttää ystävyyden ja pitää sitä yllä, eikä ilman hyvettä voi mitenkään olla myöskään ystävyyttä (emt. 56). Ystävyyden saa aikaan pikemminkin luonto kuin mikään tarve, enemmän henkinen kiintymys ja siihen liittyvä eräänlainen rakkauden tunne kuin ystävyydestä koituvan hyödyn laskelmoiva ajattelu (emt. 60).

olosuhteiden, oikean ajoituksen ja ystävien luonteiden oikea-aikaisesta kohtaamisesta. Lisäksi heitä yhdisti samantyylinen humanistinen tausta sekä yhteiset poliittiset päämäärät. (Emt., 224–229.)

Aristoteelis-cicerolaisen ajattelun perinne heijastuu Montaignen esseessä *Ystävydestä* useissa kohdissa. Ajatuksen ystävästä toisena itsenä Montaigne (1999, 54) muotoilee näin: ”Jos minulta udellaan, miksi rakastin häntä, tunnen voivani ilmaista sen vain sanomalla: koska hän oli hän, koska minä olin minä.” Ystävyytensä alkuun Montaigne (emt. 54) viittaa sanomalla: “[...] koska se ei jättänyt meille mitään omaa, mikä olisi ollut joko hänen tai minun.”¹¹ Ajatus viittaa antiikin käsitykseen, että ystävien välillä kaikki oli yhteistä (*amicorum communia omnia*). Montaignen tavoin Erasmus ajattelee ystävien välillä kaiken olevan yhteistä sekä jakaa käsitykset ystävydestä samanvertaisten välillä ja ystävästä toisena itsenä. (James ja Kent 2009, 133.)

Jos ystävien kesken kaikki oli yhteistä tai ystävä oli kuin toinen itse, niin oikeastaan ystävydenhistorian ja filosofian näkökulmasta musiikillisten lainausten määrittelemineen toiselta lainaamiseksi asettuu kyseenalaiseksi. Toisaalta lainoja on mahdollista tarkastella eräänlaisena ’materiaalisten ja henkisten asioiden’ vaihtona, sillä lahjojen vaihto kuului osaksi ystävyuden harjoittamista. Sanonnan mukaan pienet lahjat ylläpitivät ystävyttä,¹² vaikkei lahjojen arvolla mitattukaan ystävyuden arvoa (Dumas 2011, 132). Erasmus kirjoittaa Gillisille:

Parahin Peter, juuri tuo tavallinen ja yksinkertainen ystävien laji, joita koko muun elämän tavoin suhteissaan ja toimissaan hallitsevat maalliset seikat ja joiden pitää lyhyenkin erossaolon jälkeen kohdattuaan tuon tuostakin lähetellä toisilleen sormuksia, puukkoja, lakkeja sekä muita samanlaisia tunnusmerkkejä varmaankin, jottei hyväntahtoisuus hiipuisi kanssakäymisen keskeydyttyä tai peräti kuihtuisi pois pitkien aikojen tai matkojen aiheuttaessa katkoksen. Mutta miksemme me, joiden koko ystävyys perustuu henkisiin arvoihin ja joiden kiinnostuksen kohteet ovat samanlaisia, ottaisi mieleltämme etevämpinä tavaksi lähettää toisillemme tervehdyksinä pieniä kirjallisia lahjoja? (Suom. Mikko Hovi. Siteerattu Bray 2003, 159.)

Bray (2003, 160) tulkitsee, että Erasmus ja Gillisin ystävyys liittyi henkisiin seikkoihin, mutta maalliset asiat, joihin Erasmus viittaa termillä ”in corporibus”, kuten puukot ja sormukset, olivat kehossa pidettäviä ja osa arkipäiväisempää käsitystä ystävydestä. Erilaisten materiaalisten lahjojen, esimerkiksi antiikkikolikoiden ja sormusten antaminen tai muotokuvien vaihtaminen kuuluivat ystävyuden harjoittamiseen, mutta Erasmus ja Gillis pyrkivät asettamaan oman ystävyytensä tällaisen yläpuolelle. Siinä missä kirjallisuus oli Erasmuselle, Morelille ja Gillisille sekä Montaignelle ja La Boétielle yhteinen kiinnostuksen kohde, musiikki oli Frobergerin ja Couperinin yhteistä aluetta. Musiikilliset lainat heijastavat yhteisen mielenkiinnon jakamista, mutta sisällyttävät itseensä myös muiston ystävydestä.

¹¹ La Boétie oli testamentannut kirjastonsa Montaignelle (Montaigne 1999, 47). La Boétien kirjat ja omaisuus olivat näin konkreettisesti Montaignen käytettävissä.

¹² ”Les petits présents entretiennent l’amitié” (Dumas 2011, 132).

Nautin ystävyuden muistelemisesta siinä määrin, että katson eläneeni onnellisena, kun olen saanut elää Scipion kanssa. [...] välillämme vallitsi se mikä on ystävyudessa olennaisinta: toiveiden harrastusten ja mielipiteiden täydellinen sopusointu. [...] viisauden maine, etenkin kun se on perusteeton, ei tuota minulle niinkään paljon iloa kuin toivo siitä, että ystävytemme muisto eläisi ikuisesti. (Cicero 1992, 54.)

Etäisyydestä ja muistamisesta

Weller (1978, 503) kirjoittaa, että kirjeistä tuli renessanssin aikana Petrarcan esikuvan mukaisesti ystävyuden institutionaalinen muoto ja näin ollen etäisyydestä tuli pysyvä, olennainen elementti ystävyyteen. Montaignen ja La Boétien välillä etäisyys oli kuoleman aikaansaama – Erasmusken, Gillisin ja Thomas Moren etäisyys oli puolestaan maantieteellisen välimatkan aiheuttama.

Myös Couperinin ja Frobergerin ystävyyteen liittyi maantieteellinen välimatka, sillä kosmopoliitti Froberger oli Pariisissa vain lyhyillä vierailuilla ainakin vuosina 1652 ja 1660.¹³ Froberger lähti Pariisista Brysseliin luutisti Blancrocherin kuoleman jälkeen todennäköisesti joulukuussa, sillä Itävallan arkkiherttua Leopold Wilhelmin (1614–1662) Frobergerille maksama palkkio on päivätty 16.12.1652. Froberger oli matkustanut vuodesta 1649 alkaen, ja maaliskuun ensimmäiseen päivään mennessä vuonna 1653 hän oli perillä Regensburgissa ja astui takaisin Itävallan keisarin palvelukseen 1.4.1653. (Rasch 2003, 28–29.) Keisari Ferdinand III kuoli 2.4.1657, eikä Frobergeria nimitetty enää uuden keisari Leopold I:n palvelukseen. Kyseessä olivat ennemmin poliittiset kuin taiteelliset syyt, 'keisarillinen epäsuosio', arvelivat Mattheson ja Walther. (Schott 2013.) Froberger on palannut Pariisiin keväällä 1660, mikäli *Sing-Akademie zu Berlin*-käsikirjoituksessa olevan sävellyksen nimi *Meditation faict sur ma mort future à Paris le 1 May Anno 1660* viittaa Frobergerin oleskeluun Pariisissa tuolloin. Seuraavan vuoden elokuussa Couperin kuoli.

Frobergerin tapa kunnioittaa edesmennyttä Couperinia muistuttaa Montaignen tapaa kunnioittaa ystävänsä Étienne de La Boétien muistoa. Montaignen oli tarkoitus sijoittaa La Boétien *Vapaaehtoisesta orjuudesta* -teos esseidensä ensimmäisen osan keskipisteeseen ja sen näkyvimmälle paikalle, ystävänsä muistoksi (Montaigne 2003, 254). Froberger vaikuttaa tekevän aivan samoin Couperinin kuoleman jälkeen sijoittaessaan Couperinilta peräisin olevan teeman *Liure Primiere* -kokoelmansa avaukseen. Bob van Asperen (2007) on saanut mahdollisuuden tutkia Frobergerin aiemmin tuntematonta käsikirjoitusta, joka kaupattiin Lontoossa 30.11.2006 yksityiseen omistukseen eikä siihen ole tutkijoilla ollut sen jälkeen pääsyä. *Liure Primiere* on Frobergerin omakätinen käsikirjoitus ja se sisältää 20 kappaletta, muun muassa tanssiosia, fantasiaita ja meditaatiota. Kansilehdellä lukee: *Liure Primiere. Des Fantasies, Caprices, Alle-*

¹³ Itävallan keisarin palveluksessa ollut Froberger matkusti vuosina 1649–1653 laajasti Euroopassa. Matkoista ja niihin liittyvistä dokumenteista ks. Rasch 2003. Tarkkaa tietoa Frobergerin kaikista matkoista ei kuitenkaan ole (mt.).

mandes, Chigues, Couranttes, Sarebandes, Meditations. Composées. par Jean Jacque Froberger. Organist de la chambre de Sa Majeste Imperial.

Montaignen *Esseissä* on kiinnostavaa ystävyuden kuvauksen lisäksi Montaignen tapa käyttää itseään esseidensä aiheena. Esseiden lähtöasetelmaa pidetään poikkeuksellisenä, sillä itsestä kirjoittaminen oli epätyypillistä antiikin traditiolle. Montaigne ei ollut tutkija eikä hänellä ollut siksi aihepiiriä, josta kirjoittaa. Montaigne päätyi kirjoittamaan itsestään, sillä tunsu aiheen paremmin kuin kukaan toinen. (Screech 1993, viii–xiv.) Esseissään Montaigne yritti määrittää itseään, esimerkiksi käsittelemällä omaa arvoaan, luontoaan, tapojaan ja mielipiteitään vertailemalla näitä toisten mielipiteisiin. Montaigne tutki omia reaktioitaan, lukemisiaan ja yksityisiä kokemuksiaan rauhan ja sodan aikana, terveenä ja sairaana. Screech ei pidä *Esseitä* päiväkirjana, mutta esseet ovat yhtä ainetta tekijänsä kanssa, mikä kiteytyy Montaignen lauseessa: ”Olen itse kirjani aihe.” Montaignen esseistä tuli *Assays*, analyysi, määritelmä Montaignesta itsestään hänen itsensä tekemänä. (Mt.)

Montaignen tavassa käyttää itseään kirjoitustensa materiaalina ja kirjoittaa perinteelle vieraalla tavalla on pitkälti samoja piirteitä kuin Frobergerin tavassa säveltää omista kokemuksistaan. Frobergerin omaan elämään viittaavia sävellyksiä on tulkittu monin tavoin, ja vaikka ne muodostavat vain murto-osan tuotannosta, juuri ne ovat kiinnittäneet muusikoiden ja tutkijoiden mielenkiinnon ja saaneet osakseen runsaasti huomiota.¹⁴ Asperen (2008, 6) on todennut Frobergerin tuotantoon liittyvän omaelämäkerrallisuuden, lähes päiväkirjanomaisuuden tiettyjen sävellysten viitatessa suoraan säveltäjän omaan kokemusmaailmaan. Esimerkiksi juuri *Plainte* on sävellys, jossa Frobergerin kokemus ja musiikki limittyvät toisiinsa. Sävellyksen otsikkoa laajentaa seuraava kertomus:

Herra Froberger, joka halusi matkustaa Pariisista Englantiin, ryöstettiin Calais'n ja Doverin välisen merimatkan aikana niin putipuhtaaksi, että hän nousi Englannissa maihin rahattomana, vain kalastajan viittaaan pukeutuneena ja jatkoi matkaansa Lontooseen. Kun Froberger siellä osallistui seuraelämään ja halusi kuulla musiikkia, häntä pyydettiin polkemaan urkuja, mihin hän myös ryhtyi. Melankoliansa vuoksi hän kuitenkin unohti kerran polkea urkuja, ja urkuri potkaisi hänet ulos ovesta. Tästä tapauksesta hän sävelsi valituksen.¹⁵ (Suom. Mikko Hovi. Siteerattu Rasch 2003, 24.)

¹⁴ Wollny (2006, XXII) jakaa Frobergerin *Sing-Akademie zu Berlin* -käsikirjoituksessa olevat kappaleet kolmeen ryhmään: 1) keisarille ja tämän perheenjäsenille omistetut kappaleet, 2) teokset muille suojelijoille sekä 3) autobiografiset teokset, joissa on tapahtumia Frobergerin omasta elämästä, usein jostain onnettomuudesta.

¹⁵ Dominus Froberger volens Parisiis in Angliam abire, intra Parisios et Cales et Dover in mari adeo spoliatus est, ut in lacerna piscatoria sine nummo Angliam appulit, ac Londinum venit. Ubi cum interesset Societate et musicam audire vellet, monitus est levare folles: id quot fecit. Sed ex melancholia oblitus semel levare, ad organoedo pede per portam extrusus fuit. Super quo casu hanc lamentationem composuit. (Siteerattu Rasch 2003, 24.) Kuvaus on Wienin Archiv der Minorentenkonventissa olevassa käsikirjoituksessa (mt.).

On kiinnostavaa, että Couperin on lainannut omaan preludiinsa katkelman juuri *Plaintesta* ja sen alusta. Onko Couperin tiennyt tarinan vai onko musiikki sellaisenaan kiehtonut Couperinia? Kenties Froberger on soittanut *Plainten* ja kertonut, mitä sävellyksen taustalle liittyi ja mistä sävellyksen nimi juontui? Oliko Couperinilla ollut hallussaan *Plainten* nuotti, ja jos näin on, oliko nuottiin mahdollisesti kirjoitettu sävellyksen otsikkoa laajentava kertomus? Vai olisiko mahdollista, että Froberger olisi pitänyt kertomuksen vain omana tietonaan?

Kysymykseen, onko Couperinilla ollut *Plainten* nuotti, ei ole olemassa yksiselitteistä vastausta. Davitt Moroney (ks. Ledbetter 1999) on kuitenkin arvelut, että ranskalaista cembalomusiikkia sisältävän käsikirjoituskokoelma *Bauynin* kolmas osa olisi mahdollisesti Louis Couperinille kuulunut kokoelma, jonka tämän veljet Charles ja François olisivat Louis'n kuoleman jälkeen kopioineet. Ledbetterin (1999) mielestä tämä voi olla kuitenkin vain oletus. Mikäli *Bauynin* kolmas osa olisi kuulunut Couperinille, kokoelman sisällöstä voisi päätellä, että Couperinilla olisi ollut Frobergerin *Toccatan I:n* nuotti mutta ei *Plaintea*. Mutta oikeastaan ei ole keskeistä tietää, mitä nuotteja Couperinilla on ollut hallussaan, sillä nimi *alimitation de Mr Froberger* viittaa Frobergerin imitoimiseen: Couperin ei vain lainaa Frobergerin *Plainten* tai *Toccatan* nuottitekstuuria, vaan imitoi ja taltioi *non mesuré* -nuotinnuksen keinoin Frobergerin tavan soittaa *Toccatan* avaussoinnun. Näin Couperin on kuullut ja kuunnellut Frobergerin soittoa eikä vain lähestynyt sitä nuottitekstuurin kautta.

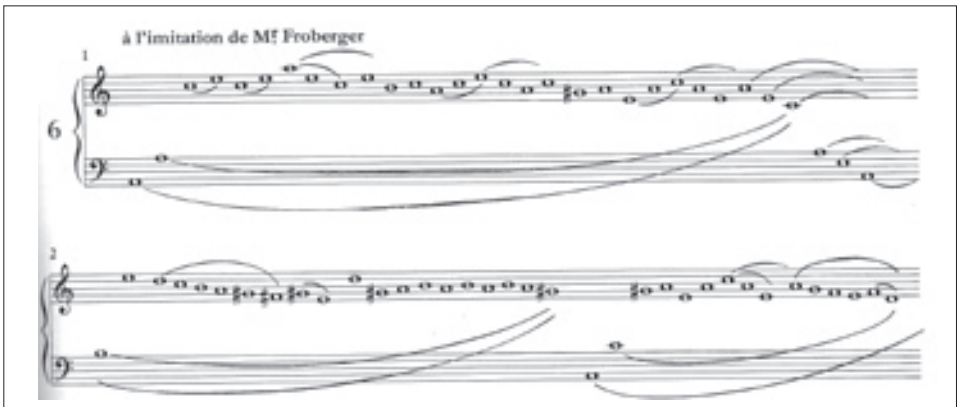
Moroney (1976, 146) kirjoittaa *alimitation*-preludin avaussoinnusta:

Se, että se on mitä todennäköisimmin peräisin Frobergerin ensimmäisestä urku-toccatasta, kappaleesta, joka tavataan myöhemmin *Bauyn*-käsikirjoituksessa, vahvistaa tämän yhteyden toccatan ja preludin välillä. Sen lisäksi Couperinin tulkinta Frobergerin avaussoinnusta on erittäin valaiseva. Esimerkissä 1 näkyy Frobergerin avaus, kun taas esimerkissä 2 Couperinin notaatio, joka ilmaisee soinnun rikastamisen murretuksi kuvioksi ja tuo mieleen Lebèguen sanat (1677), että "hän oli yrittänyt nuotintaa preludit mahdollisimman selvästi cembalon soittamisen tyyliä silmällä pitäen, jossa on tapana erottaa ja löydä uudestaan [murtaa] soinnut nopeasti sen sijaan että niiden antaisi soida pitkään kuten uruilla".

Couperin on valinnut kaksi hyvin erilaista sävellystä Frobergerilta omaan preludiinsa. Italialaishenkiseen *Toccatan* liittyi improvisointi, sillä avaussointu arpeg-



Esimerkki 1. Frobergerin *Toccatan* I.



Esimerkki 2. Couperinin Prélude alimitation de Mr Froberger.

gioitiin vapaasti italialaisessa perinteessä (Moroney 1976). *Plainte* puolestaan on Frobergerin *suiten* ensimmäinen osa, ja sen voi ajatella olevan *allemanden* paikalla. Kuitenkin myös *Plainte* sisältää samanlaisia *tiratoja* ja ekspressiivisiä ilmaisukeinoja sekä harmonioita kuin Frobergerin *Toccatan* vapaat jaksot, joten ero vaikuttaa liittyvän enemmän sävellysten nimiin kuin niiden sisältöön. Kenties Couperin on viehätynyt juuri näistä Frobergerin käyttämistä italialaistyyllisistä, ekspressiivisistä keinovaroista.

Improvisointi ja ajatus preludista improvisoinnin tallentajana viittaavat tiettyyn nyt-hetkeen ja siinä tapahtuvaan toimintaan, mutta ystävän muiston kunnioittaminen tai vaaliminen puolestaan viittaisivat jo menneisyyteen. Kun mietin preludia improvisointina, hetkessä tapahtuvana keksintänä, Froberger-sitaatit vaikuttavat ilmentävän erilaista lähtökohtaa kuin Montaignella on *Esseissään* tai Frobergerilla *Liure Premiere* -käsikirjoituksessaan. Montaigne ja Froberger viittaavat edesmenneeseen ystävään, mutta Couperinin musiikilliset lainat heijastavat puolestaan Frobergerin läsnäoloa, musisointia ja elävän esityksen imitointia. Sitaatit näyttävät näin arvostuksen osoituksen lisäksi myös yhdessä toimimisena: soittamisena, kuulemisena, kuuntelemisena ja Couperinin pyrkimyksenä tallentaa nuottiin mahdollisimman tarkasti kuultu ja koettu musisointi.

Läsnäolosta

Montaigne ei kirjoittanut ystävydestään La Boétien kanssa heti tämän kuoleman jälkeen, vaan Wellerin (1978, 507–508) mukaan kului 10 vuotta La Boétien kuolemasta ennen kuin Montaigne käsitteli ystävyttä *Esseissään*. Myös Montaignen ja La Boétien ystävyden alku vaikuttaa kirjalliselta, sillä Montaigne (1999, 47) kirjoittaa, että tunsin ensin teoksen, sitten vasta La Boétien: "[...] ja se toi ensinnä tietooni hänen nimensä auttaen siten alkuun tuota ystävyttä, jota välillämme vaalimme niin kauan kuin Jumala sen salli."

Erasmuksen, Moren ja Gillisin ystävyteen on liittynyt maantieteellinen välimatka, mutta tuotanto on kietoutunut keskinäisiin vierailuihin ja läsnäoloon. Erasmus ja Thomas More tutustuivat vuonna 1499 Erasmuksen ensimmäisellä vierailulla Englantiin. Lokakuussa 1515 More matkusti Antwerpeniin ja tapasi siellä Pieter Gillisin Erasmuksen suosituksen kautta. Tätä tuttavuutensa alkua More kuvailee *Utopiassaan*. More kirjoitti *Utopiaa* Antwerpenin vierailunsa aikana, ja esimerkiksi Wojciehowski (2011, 47) arvioi, että Erasmus olisi vaikuttanut suoraan Moren kirjaan. Samoin Erasmus kirjoitti *Tyhmyyden ylistyksen* (*Moriae Encomium*) viikon vierailullaan Thomas Moren luona vuonna 1509, mihin kirjan nimen (Moren ylistys) on myös tulkittu viittaavan. (Cambell, Phillips ym. 1978, 716.)

Läsnäolon ajatus alkaa vaikuttaa yhä tärkeämmältä tarkastellessani Couperinin Froberger-sitaatteja. Kenties musiikilliset lainat eivät viittaa menneeseen eivätkä Frobergerin nuottitekstuuriin, vaan ennen muuta Frobergerin soittoon ja inspiroivaan läsnäoloon. Ehkä Couperin on kirjoittanut *alimitation*-preludin Frobergerin ollessa vielä Pariisissa ja kenties, jos ei kokonaan, niin ainakin osittain Frobergerin seurassa.

Myös Froberger sävelsi Pariisin vierailullaan. Frobergerin Pariisissa säveltämät *Tombeau* (1652) ja *Meditation* (1660) vaikuttavat sekä musiikillisesti että nimiensä perusteella erityisiltä Frobergerin omien sävellysten keskuudessa.¹⁶ Frobergerin Pariisin vierailuun viittaavia sävellyksiä on muitakin. *Sing-Akademie zu Berlin*-käsikirjoituksessa olevan sarjan XIII *allemandessa* lukee: *Allemande faite pour remercier Monsieur le Marquis de Termes des faveurs et bienfaits de lui recus à Paris*. Asperen (2008, 9) olettaa Frobergerin majoittuneen markiisi de Termesin luona ja Frobergerin ilmaisevan kiittolisuuttaan markiisin vieraanvaraisuudesta. *Allemande* löytyy myös käsikirjoituskokoelmasta *Bauyn*. Olisiko sävellys voinut kuulua Louis Couperinin hallussa olleiden käsikirjoitusten joukkoon? Verrattuna *Tombeaun* ja *Meditationin* ilmaisuun Frobergerin *allemande* vaikuttaa musiikillisesti tyyppisemmältä Frobergerilta tämän omien sävellysten joukosta. Tästä herääkin ajatus, että Couperinin ja Frobergerin ystävyys voisi heijastua musiikkiin pinnan alla, näkymättömissä olevana vaikutuksena ja eräänlaisena musiikillisena kilvoitteluna ja inspiraationa. Tämä olisi johtanut erityisiin musiikillisiin ratkaisuihin ja kokeiluihin esimerkiksi Frobergerin *Tombeaussa* ja Couperinin *alimitation*-preludissa.

La Boétie oli Montaignelle syy ja aihe kirjoittaa (Weller 1978, 519). En tulkitse, että Froberger olisi tarjonnut aiheen Couperinin musiikille, vaan Froberger ja Couperin ovat olleet toisilleen todellisia ja musiikillisesti inspiroivia kollegoita, mikä on vaikuttanut musiikkiin. Preludiin voi ajatella tallentuneen muiston (musisoivasta) ystävästä ja ystävydestä, vaikka syy kirjoittaa/nuotintaa preludi olisikin monimerkityksellisempi. Weller (1978, 507–508) tulkitsee, että Montaigne ei puhunut La Boétielle, vaan La Boétie Montaignelle. Couperinin preludin avauksessa Frobergerin voi tulkita soittavan, sillä Couperin kirjoittaa auki *Toccatan* improvisatorisen avaussoinnun. *Toccatan* avaussointu näyttäytyy preludissa kaikkein ilmeisimpänä osoituksena Frobergerin soittoon, koska se si-

¹⁶ Lisää *Tombeausta* ks. Vendrix 1994 ja *Meditation*-sävellyksestä Cypess 2012.

sältää myös tekstuaalisen viittauksen Frobergerin *Toccataan*. On silti mahdollista, että Couperin imitoi preludissaan Frobergerin improvisointia enemmänkin, mutta sitä on jälkeinpäin mahdotonta todentaa, sillä improvisoinnista ei jää kirjallisia jälkiä. Lainojen myötä Couperin on voinut palata Frobergerin musiikin ja musisoinnin herättämiin tunnelmiin ja muistoihin; näin sitaatit ovat merkityksellisiä ennen muuta soitettuina ja koettuina, elävästi muistettuina, eivät vain nuottitekstuurissa kirjoitetussa muodossa olevina.

Moren *Utopian* valmistumisen jälkeen Erasmus ja Gillis saivat yhdessä ajatuksen lahjasta, jolla he halusivat ilmaista kiintymyksensä Thomas Moreen ja tilasivat muutokuvan Quentin Massysilta (Bray 2003, 159; James ja Kent 2009, 133). Kirjeessään Erasmus kirjoittaa Thomas Morelle: ”Lähetän sinulle muutokuvan, jotta olisimme aina kanssasi, sittenkin kun kuolema tulee tuhoamaan meidät” (Bray 2003, 159). Myös Couperinin ja Frobergerin kirjoittamia *Tombeau*-sävellyksiä luutisti Blancrocherin muistolle voi pitää esimerkkinä tällaisesta muistamisesta, tosin musiikin keinoin. *Tombeaut* olivat 1600-luvun Ranskassa erityisesti luutistien tapa kunnioittaa edesmennyttä ystävää ja kollegaa. Luutisti Blancrocherin muistoksi sävellettiin poikkeuksellisesti peräti neljä *Tombeauta*.

Optimus amicus

Frobergerin Pariisin vierailun yksi keskeinen dokumentti onkin yksi yllä mainituista *Tombeauista*, jonka Froberger sävelsi siis Charles Fleurylle, Sieur de Blancrocherille (1605–1652). Luutisti Blancrocher kuoli marraskuussa 1652 tapaturmaisesti. Tapahtumien kuvaus löytyy Frobergerin *Tombeaun* otsikkoa laajentavasta kertomuksesta:

Kun herra Blancheroche [sic], taitava pariisilainen luutunsoittaja sekä herra Frobergerin läheinen ystävä, oli ensin kävellyt kuninkaallisessa puutarhassa Frobergerin seurassa Saint Thomas’n juhlien jälkeen ja saapunut sitten kotiin, nousi hän portaita yläkertaan puuhailemaan jotakin ja kaatui niin pahasti, että hänen vaimonsa, poikansa ja muiden paikalla olijoiden oli raahattava hänet vuoteeseen. Froberger näki tilanteen vakavuuden ja juoksi hakemaan lääkäriä. Hän palasi lääkäri mukanaan, joka iski suonta loukkaantuneesta jalasta. Paikalla oli myös markiisi de Termes, jonka huostaan Blancheroche jätti lapsensa. Hetken kuluttua Blancheroche veti viimeisen hengenvetonsa ja heitti henkensä.¹⁷ (Suom. Mikko Hovi. Siteerattu Massip 1998, 70.)

¹⁷ Monsieur Blancheroche, insignis Cytharoedus Parisiensis D(omini) Frobergeri optimus amicus, cum post convivium Dominae de S. Thomas, cum D. Froberger in horto regio ambulasset et domum reversus aliquid facturus scalas ascenderet inde decidit, adeo graviter, ut ab uxore, filio aliisque in lectus debuerit trahi. D Froberger videns periculum, cucurrit pro Doctore; adsunt et chirurgi qui sanguinem in pede laeso, confluum mitterent adest Monsieur Marquis de Termes cui M. Blancheroche prolem suam commendavit et paulo post ultimum spiritum coepit trahere, animam exhalare. (Siteerattu Massip 1998, 70.) Käsikirjoitus, jossa kertomus on, kuuluu Minoretin-arkiston kokoelmiin Wienissä (Massip mt., 69).

Frobergerin ja Louis Couperinin ohella myös luutistit François Dufaut (1604–1672) ja Denis Gaultier (1597/1603–1672) sävelsivät *Tombeaun* Blancrocherille. Bob van Asperen (2008, 12) on huomauttanut, että kuin yhteisestä sopimuksesta Frobergerin ja Couperinin teosten sävellajeina ovat c-molli (Charles) ja F-duuri (Fleury) Blancrocherin nimen alkukirjainten mukaisesti ja korkein nuotti on b (Blancrocher). Mahdollisesti kuolleen ystävän nimikirjainten musiikillistaminen on ollut jäljelle jääneiden ystävien yhteinen päätös kunnioittaa edesmennyttä luutisti-ystäväänsä – halusivathan ystävät ikuistaa itsensä maalauksiin, jotta olisivat läsnä 'sittenkin kun kuolema erottaa', ja muistaa ystävänsä vaihtamalla tavaroita. Kirjallisen tekstin tai maalauksen tavoin *Tombeaut* jäivät elämään yhteisenä muistona ystävyystestä ja ystävästä. Blancrocherin muistolle sävelletyt *Tombeaut* eivät viittaa ainoastaan säveltäjien ystävyYTEEN Blancrocherin kanssa, vaan myös Frobergerin ja Couperinin keskinäiseen ystävyYTEEN, päätöksen tekoon ja yhteiseen toimintaan.

Ajatus taiteilijoiden yhteisestä toiminnasta ilmentyy esimerkiksi kuvataiteessa kiinnostavalla tavalla. Etsiessäni hakusanalla "double portraits france" ranskalaisia kaksoismuotokuvia ensimmäisten joukossa oli Jean-Baptiste de Champaignen ja Nicolas de Platemontagnen kaksoismuotokuva, mikä on nykyisin hollantilaisen Boijmans van Beuningen -museon kokoelmissa. Champaigne ja Platemontagne olivat Pariisissa asuneet taiteilijaystävykset, jotka maalasivat muotokuvan toisistaan vuonna 1654, eli Couperinin ja Frobergerin tuttavuuden aikoihin. Teosta pidetään poikkeuksellisenä siinä suhteessa, että taiteilijat ovat ikuistaneet toisensa samalle kankaalle, samaan tauluun.

Maalauksessa on useita sekä ammatin että ystävyYTEEN liittyviä attribuutteja, jotka representoivat ystävyYTEEN 1650-luvun pariisilaistaiteilijoiden välillä. Museon kotisivuilla¹⁸ olevassa esittelytekstissä kerrotaan, että ystävyYTEEN viittaa esimerkiksi maalauksessa oleva soitin, viola da gamba, symboloiden ystävien välillä vallinnutta harmoniaa. Kiinnostava yksityiskohta on myös toinen ystävyYTEEN symboli, jota edustaa hyllyssä oleva patsaan pää. Kun katson kuvassa olevaa patsasta tarkasti, se on mitä ilmeisimmin Ciceron muotokuva. Maalauksen taustana ovat ateljeen tilat, mutta taiteilijat eivät ole sisällyttäneet omia teoksiaan tauluun. Taiteilijat ovat pukeutuneet samanlaisiin harmaisiin asuihin, ja asu ja kampaussaavat heidät näyttämään kuin toistensa peilikuvilta. Taiteilijat juhlistavat ystävyYTEEN yhteisellä teoksella, ja ystävyYTEEN kuvastuu cicerolais-aristoteelisen käsityksen mukaisesti kahden tasavertaisen, hyveellisen miehen välisenä suhteena. Maalauksessa ystävyYTEEN, yhdessä tekeminen ja taide ovat kietoutuneet toisiinsa.

Oliko Blancrocherilla sitten erityinen asema Frobergerin ystävien joukossa, koska Froberger sävelsi *Tombeaun* tämän muistoksi ja kutsuu Blancrocheria termillä *optimus amicus* sävellyksen otsikkoa laajentavassa kertomuksessa? Ei ole liioiteltua todeta, että Johann Jacob Frobergerilla on ollut laaja sosiaalinen verkosto ja huomattava määrä ystävyYTEENsuhteita paikoissa, joissa hän on kulloinkin liikkunut. Froberger vieraili Dresdenin hovissa 1649/50 ja siitä alkaen mainitaan elinikäinen ystävyYTEEN säveltäjä Matthias Weckmannin kanssa (Schott 2013). Toi-

¹⁸ <http://collectie.boijmans.nl/en/work/1120%20%28OK%29>

nen merkittävä tuttavuus ja kirjeenvaihtoveri oli musiikinteoreetikko, teologi Athanasius Kircher, johon Froberger oli tutustunut Italian matkallaan (Annibaldi 1998, 39–68). Pariisin aikaisia tuttavuuksia on pitkä lista: mainittujen Blancrocherin, Louis Couperinin ja markiisi de Termesin lisäksi Pierre de La Barre, François Roberday ja Charles Richard (Massip 1998, 72). Luetteloa voisi jatkaa edelleen; esim. mikä oli Frobergerin suhde seurueeseen, jonka matkassa hän risteili Reinillä juhannuksena 1654 (ks. Wollny 2006, XXII)?

Mutta olisiko niin, että suurin osa Frobergerin mainituista ystävyyksistä edustaisi käsitystä arkipäiväisemmästä tuttavuudesta?

Enkä minä nyt puhu arkipäiväisestä tai keskinkertaisesta ystävydestä, joka tosin sekin tuottaa iloa ja hyötyä, vaan todellisesta ja täydellisestä, sellaisesta kuin on ollut niiden välillä, joita voidaan mainita vain harvoja. (Cicero 1998, 57.)

Ja nuo muut, joita tavallisesti nimitämme ystäviksi ja ystävyysuhteiksi, ovat vain tuttavuuksia ja toveruutta, jonka on solminut jokin satunnainen seikka tai suotuisa tilanne luomalla sieluillemme yhteisen kosketuskohdan. Ystävydestä, josta minä puhun, sielut sulautuvat ja yhtyvät toisiinsa niin kokonaan, että ne pyyhkivät olemattomiin liitoskohdan, joka ne alun perin satoi. Jos minulta udellaan, miksi rakastin häntä, tunnen voivani ilmaista sen vain sanomalla: koska hän oli hän, koska minä olin minä. (Montaigne 1999, 53.)

Froberger kutsuu Blancrocheria *optimus amicus* -nimityksellä, mikä on käännetty usein parhaaksi ystäväksi. Froberger ja Blancrocher olivat ehtineet tuntea kuitenkin vain hetken ennen Blancrocherin kuolemaa, minkä vuoksi olen ihmetellyt Frobergerin kertomuksessa olevan ilmauksen *optimus amicus* merkitystä. Kuka sitten oli Blancrocher? Luutisti Blancrocher asui rue des Bons-Enfantsin ja rue des Petits-Champsin kulmassa kolmikerroksisessa talossa, jossa oli muun muassa viinikellari, puutarha ja talli. Blancrocher oli taloudellisesti riippumattomassa asemassa ja saattoi omistautua (amatöörinä) musiikille ilman taloudellisia huolia. (Massip 1976, 127.) Kuolemansa jälkeen Blancrocherilta jäi holhoukseen kuusi alaikäistä lasta. Myös soittimia on ollut jäämistössä huomattava määrä 1.10.1654 päivätyn notaarin pöytäkirjan mukaan: muun muassa 12 luuttua, kaksi teorbia, kaksi kitaraa, spinetti, pieni viulu ja gamba. Massipin mukaan olisi mahdollista, että Blancrocher olisi soittanut Frobergerin kunniaksi järjestetyssä konsertissa syyskuussa 1652 ja Froberger ja Blancrocher olisivat voineet tutustua konsertin yhteydessä. Blancrocherin hautajaiset pidettiin Jacobinien kirkossa, samassa kirkossa kuin Frobergerin kunniaksi järjestetty konsertti oli ollut. (Massip 1998, 71.)

Optimus amicus -ilmauksen merkitystä selvittäessäni löydän tutkimuksen, josta ilmenee, että roomalaisissa teksteissä on lukuisia katkelmia, joissa käytetään muotoa *optimus amicus*. Ilmauksella ei kuitenkaan tarkoiteta *paras kaikista ystäväistä* vaan *mahdollisimman hyvä ystävä*, *paras mahdollinen ystävä*.¹⁹ Merkitystä täsmentävät myös käsitteet *optima coniunx*, mikä ei tarkoita *paras kaikista vaimoistani*, vaan *paras mahdollinen vaimo* sekä *optimus pater*, mikä puolestaan

¹⁹ Williams (2012, 30) käyttää englanniksi ilmauksia ”best of all my friends” ja ”the best possible kind of friend”.

merkitsee *erinomainen isä*. (Williams 2012, 30.) Kenties Blancrocher ei ole ollut paras kaikista Frobergerin ystävistä, vaan hyvä, läheinen ystävä?

Todennäköisesti Blancrocher on ollut ystävä, jonka kanssa nautitaan illallisista ja vierailaan Saint-Thomas'n pariskunnan luona, vietetään seuraelämää, ehkä myös musisoidaan. Froberger ja Blancrocherhan olivat palaamassa juhlista juuri mainitun Saint-Thomas'n pariskunnan luota sinä marraskuisena iltana, jolloin Blancrocher kaatui kotinsa portaikossa. Illallisen tarjonnut rouva oli asianajaja Sandrierin tytär ja Tallemant des Réaux'n *Historiettes*-(paljastus)kirjan mukaan naimisissa herra Saint-Thomas'n kanssa. Saint-Thomas'n pariskunta oli oleskellut Torinossa miehen töiden vuoksi, ja rouva oli omaksunut italialaisen laulutyylin, mutta "useiden mielestä hän lauloi huonosti, vaikka lauloikin italialaisen muodin mukaisesti ja irvisti kauhealla tavalla".²⁰ Rouva Saint-Thomas'n laulusta on myös positiivisempia huomioita, esimerkiksi Richelieuulla. (Massip 1998, 70.) Yhden otaksuttavasti hilpeän illanvieton jälkeen Blancrocher kuolee tapaturmaisesti.

Oikeastaan on sattuman tulosta, että Frobergerin ystävydestä Blancrocheeriin on jäänyt musiikinhistoriaan jälkiä: mitä todennäköisimmin Frobergerin ja Blancrocherin ystävyys ei näkyisi kirjallisissa lähteissä, puhumattakaan musiikista, jollei Blancrocher olisi kuollut tapaturmaisesti. Oletan, että Blancrocher ja Froberger eivät ole olleet Montaignen ja La Boétien tavoin sielunkumppaneita, vaan kysymys on ollut arkipäiväisemmästä tuttavuudesta. Jotta arkipäiväisemmästä ystävydestä jää jälki tai muisto (musiikin)historiaan – tai toisaalta ystävydestä yleensä – vaaditaan jotain erityistä. Onkin merkityksellistä, että Couperinin ja Frobergerin ystävydestä on viitteitä Couperinin *alimitation*-preludissa ilman vastaavaa tragediää.

Allemande l'aimable

Vaikka Frobergerin ja Couperinin keskinäisestä ystävydestä ei vaikuta olevan juurikaan suoria kirjallisia viitteitä, tulkintani mukaan Couperin vihjaa kuitenkin myös sanallisesti Frobergeriin. Preludiin liittyvän a-molli *suiten* kaksi osaa ovat saaneet lisänimet *Allemande l'Aimable* ja *Courante La Mignonne*,²¹ kun taas muut *allemande*-, *courante*- ja *sarabande*-osat samassa sävellajissa ovat ilman lisämääreitä. Tulkitsen nimien taustalle liittyviä merkityksiä *alimitation*-preludin ja Froberger-sitaattien valossa. On silti hyvä muistaa, että kuten 1600-luvun ranskalaissävellysten nimet yleensäkin, myös Couperinin tanssiosien lisänimet ovat epäsuoria ilmaisuja ja merkitys on tarkoitettu tai avautunut todennäköisesti vain pienelle asiantuntija- ja lähipiirille.²²

²⁰ "[...] plusieurs trouvent mesme [même] qu'elle chante mal, car c'est tout fait à la mode d'Italie, et elle grimace horriblement" (Massip 1998, 70).

²¹ Lisäksi a-molli *suitessa* on osa nimeltään *La Piemontoise*. Olen rajannut kuitenkin *La Piemontoisen* tarkastelun artikkelin ulkopuolelle, koska merkitykset eivät liity ystävyysteemaan yhtä suoraan kuin osissa *La Mignonne* ja *L'Aimable*.

Couperinin käyttää tanssiosissaan hyvin säästeliäästi lisänimiä, minkä vuoksi jokaisella voi ajatella olevan erityinen painoarvo. *L’Aimable* tarkoittaa sanakirjan *Dictionnaire critique de la langue française* (1787) mukaan: ”Kuka ansaitsee rakkautta, olla rakastettu. Sellaiseksi kutsutaan henkilöä tai asioita: rakastettava luonne tai rakastettavat tavat.” *Allemande*-tanssi puolestaan viittaa ”saksalaiseen”, vaikka toisaalta voi ajatella, että *allemande*-nimitys on ollut vakiintunut ilmaisu tietyille musiikilliselle muodolle ja karaktäärille. Joka tapauksessa on merkityksellistä, ettei *l’aimable* ole sattumanvaraisesti esimerkiksi *sarabande*- tai *courante*-osassa, vaan juuri *allemandessa* mahdollistaen viittauksen rakastettavaan saksalaiseen.²³

Testaan ajatustani rakastettavasta saksalaisesta soittamalla *allemandea* ja liittämällä mieleeni ajatuksen ystävän muistosta ja muistelemisesta. *Allemande* alkaakin sisäänpäin kääntyneessä, melankolisessa tunnelmassa, mutta Couperinin *allemande* vaikuttaa kätkevän sisäänsä myös vastakohtaisia musiikillisia ilmauksia, kuten fanfaarinomaisia huudahduksia. Gordon-Seifertin (2010, 237–270) ajatus Couperinin *allemandeista* *air serieus’n* ilmaisuun liittyvinä sanattomina lauluina kuvastaa hyvin *Allemande l’Aimable*kin. Musiikin taustalle voi kuvitella tekstin, mutta sen sisältöä on vaikea määritellä sanoin eikä se ehkä ole tarpeenkaan. Couperinin vihaus rakastettavaan saksalaiseen on enemmän *allemanden* nimessä kuin musiikissa.²⁴

Seuraavan tanssiosan, *couranten* lisänimi on *La Mignonne*, ja se on tulkinallisesti monimerkityksellisempi. Mitä *couranteen* liitetty *La Mignonne* voisi tarkoittaa? Sanakirjassa *Dictionnaire critique de la langue française* (1787) *mignon/mignonne* liitetään henkilöihin, jotka ovat hyvin rakastettavia, *bien-aimé*. Hakiessani sanalle muita merkityksiä tutustuin ranskalaisen runoilijan Pierre Ronsardin (1524–1585) tunnettuun runoon *Ode à Cassandre*, joka alkaa sanoin ”Mignonn’, allon voir si la rose”. Runoon sävellettiin vokaalimusiikkia pian sen valmistumisen jälkeen 1500-luvulla.

²² Nimien tulkintaan liittyy lisäksi muutamia ongelmia. Esimerkiksi joillain Couperinin käsikirjoituksissa olevilla tanssiosilla on lisänimet, kuten *Allemande La Paix*, *Allemande l’Aimable* tai *Allemande La Précieuse*. On silti vaikea sanoa, mitkä nimistä ovat oikeastaan Couperinin kädestä, mitkä sävellyksen kopioijan. Tai miksi eri lähteissä samasta sävellyksestä on versioita, joissa joillain on lisänimi, joillain ei? Kuitenkin lisänimi on enemmän poikkeus, minkä vuoksi jokaista niistä voi pitää merkityksellisenä. Lisäksi Couperinin sävellyksiä sisältävien käsikirjoituskokoelmien *Bauyn* ja *Parvillen* alkuperään ja kopioijiin liittyy paljon avoimia kysymyksiä (ks. Bertnand Porot 2006).

²³ Fuller (1997, 149–174) on tarkastellut ranskalaisen instrumentaalimusiikin nimityksiä artikkelissaan ”Of Portraits. ‘Sapho’ and Couperin: Titles and Characters in French Instrumental Music of the High Baroque”. Fuller (1997, 163) toteaa, että moni tanssiosan deskriptiivinen nimi ei ole ilmeinen, mikä on selvää myös Louis Couperinin sävellysten nimien kohdalla.

²⁴ Vastaavia ja suurempia viittauksia löytyy myöhemmästä cembalokirjallisuudesta: esimerkiksi François Couperinin *allemande*-osa on nimeltään *La Suberbe, ou La Forqueray* viitaten kolleegaan. (Vaikka viittauksen kohde on maskuliini, sanat ovat feminiinissä.)

Kassandralle

Tule, katsohan ruusua, armas: se on avannut nousuun auringon pukunsa purpurankarvaisen; on ilta, ja nyt se jo raukeaa, puku laskoksistaan hervahtaa, väri häipyä, ihosi kaltainen. Voi armas, sellainen tuokio, ja ruusun aika on mennyt jo, sen kaikki kauneus häipyä noin! Tylä äiti luonto on tosiaan! Ei kestä tuollainen kukka-kaan kuin iltaan saakka noususta koin. Armaani, kuuntele, rukoilen: kun raikkainta aikaa nuoruuden sinä myös elät vuosin kukkivin, tule, tule sen kukkia poimimaan: pian vuodet riistävät karttuessaan sinun sulosi, kuin tämän ruusunkin.²⁵ (Suom. Aale Tynni 1957.)

Olisiko Couperin tuntenut runon? Jos *Courante La Mignonne* liittyisi runoon, silloin ei voi olla ihmettelemättä, miksi *La Mignonne* liittyy juuri *courante*- eikä *allemande*-tanssiin. Siksikö, että sen on tarkoitus seurata *Allemande l’Aimablea* ja näillä olisi yhteys?²⁶ Vai onko merkityksellistä, että lisänimi liittyy juuri tiettyyn *couranteen* ja sen ilmaisuun? Lisäksi *mignon* on tarkoittanut kuningas Henrik III:n lähimpiin kuuluvia suosikkeja, ja sanaan on liittynyt myös homoeroottisia konnotaatiota (Ferguson 2008: 147–190). Couperinin *Courante La Mignonne* on sävyltään leikkisä. Soittaessani *courantea* perätysten Frobergerin *Plainte*-sarjassa olevan *Couranten* kanssa ne muistuttavat toisiaan tunnelmaltaan ja harmonisilta ratkaisuiltaan eikä ole mahdotonta, että sävellyksillä voisi olla myös musiikillinen yhteys toisiinsa.

Vaikka merkitykset ovat tulkinnanvaraisia ja niistä avautuvia vaihtoehtoja on mahdollista pohtia edelleen, nimiä voi pitää osoituksena siitä, millaisia keinoja säveltäjä-muusikolla on ollut käytössään viitatessaan musiikin ulkopuolelle. On lisäksi aivan ilmeistä, että ilman *alimitation*-preludissa olevia Froberger-sitaatteja *Allemande l’Aimablea* ja *Courante La Mignonnea* olisi mahdotonta yhdistää Frobergeriin.

Ystävydenhistorian näkökulmasta pienet viitteet maalauksissa, kuten kirje, Ciceron patsas tai katkelma *De amicitia* ovat merkityksellisiä vihjeitä ystävydestä ja representoivat (cicerolaisen näkemyksen mukaista) ystävyttä. Nimet *Allemande l’Aimable* ja *Courante La Mignonne* voi nähdä Couperinin sanallisena keinona viitata Frobergeriin. Sen sijaan *alimitation*-preludi ja siinä olevat Froberger-sitaatit näyttävät suorana historiallisena ja musiikillisena dokument-

²⁵ Mignonn’, allon voir si la rose Qui ce matin avoit declose Sa robe de pourpr’ au soleil, A point perdu, cette vesprée, Le plis de sa robe pourprée, Et son teint au vostre pareil. Las, voyés comm’ en peu d’espace, Mignonn’, ell’ a dessus la place, Las, las, ses beautés laissé cheoir! Ô vrayement maratre nature, Puis qu’une telle fleur ne dure, Que du matin jusques au soir! Donc, si vous me croiés, mignonne: Tandis que vostr’ age fleuronne En sa plus verte nouveauté, Cueillés, cueillés vostre jeunesse, Comm’ à cette fleur, la viellesse Fera ternir vostre beauté. (http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/pierre_de_ronsard/mignonne_allons_voir_si_la_rose.html)

²⁶ Couperinin sävellykset eivät muodosta käsikirjoituskokoelmassa sarjoja, ja soit-tajan on mahdollista valita saman sävellajin ympärille liittyvistä useista *allemandeista*, *couranteista* ja *sarabandeista*. Esimerkiksi a-molli *suitessa allemandeja* on yhteensä kolme ja *couranteja* neljä.

tina Frobergerin ja Couperinin keskinäisestä vuorovaikutuksesta ja kuvastavat ystävydenhistorian näkökulmasta arkisen tuttavuuden yläpuolelle nousevaa ystävyyttä.

Päätelmiä

Aloitin *alimitation*-preludissa olevien Froberger-lainauksen tarkastelun oletuksella, että etäisyys on yksi ystävyden suurista lahjoista, joka olisi antanut syyn ystävyden ilmentämiselle taiteessa. Wellerin (1978, 520) tulkinnan mukaan läheisyys tukahdutti Montaignen luovat voimat ja tyydytti ne niin täysin, että ne lysähtivät tyytyväisyyteensä. Etäisyys oli keskeinen elementti Montaignen ystävydessä La Boétiehin, koska Montaignella ei ollut muutaakaan vaihtoehtoa kuin vaalia edesmenneen ystävänsä muistoa osana kirjoittamistaan.

Couperinin ja Frobergerin ystävyteen liittyi maantieteellinen etäisyys. Kuitenkin Couperinin preludin Froberger-sitaatit heijastavat läsnäoloa, yhdessä tekemistä, säveltäjien keskinäistä (musiikillista) kohtaamista. Väitettä tukee se, että Couperinin preludin nimi *alimitation de Mr Froberger* viittaa jäljittelyyn. Couperinin on ollut mahdollista jäljitellä sekä kirjoitettuja sävellyksiä että soittoa. Onkin merkityksellistä, että Couperin on valinnut toiseksi imitaation kohteeksi Frobergerin *Toccatan*, joissa ensimmäinen sointu oli tapana arpeggioida vapaasti. Tämän vuoksi on tulkittavissa, että Couperin ikään kuin kirjoittaa preludissaan yhden (Frobergerin) tavan soittaa *Toccatan* avaussoinnun.

Preludissa olevien musiikillisten lainojen liittyminen myös soiton jäljittelyyn johdattaa tulkitsemaan, etteivät Froberger-sitaatit ole pelkästään intertekstuaalisia, musiikkiteosten välisiä tekstuaalisia viittauksia. Ovatko lainat sitten Korhosen (2006) esittämää tekstuaalista ystävyttä? Kenties juuri tässä kohden tulee näkyviin ero musiikin sekä kirjallisuuden ja kuvataiteen välillä taidemuotoina, sillä musiikilliset lainaukset voivat olla peräisin joko nuottitekstistä tai elävästä esityksestä – tai molemmista. Koska tulkitsen Couperinin preludin liittyvän ennen muuta elävän esityksen muisteleamiseen ja representoimiseen, Froberger-sitaatit eivät näyttäydy vain tekstuaalisena ystävytenä, jota edeltää säveltäjien keskinäinen tuttavuus, vaan vielä konkreettisempänä yhdessä toimimisena. Musiikillisia lainauksia ei ainoastaan edellä säveltäjien ystävyys, vaan niihin liittyy säveltäjien keskinäinen läsnäolo, toistensa seurassa musisointi, mitä Couperin on tallentanut osaksi *alimitation*-preludiaan.

Olen etsinyt tukea tulkinnalle Couperinin ja Frobergerin yhdessä toimimisesta muista taiteenlajeista. Jean-Baptiste de Champaignen ja Nicolas de Plattenmontagnen yhteinen muotokuva Ciceroon liittyvine ystävyysviitteineen on yksi konkreettinen esimerkki siitä, kuinka taide, ystävyys ja ystävien yhteinen toiminta kytkeytyivät toisiinsa. Kenties myös Frobergerin ja Couperinin *Tombeau*-sävellyksissä on ollut taustalla säveltäjien yhteinen ajatus kunnioittaa luutisti Blancrocheria. Jos näin on, ero *alimitation*-preludin ja *Tombeau*-sävellysten välillä on kuin maalauksissa: *Tombeaut* ovat itsenäisiä ja erillisille kankaille ystävän

muistoksi maalattuja tauluja, kun taas preludi puolestaan on kuin Champaignen ja Platemontagnen yhteinen ystävyuden julistus samalla kankaalla.

Sijoittamalla Froberger-sitaattien tarkastelun osaksi varhaismodernia ystävyysdiskurssia ja laajempaa (makro)historiallista kertomusta olen etsinyt kohtaa, josta Frobergerin ja Couperinin ystävyuden tutkimisen voi aloittaa ja josta ystävyyteen liittyviä merkityksiä voi tulkita jatkossa mikroskoopin avulla ja osana tiettyä sosiaalista kontekstia. Kuten Erasmusuksen ja Moren keskinäiset vierailut ovat heijastuneet näiden tuotantoon, myös Couperinin ja Frobergerin musiikkiin on jäänyt jälki keskinäisistä kohtaamisista. Vaikka Frobergerin ja Couperinin ystävydestä ei löytyisikään kirjallisia mainintoja, Couperinin preludeissa olevia viittauksia Frobergerin musiikkiin voi pitää itsessään rikkaana lähdeaineistona, ja ne ilmentävät kahden muusikon ja ystävän yhteistä kiinnostuksen kohdetta italialaisen musiikin ilmaisukeinoihin.

Asperenin (2003, 7) toteamus siitä, että Frobergerin ja Couperinin ystävyys-suhde olisi musiikin historian kenties yksi merkityksellisimmistä ystävyys-suhteista, todennäköisesti tarkoittaa, että ilman ystävyys-suhdetta tietyt teokset olisivat jääneet kokonaan syntymättä, ja toisaalta myös sitä, että säveltäjien musiikki olisi erilaista ilman keskinäistä kontaktia. Vaikka ajatus pitäisikin paikkansa, näkökulma viittaa Österbergin (2007, 254) esittämään huomioon, että ystävyys mainitaan taiteilijoiden elämäkertoissa yleensä silloin, kun ystävyuden merkitys liittyy hyötyyn. Aristoteelis-cicerolaisen perinteen mukaan ajateltuna ”hyöty kuitenkin itse versoo ystävydestä, vaikkei sitä olisikaan tavoitellut” (Cicero 1992, 91). Siksi sävellainojen ja nimissä olevien vihjeiden voi tulkita versoneen ystävydestä, vaikka ne ilmentäisivätkin siitä vain jäävuoren huipun tavoin näkyvää osaa.

Termit *Optimus amicus* ja *Allemande l’Aimable* liittävät musiikin ja ystävän muiston toisiinsa sanallisesti, eivät musiikillisesti. Sen sijaan Couperinin preludissa olevat katkelmat Frobergerin sävellyksistä eivät ole ainoastaan ystävän muisto musiikissa, vaan musiikillinen viittaus yhteen yhdessä koettuun hetkeen ystävien kesken, minkä Couperin on tallentanut preludiinsa.

Lähteet

Nuottilähteet

d’Anglebert, Jean-Henry 1689. *Pièces de clavecin... avec la manière de les jouer. Diverses chaconnes, ouvertures et autre airs de M. de Lully, mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l’orgue et les principes de l’accompagnement. Livre premier. Paris. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-1854* <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39780207f> (Luettu 10.9.2012.)

Asperen, Bob van 2003. Esipuhe levytykseen *Johann Jacob Froberger edition vol. 3. Hommage à l’Empereur*. Korschenbroich: AEOLUS.

Couperin, Louis 1991. Prelude de Mr Couperin alimitation de Mr Froberger. Teoksessa *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord*. Volumes 1–3. Toim. Colin Tilney. Mainz: Schott.

- Froberger, Johann Jacob 2006. *Toccaten, Suiten, Lamenti. SA 4450 Sing-Akademie zu Berlin*. Facsimile. Kassel: Bärenreiter.
- Lebègue, Nicolas 1677. *Les Pièces de clavessin*. Baillon, Paris. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-1853. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39788042b> (Luettu 20.10.2012.)

Muut lähteet

- Asperen, Bob van 2008. Esipuhe levytykseen *Johann Jacob Froberger edition vol. 1. "Le passage du Rhin."* Programmatic suites, Tombeau, Lamentation. Korschenbroich: AEOLUS.
- Champaigne, Jean-Baptiste de ja Platemontagne, Nicolas de 1654. Kaksoismuotokuva. <http://collectie.boijmans.nl/en/work/1120%20%28OK%29> (Luettu 15.8.2013.)
- Cicero, Marcus Tullius 1992. *Vanhuudesta, Ystävydestä, Velvollisuuksista*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Porvoo: WSOY.
- Montaigne, Michel de 1999. *Esseitä*. Suom. Marketta Enegren. Porvoo: WSOY.
- 2003. *Esseitä*. Osa 1. Suom. Renja Salminen. Porvoo: WSOY
- Ronsard, Pierre 1545. "Ode à Cassandre". http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/pierre_de_ronsard/mignonne_allons_voir_si_la_rose.html (Luettu 1.9.2013.)
- Tynni, Aale 1957. *Tuhat laulujen vuotta, valikoima länsimaista lyriikkaa*. Porvoo: WSOY.

Kirjallisuus

- Annibaldi, Claudio 1998. Froberger à Rome: de l'artisan frescobaldien aux secrets de composition de Kircher. Teoksessa *J.J. Froberger Musicin Européen*. Paris: Klincksieck. 39–68.
- Asperen, Bob van 2007. A new Froberger manuscript. *Journal of Seventeenth-Century Music*. 13 (1), <http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html> (Luettu 20.1.2011.)
- Baltzly, Dirk ja Eliopoulos, Nick 2009. The Classical ideals of Friendship. Teoksessa *Friendship – a History*. London, Oakville: Equinox. 1–51.
- Bray, Alan 2003. *The Friend*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Burkholder, Peter J. 2013. Borrowing, §8 The Baroque era. Teoksessa *Grove Music Online*. (Luettu 22.10.2013.)
- Cambell, Lorne; Mann Phillips, Margaret; Schulte Herbrüggen, Hubertus & Trapp, J.B. 1978. Quentin Matsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More. *The Burlington Magazine* 120 (908). Special Issue Devoted to Portraiture and Britain. 716–725.
- Dumas, Maurice 2011. *Des trésors d'amitié. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Armand Colin.
- Ferguson, Gary 2008. *Queer (Re)Readings in the French Renaissance. Homosexuality, gender, culture*. Hampshire, Burlington: Ashgate.
- Garrioch, David 2009. From Christian Friendship to Secular Sentimentality: Enlightenment re-evaluations. Teoksessa *Friendship – a History*. Toim. Barbara Caine. London, Oakville: Equinox. 165–214.
- Ginzburg, Carlo 1996. *Johdolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. [Helsinki]: Gaudeamus.
- Gordon-Seifert, Catherine 2010. The Allemandes of Louis Couperin: Songs Without Words. Teoksessa *Fiori musicali: Liber amicorum Alexander Silbiger*. Toim. Claire Fontijn ja Susan Parisi. US: Harmonie Park Press. 237–269.
- Gustafson, Bruce 2007. Chambonnieres: A Thematic Catalogue. *Journal of Seventeenth Century Music*. www.sscm-jscm.org/instrumenta_01/literature.pdf (Luettu 15.9.2012.)

- Helm, Bennett 2009. Friendship. Teoksessa *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Luettu 28.12.2013.)
- Korhonen, Kuisma 2006. *Textual Friendship. The Essay as Impossible Encounter from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*. Amherst, NY: Humanity Books.
- James, Carolyn ja Kent, Bill 2009. Renaissance Friendship: Traditional Truths, New and Dissenting Voices. Teoksessa *Friendship – a History*. Toim. Barbara Caine. London, Oakville: Equinox. 111–164.
- Ledbetter, David 1987. *Harpichord and Lute Music in 17th-century France*. London: Macmillan Press.
- 1999. Arvio teoksesta *Manuscrit Bauyn (ca. 1690): Paris Bibliothèque Nationale de France Ms. Rés 674-675*. *Journal of Seventeenth Century Music* 5 (1). <http://www.sscm-jscm.org/v5/no1/ledbetter.html> (Luettu 16.8.2013.)
- Levi, Giovanni 1991. On Microhistory. Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*. Toim. Peter Burke. UK: Polity Press. 97–119.
- Massip, Catherine 1976. *La vie de musiciens de Paris au temps de Mazarin*. Paris: Éditions Picard.
- 1998. Froberger et la France. Teoksessa *J.J. Froberger Musicien Européen*. Paris: Klincksieck. 67–76.
- Mews, Constant J. ja Chiavarelli, Neville 2009. The Latin West. Teoksessa *Friendship – a History*. Toim. Barbara Caine. London, Oakville: Equinox. 73–110.
- Peltonen, Matti 1991. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rasch, Rudolf 2003. Johann Jacob Froberger's travels 1649–1653. Teoksessa *The Keyboard in Baroque Europe*. Toim. C. Hogwood. Cambridge: Cambridge University Press. 19–35.
- Schott, Howard 2013. Froberger, Johann Jacob. Teoksessa *Grove Music Online*. (Luettu 26.8.2013.)
- Screech, M.A. 1993. Esipuhe teokseen *Michel de Montaigne: The Essays*. Penguin.
- Weller, Barry 1978. The Rhetoric of Friendship in Montaigne's *Essais*. *New Literary History* 9 (3): 503–523.
- Vernon, Mark 2010 [2005]. *The Meaning of Friendship*. Chippenham, Eastbourne: Palgrave & Macmillan.
- Williams, Craig A. 2012. *Reading Roman Friendship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wojciehowski, Hannah Chappelle 2011. Triangulating Humanist Friendship: More, Giles, Erasmus, and the Making of the *Utopia*. Teoksessa *Discourses and Representations of Friendship in Early Modern Europe, 1500–1700*. Farnham, Surrey, Burlington: Ashgate. 45–64.
- Woodall, Dena Marie 2008. *Shering space: Double Portraiture in Renaissance Italy*. Case Western Reserve University. https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10_ETD_SUBID:51706 (Luettu 1.8.2013.)
- Wollny, Peter 2006. Esipuhe J.J. Frobergerin käsikirjoituskokoelmaan *Toccaten, Suiten, Lamenti. SA 4450 Sing-Akademie zu Berlin*. Facsimile. Kassel: Bärenreiter.
- Österberg, Eva 2007. *Vänskap: en lång historia*. Stockholm: Atlantis.

Minna Hovi (minna.hovi@uniarts.fi) on tohtorikoulutettavana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa (tutkijalinjalla). Hän on valmistanut cembalistiksi Sibelius-Akatemiasta ja musiikkitieteilijäksi Helsingin yliopistosta.

Optimus amicus and Allemande l'Aimable – a musical memory of a friend

In this article I approach musical quotations of the two 17th-century composers and harpsichordists, Johann Jacob Froberger (1616–1667) and Louis Couperin (1626–1661), in the context of early modern discourses of friendship. Some evidence of Couperin's and Froberger's friendship have been identified in their music. However, motives for these citations have not been explored.

I attempt to connect musical quotations of Couperin's prelude à *l'imitation de Mr Froberger* to the early modern discourses of friendship. The most renowned examples are Montaigne's essay *On Friendship* and Thomas More's *Utopia*, which are based on the philosophy of Aristotle and Cicero. In addition to the literary works, the 17th-century visual arts, like double portraits, reflect the same classical ideas of friendship.

Based on history of friendship, it appears that the musical quotations by Couperin are related to Froberger's presence, not his absence, in Paris. Because the quotations have demanded Froberger's playing and improvisation, they are not textual friendship. If *Allemande l'Aimable* or *Optimus amicus* provide a verbal hint of friendship, Couperin's quotations of Froberger's *Plainte* and *Toccata* can be interpreted as a musical example of how music and friendship are connected to each other. Prelude is a historical document of Couperin's and Froberger's encounter; a moment which they have shared together and a memory of Froberger's presence.

Keywords

Froberger, Couperin, history of friendship, micro-history, Cicero, prelude

Retorinen *l'obscurité* – historiallinen tiedostaminen muusikon työprosessissa

Assi Karttunen

Retoriikan sääntöjen tunnistaminen ja rikkominen oli jo 1600–1700-lukujen Ranskassa ilmeinen, mutta hienovarainen osa ajan taideilmaisua. Ilmiötä voisi ehkä verrata taitavan äänenkuljetuksen hiuksenhienoihin rikkeisiin: poikkiteloihin, valmistamattomiin dissonansseihin, rinnakkaisliikkeisiin ja uskaliain hyppyihin.

Artikkelissani käsittelem piilotetun, verhotun ja varjossa olevan ilmaisuuden (*l'obscurité*) retoriikkaa.¹ Tarkastelen retorisia konventioita ja niiden rikkomista sekä konserttimme *Elonhenget II* esittämiskäytännön että sen musiikillisen ilmaisuuden kannalta. Artikkelin aineistona ovat konserttimme yhden teoksen retoriikan kokemukselliset ja keholliset ilmiöt ja retoriikan *actiota* käsittelevä lähdekirjallisuus. Kun retoriikan *actiota* (ääni, ele, ilme, liike) tutkitaan elävän esittämisen kautta, historiantutkimus tulee osaksi kehollisen kokemuksen havainnointia.² Lähestymistapaani voisikin kutsua musiikin historiallisten esittämiskäytäntöjen fenomenologiseksi tutkimukseksi.

Yksi artikkelini käsitteistä, retoriikan *actio*, pitää sisällään esittämiseen liittyvät keskeiset keholliset ilmiöt: miten puhe lausutaan, äännetään, esitetään, ilmaistaan tai miten teksti lauletaan. Retoriikan *action* historialliset lähteet kuvaavat, kuinka esittäminen tapahtuu liikkeenä ajassa ja tilassa ja luotaavat siten esityksen hahmottumista paljon laajemmassa mielessä kuin vain puheena. Puhe ja sen esittäminen niveltyvät kehon eleisiin, liikkeisiin, äänen suuntaamiseen ja sen laatuihin.

Musiikillisen retoriikan tutkiminen ei siis johdu siitä, että ajatus musiikista kielenä olisi edelleen samassa mielessä hyväksytty kuin 1600–1700-luvuilla. Musiikilla on oma merkityksellisyytensä, joka eroaa kielen luomista merkityksistä. Filosofin Mark Johnsonin puhuu musiikin ja kielen välistä dynamiikkaa kuvattaessaan ”laajasta kirjosta kehollisia rakenteita, jotka tekevät merkityksellisuuden mahdolliseksi” (Johnson 2007, 236). Näitä kehollisia rakenteita hän kuvaa ”saraksi neurologisia toimintoja, jotka ovat tulosta elävän organismin ja ympäristön välisestä vuorovaikutuksesta” (Johnson 2007, 243). Siten retoriikan *action* tut-

¹ Kirjallisuudentutkimuksessa *obscuritas* viittaa kielelliseen epäselvyyteen ja hämäryyteen erotukseksi selkeydestä, *claritas*. (Mehtonen 2010, 11.)

² Kaksi ja puoli vuotta kestäneen, Koneen säätiön rahoittaman taiteellisen tutkimuksen hankkeemme *Ääni, ele, ilme, liike – retoriikan actio ranskalaisen barokkimusiikin esittäjän kehossa* (työryhmä Päivi Järviö ja Assi Karttunen) tuloksia ovat konsertit *Elonhenget I ja II* (Sibelius-Akatemian Soiva Akatemia-konserttisarja 2012), kurssit, alustukset, demonstraatioiden ja prosessia avaavat ja analysoivat artikkelit.

kiminen mahdollistaa musiikin ja kielen taustalla olevien erilaisten kehollisen hahmottamisen mallien tutkimisen.

Valaistu asia vaatii rinnalleen jotain varjoon jäävää. Artikkelissani valo ja varjo ymmärretään laajasti koko esittämistä koskevana aistimisen asteittaisuutena. Havaitsemisen intensiteetin asteittainen tai yllättävä vaihtelu on fenomenologiassa katsannossa inhimillisen kokemuksen perusmalli, mielikuvaskaema (*image schema*). Johnsonin (2007, 136) mukaan mielikuvaskaema on dynaaminen sarja toistuvia organismin ja elinympäristön vuorovaikutustilanteita.³ Näiden perusmallien yhtä alalajia ja erityistapausta Johnson kutsuu asteittaisuudeksi (*scalarity schema*). Johnson (2007, 138) kuvaa elävän organismin ja elinympäristön välistä vuorovaikutusta seuraavasti:

Koska meidän täytyy jatkuvasti valvoa oman kehomme vaihtuvia asentoja ja sijoittumista tilassa, olemme virittyneitä tarkkailemaan asteittaista vaihtelua, intensiteettiä ja laadullisia tuntemuksia. Nämä kokemukset ovat perusta laadullisen asteittaisuuden ymmärryksellemme.

Retoriikan *action* moniaistisuuden tutkiminen on hedelmällistä nimenomaan fenomenologian avulla. Maurice Merleau-Pontyn mukaan kokonaisuutena hahmottuvaan kokemukseen sisältyvät erilliset aistimukset: ”nämä näyt, nämä kosketukset, nämä pienet subjektiviteetit, nämä tajunnat jostain ... voidaan kerätä kimpuksi kuin kukat”. Esitystilan käyttö niin, että näkyminen ja kuuluminen vaihtelevat ajallisuudessa, on tällainen ”kimppu” aistimuksia eli kiasma, joka on yksi kehollisen hahmottamisemme perusmalli. (Merleau-Ponty 1968 [1964], 141.) Siten lähestymistapani asettuu Merleau-Pontyn (mm. 1968 [1964]), Mark Johnsonin (2007) ja Maxine Sheets-Johnstonen (mm. 2011) fenomenologisen ajattelun yhteyteen.

Työryhmämme, johon kuuluivat itseni lisäksi mezzosopraano Päivi Järviö ja koreografi-tanssija Kirsi Heimonen, kokosi *Elonhenget II*-konsertin ohjelman tutkimuksen kohteena olleesta ohjelmistosta, johon kuului Jean-Baptiste de Bousset'n (1661–1725) *Charmante nuit* kokoelmasta *Ville recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire* (1709). Tämä *air de cour* esitettiin aivan konsertin lopuksi, ja se taltioitiin videolle (de Bousset 2012).⁴ Kuten koko konsertin ohjelma, viittaa myös *Charmante nuit* illan hämäryyteen (*l'obscurité*). Artikkelini musiikkiesimerkiksi valitsemani aaria, *Charmante nuit*, hipoo koulumaisimman retoriikan säännösten raja-alueita epäsuoran ilmaisun keinoin.

Cembalistina, *basso continuo* soittajana ja muusikko-tutkijana olen mukana sekä itse esittämisen prosessissa että sen tutkimisessa. Minkälainen on se esittämisen ja harjoittamisen prosessi, johon muusikon elävä keho asettuu, suhteessa historiaan, elävään musiikkiperinteeseen? Miten retoristen ilmiöiden tunnistaminen ja niiden rajojen rikkominen voi olla olennainen osa historial-

³ ”An image schema is a dynamic, recurring pattern of organism-environment interactions.” (Johnson 2007, 136.)

⁴ Mukana esiintymässä olivat Hannu Vasara, viulu, Janek Öller, nokkahuilu, Markus Kuikka, gamba, ja valosuunnittelijana Ainu Palmu. Konsertin kuvasi Raimo Uunila ja äänitti Jon-Patrik Kuhlefelt.

lista tiedostamista? Taiteilijälähtöinen tutkimus tarkoittaa tässä tapauksessa käytännön työstä ammentavaa tutkimusta, jonka päämääränä on läpikäydyn taiteellisen prosessin ja itse esityksen osan kuvaus ja analyysi valitun filosofisen viitekehyksen piirissä. Konsertin soittaminen sellaisenaan ei ole mielestäni taiteilijälähtöistä tutkimusta tai sen tulos.

Artikkeli ottaa näin osaa laajaan keskusteluun länsimaisen taidemusiikin esittämisen kehollisuudesta.⁵ Aihe koskee kaikkia muusikoita, joiden työnkuvaan kuuluu omaa aikaamme varhaisemman musiikin esittäminen. Pyrin kuvaamaan niitä työvaiheita, joilla historiallisesti tiedostavan muusikon intentiot ovat mahdollisesti muuntumassa oletetun "historiallisen korrektiuden" tavoittelemisesta kohti myös aineiston (partituurien ja muiden lähteiden) sisäisen, kehollisen ilmiökentän ymmärrystä. Tutkimushankkeemme tuloksena pidän erityisesti paradigman muutosta, joka syntyy siitä, kun tutkimus kohdistetaan partituurin lisäksi (komposition retoriikan) itse elävään esittämiseen (retoriikan *actioon*). Aineisto muuttuu ratkaisevasti, ja tällöin kysymisen tavat ovat erilaisia. Historiallisen kontekstin tiedostava esittäminen laajenee kattamaan myös esittäjän elävään historialliseen jatkumoon organisesti liittyvän hetken. Esittäjä tiedostaa siis myös oman läsnäolonsa historiassa.

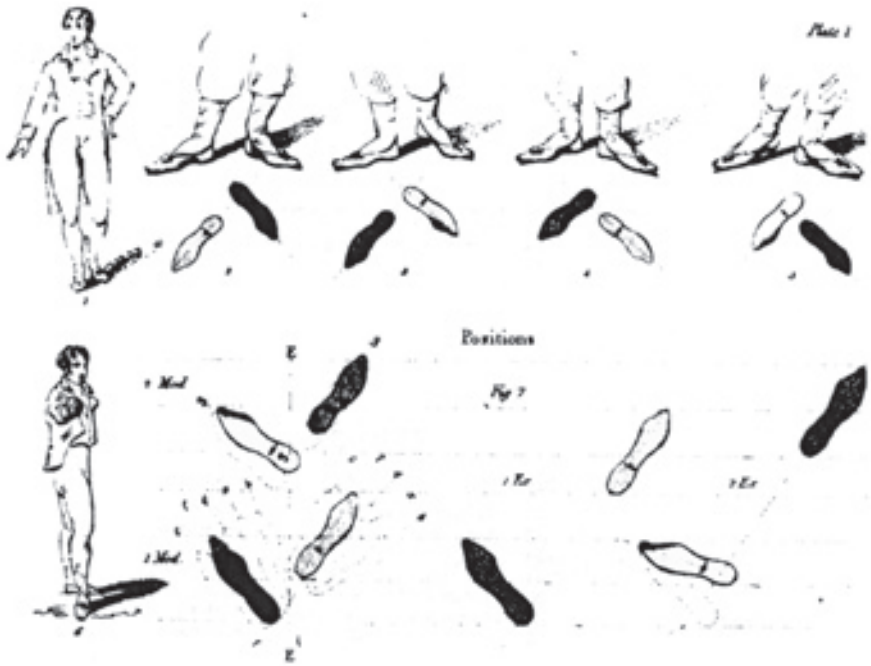
Tämä paradigman muutos on tullut esiin myös osana keskustelua, jossa niin sanottua vanhan musiikin esittämistä on kritisoitu eräänlaisesta ankan korrektilta soittamisesta, "*strait playing*", jolla tässä diskurssissa viitataan "pakkopaitaan", "*strait jacket*". (Haynes 2007, 61.) "Pakkopaitana" voisi pitää musiikin ymmärtämistä vain objektiivisena, historiallisen totuutena, eikä omalakisena kehollisena ja kulttuurisena ilmiönään.⁶

Historiallisesti tiedostavan esittämisen (HIP, historically informed performance), esitetyn musiikin ja elävän kehon keskinäinen vaikutussuhde on juuri se osa alan arkea, joka tuntuu vielä usein jäävän musiikin tutkimuskirjallisuuden ulkopuolelle. Vaikka historiallisesti tiedostava esittäminen sisältää ajatuksen varsinaisen autenttisuuden mahdottomuudesta, painottuu sen tutkimus silti nimenomaan musiikin esittämisen historiallisiin kysymyksiin pureutumatta sen kehollisuutta koskeviin kysymyksiin.⁷

⁵ Keskusteluun historiallisen musiikin esittämisen kehollisuudesta ovat osallistuneet mm. Butt 2002, Goehr 2007, Le Guin 2006, Haynes 2007, Kivy 1995, Ranum 2001, Taruskin 1995, Walls 2003 ja Wentz 2010 sekä Järviö 2011 ja Nummi-Kuisma 2010.

⁶ John Buttia (2002, 22) siteeraten voidaan pohtia pidetäänkö musiikkiesitystä vain objektiivisena, historiallisena totuutena vaiko omalakisena kulttuurisena tuotteenaan: "*Or if a performance of music is seen as a lapdog of the composer or of objective, factual evidence from the past rather than as a mode of cultural production in its own right.*"

⁷ Laurence Dreyfus kuvaa valta-aseman vaihdosta, joka seuraa siitä, että muusikot perustavat yhä enemmän oman esittämisensä käytänteitä pohjaamaan historiallisista soittamisen tavoista saatavaan tutkimustietoon. Muusikoiden valta päättää esittämisen tavasta on Dreyfusin mukaan ikään kuin liukunut musiikin kentän ulkopuolisiin käsiin. (Dreyfus 2007, 270.)



Kuva 1. Yläosassa *aequo pectore*, asento, jossa hartialinja on suorassa kulmassa katsojan silmien tasolta puhujaan vedetyn linjan kanssa. Alaosassa the fencer's attitude eli miekkailijan asento, joka ei Austinin mukaan sovi puhujalle. (Austin 2010 [1806], laatta 1.)

Aihe on toki laaja ja siksi keskityn artikkelissani vain niihin ilmiöihin, joiden parissa työskentelimme eniten *Elohenget II* -konsertin harjoitusperiodin aikana ja esityksessä. Artikkelit etenee siten, että erittelen retoriikan *actiossa* kuvattua esiintyjän näkymistä ja kuulumista sekä edeltävien ihanteiden poikkeuksena 1700-luvun lähteissä kuvattua retorista epäselvyyttä, *l'obscurité*. Tämän jälkeen kuvaan *Elohenget II* -konsertin työprosessia ja *Charmante nuit* -air de courin retorisia keinoja. Lopuksi kokoan yhteen huomioni artikkelin esittelemistä tuloksista. Artikuloin kehollisia prosesseja, joilla retoriikan *action* perinne niveltyy historiallisesti tiedostavaan esittämiseen.

Retoriikan *action* perinne – esiintyjä näkyy

Sabine Chaouche on koonnut muutamia tärkeitä ranskalaisia 1600–1700-lukujen retoriikan lähteitä yhteen niteeseen. Teoksessa *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes* (2001) hän myös kommentoi lyhyesti kunkin lähde-teoksen asemaa ja sijoittumista laajempaan yhteyteen osana ranskalaista, klassista puhetaidon perinnettä. Mukana on oraattoreita, kuten mm. Richesource (1665), Bary (1679), Poisson (1717) ja Grimarest (1707).

Yksi esittämiseen liittyvistä perusasioista oli tulla nähdyksi. Lavalla esiintyvät henkilöt eivät saisi vahingossa joutua yleisöltä näkymättömiin tai peittää toisiaan. Henkilön joka ”esittää” pitäisi olla valaistu ja hyvin näkyvässä kaikin puolin. Retoriikan *action* traditiossa tähän liittyvät myös asennot, jossa esiintyjän tulisi kohdata yleisönsä mielellään kohtisuoraan, jotta ääni kantaa kuulijoita päin. Gilbert Austin kertoo retoriikan *actiota* käsittelevässä kirjassaan klassisen puhetaidon perusasioita, joiden joukossa mainitaan myös kehon suuntaaminen kohtisuoraan sinne, minne puheen tai laulun on tarkoitus kantaa. Austin (2010 [1806], 302) kuvaa puheen aikaista vartalon suuntaamista:

Kehon keskivartalon tulisi olla hyvässä tasapainossa ja tuettu suoraksi vartaloa tukevan raajan päällä, paitsi niissä asennoissa, jotka erityisesti vaativat taivutettua vartaloa; kuten palvonta ja anominen, ja niin edelleen. Rintakehän tulisi yleensä olla esillä siten, että linja joka on vedetty sen henkilön katseen tasolta [kohti sitä], jolle puhe on osoitettu, olisi lähes kohtisuora puhujan hartiasta toiseen vedetyn linjan kanssa. Quintilianus kutsuu tätä asentoa nimellä *aequo pectore*.

Tähän liittyvät myös katseen, pään ja käsien liikkeen suuntaaminen sivuille ja eteenpäin. Jalkaterien avaaminen hieman ulospäin toi esiintyjän asentoon avoimuutta, uljautta ja hienostuneisuutta. Kylki edellä sivusuunnassa yleisöön päin puhuminen on sekin erityisesti mainittu, mutta puheteknisenä virheenä, asentona, joka viittaa miekkailuun ja on siten uhkaava. Austinin mukaan ”miekkailijan asento”, *the fencer’s attitude*, ei sovi puhujan asennoksi. Suorastaan paheina pidettiin käsien nostamista pään yläpuolelle, nyrkin iskemistä kämmeneen tai käsien taputtamista, nyrkkiin puristettujen käsien kyljillä pitämistä, sormella näyttämistä, sormien sojottamista, käsien laittamista puuskaan, toistuvia eleitä, liikaa elehtimistä tai pelkkää vasenta kättä eleisiin käyttämistä (Poisson 1717, 417).

Selkeä artikulaatio – esiintyjä kuuluu

Perinteinen 1700-luvun ranskalainen retoriikan *actio* tähtäsi monin tavoin selkeään ja jäsentyneeseen ilmaisuun, johon vaikuttivat hyvä ääntämys, äänen kantavuus, ilmaisun vaihtelevuus ja elävyys, tyylin hallinta sekä kehon luonteavat (tai tarkoituksellisen epäluonteavat), ilmaisua tukevat ja ilmentävät liikkeet. Kaikki tähtää tietenkin puheen kuuluvuuden ja kantavuuden varmistamiseen teatteritiloissa, oopperalavoilla, yliopistossa, koulussa, kirkon saarnastuolissa tai oikeusistuimessa. Chaouche (2001) ei ota kantaa ajan varsinaisiin lauluoppaisiin (Bérard, Bacilly, Montéclair), vaan pysyttäytyy etupäässä puhetta, lausumista ja ääntämistä sekä näyttelemistä käsittelevissä teoksissa, joissa kuitenkin välillä puhutaan myös laulamisesta.

Selkeä artikulaatio on yksi retoriikan *action* perusasioista ja sen kulmakivi. Lähes kaikki 1700-luvun ranskalaiset retoriikan oppaat käyttävät huomattavan määrän sivuja ääntämykseen ja painotukseen liittyvien asioiden käsittelemi-

seen. Hyvän äänen tulisi näyttelijä Jean Poissonin (1717, 411) mukaan olla luonnollisen selkeä ja soinnikas ilman liiallista läpätunkevuutta.⁸

Äänen sijoittumiseen ja artikulaatioon liittyvä epäselvyys mainitaan puhetaitoa vaivaavien vitsauksien joukossa oraattori-kirjailija Oudart de Richesourcen puhetaitoa käsittelevässä tekstissä vuodelta 1665. Richesource pitää liikaa kurkuun tai toisaalta nenään sijoittuvaa ääntä epäselvänä ja sameana (*obscur*). Hän luettelee muitakin äänenkäyttöön liittyviä ongelmia, kuten äänen ohuus, narina ja käheys, änkytys, laahaavuus ja raskassoutuisuus. (Richesource 1665, 170.)

Näytelmäkirjailija ja filosofi Denis Diderot kiinnittää kuitenkin huomiota epäselvään artikulaatioon osana elävän puheen ominaisuuksista. Diderot (2005 [1757], 90; suom. Karttunen) kuvaa tilannetta, jossa näyttelijä joko voimakkaan eläytymisensä johdosta tai taitavasti sitä jäljitellen antaa tunteen ilmaisen sokeaa puheensa rytmiä ja ääntämystä.⁹

Mikä meitä liikuttaa kohtauksessa, jossa ihminen on jonkin suuren tunteen vallassa? Vuorosanatko? Toisinaan. Mutta se mikä meihin vaikuttaa aina, on huudot, epäselvästi lausutut sanat, sortuneet äänet, äännähdykset, jotka karkaavat (huulilta) silloin tällöin, ties mitkä muminat tai kuiskaukset kurkussa, hampaiden välissä. Tunteen rajuus, joka salpaa hengityksen, myllertää mielen, erottaa sanojen tavut toisistaan ...

Myös musiikin retoriset 1600–1700-lukujen lähteet kuvaavat näitä retorikaan ulottuvuuksia ja suorastaan retorisia virheitä, kuten musiikin epäröivää katkelmallisuutta (*dubitatio*, *abruptio*, *tmesis*), taukojen täyttämää vaipumista (*pausa*, *suspiratio*, *stenasmus*), valitusta ja tuskaa (*pathopoeia*, *catabasis*), yllättäviä taukoja (*abruptio*, *ellipsis*, *synecdoche*), puuskahtuksia (*exclamatio*) ja hengityksen epätasaisuutta (*suspiratio*). Kuvauksia löytyy retorikaan lähdekirjallisuudesta, taiteilijoiden elämänkerroista, ajan taide-elämän kommentaattoreiden ja historioitsijoiden kirjoituksista ja näytelmäkirjailijoiden esittämishojeista eli paranteeseista. (Bartel 1997, 444–448.)

Oraattori, pappi ja ministeri Michel Le Faucheurin retoriikkaa käsittelevä opas, *Traité de l'Action de Orateur*, vertaa puhumisen, lausumisen ja laulamisen ilmiöitä maalaustaiteeseen. Faucheurin (1657, 116) mukaan kyse on siitä, että kaikki ei voi olla valokeilassa ja yhtä tarkkaa, vaan valo, selkeys ja tarkkuus kohdistetaan sinne, mihin esiintyjä sen haluaa keskittää.¹⁰

⁸ "... naturellement nette, sonore, sans être trop perçante" (Poisson 1717, 411.)

⁹ "Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion? Sont-ce ses discours? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, ..." (Diderot 2005 [1757], 90.)

¹⁰ "Ainsi, les Peintres représentent certaines choses avec des ombres & des éloignements, afin de faire paraître davantage celles qui doivent être plus éminentes, & se jeter, par manière de dire, hors du tableau." (Le Faucheur 1657, 116.)

Näin ollen maalarit esittävät tietyt asiat varjostettuina ja etäännytettyinä, jotta saisivat paremmin esiin ne asiat, joiden pitää olla näkyvillä ja jotka työntyvät siten esiin ikään kuin taulun ulkopuolelle.

Näyttelijä Poisson (1717, 418), joka itse oli kuuluisa erityisesti roolistaan Crispinin hahmossa, joka niin usein löytyy Watteaun tauluista, muistuttaa kaikkien puhetaitoa koskevien sääntöjen olevan vain yleisiä suuntaviivoja, joihin kaikkiin löytyi aina poikkeuksia, jotka olivat sallittuja erityisesti mestareille. Poisson (1717, 429) vertaa puheen vähemmän korostuneita kohtia maalauksen varjoihin.

Tulee muistaa, että kaikkea ei voi eikä pidäkään saada tuntumaan [erityisen tärkeältä, oleelliselta] pitkän puheen tai roolin aikana. Paikat, jotka jäävät vähemmälle huomiolle, tai pikemminkin, jotka ovat vähemmän korostettuja, ovat kuin varjoja maalauksissa.

Sanakirjan *Le Dictionnaire de l'Académie française* mukaan *l'obscurité* saattaa viitata joko hämäryyteen valon puutteena, kielelliseen epäselvyyteen ja vaikeaselkoisuuteen esimerkiksi puhuttaessa kirjasta tai epävarmuuteen ja epätietoisuuteen liittyen esimerkiksi tulevaisuuteen tai jonkun henkilön hämäräperäiseen syntyperään. Yksi merkityksistä on jonkin asian jääminen kätköön, yksityiseksi, ja ilmi tulematta. Esimerkiksi henkilöstä puhuttaessa tällä tarkoitettiin elämää poissa julkisuudesta. "Hän ei halunnut tulla esiin, hän haluaa mieluummin pysyttäytyä yksityisyydessä kuin olla esillä suuressa maailmassa." (*Le Dictionnaire de l'Académie française* 2001 [1694], hakusana *l'obscurité*).¹¹

Toisaalta meillä on siis selkeä, kantava puhe, ja toisaalta vaihteleva ilmaisu, joka vaatii rajankäyntiä, poikkeuksia ja vastakohtaisuutta peruslainsäädännön suhteen. Joskus ilmaisussa pyritään vihjaamaan asiaan, joka jää varjoon, ja ainakin näennäisesti ilman selityksiä. Toisinaan kuulijaa jää vaivaamaan tarkoituksella verhottu ilmaisu, jonka merkitys paljastuu vasta vähitellen. Erityisesti ranskalaiset runoilijat ja säveltäjät osasivat antaa ilmaisunsa ikään kuin tihkua musiikillisen ja poeettisen sisällön takaa.

Jean-Baptiste Bérard ja laulun hämävät ääriajat

Laulaja ja laulunopettaja Jean-Baptiste Bérard lähestyy retoriikan kiinnostavia ääriajoja laulua käsittelevässä kirjassa *L'Art du Chant*. Kun retoriikassa yleensä arvostettiin luontevasti virtailevaa, linjakasta puhetta, hän tarjoaa yllättäen kokonaisen arsenaalin monin tavoin karakterisoituja ääniä, *les sons à caractère*. Erityisen kiinnostavat esimerkit koskevat vihaa ilmentäviä ääniä (*les sons violens*),

¹¹ Antoine Furetièren toimittaman sanakirjan *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts* (1690) mukaan hakusana *l'obscurité* saa hyvin samantapaisen kuvauksen valon puutteen aiheuttamana hämäryytenä, kirjoitetun tekstin epäselvyytenä, julkisuudelta piilossa olemisena ja vaikkapa tulevaisuutta koskevana epävarmuutena.

jotka katkotaan painokkaiksi töksäytellyiksi tavuiksi, joita Bérard esimerkissään kutsuu nimellä *les sons entrecoupés*, eli katkotut äänet. Bérard kutsuu tällaista laulutapaa ”hämäräksi” ja käyttää sanaa *obscure* kuvaamaan sen epäselvää ja synkeää luonnetta. (Bérard 1984 [1755], musiikkiesimerkit, 13.)

Bérardin oppikirja ei välttämättä niinkään kuvasta tyylin murrosta, vaan kirjaa ylös niitä monia keinovaroja, joiden avulla erityisesti laulua voi värittää. Kyseisen oppikirjan tarkkaan kuvatut ja notatoidut esimerkit ovat poikkeuksellisia suuren retorikan *actiota* kuvaavan lähdemateriaalin joukossa. Lisäksi on huomionarvoista, että käyttämällä sanaa *obscure* Bérard liittää laulua värittävät tekniikat osaksi puhutun retorikan *obscuritas–claritas*-keskustelua. Ajalle tyyppillisesti musiikkia ei pidetty omana ilmaisullisena saarekkeenaan.¹²

Ohjeen mukaan uloshengitystä säädellään tarkasti. Hengitys ei ole vapautunutta: se ei virtaa sanomisen aikana keuhkoista ulos normaalilla vauhdillaan, vaan uloshengitys ajoitetaan eritoten ”jokaisen äänen loppuun”. Lisäksi ”kirjaimet”, esimerkin pohjalta ilmeisesti erityisesti konsonantit, äännetään niin, että niiden kielessä, hampaissa, kitalaessa ja huulissa tuntuva vastus, kitka, tuntuu voimakkaana. Bérard (1984 [1755], musiikkiesimerkit, 13) on erityisesti merkinnyt nuottiesimerkkiin kahdennetut konsonantit, kuten ylimääräiset l-kirjaimet sanassa *l'amour* tai d- ja s-kirjaimet sanassa *ddétesste* eli vihata.

Uloshengitystä tulee pidätellä jokaisen äänen loppuun asti, ja lisäksi ääntämyksen tulee olla erityisen kovaa ja synkeää (*obscure*), ja joka kirjainta tulee pidätellä hyvin voimakkaasti.

Hän antaa vastaavan esimerkin myös ”majesteettisen”, painokkaan ja arvovaltaisen ilmaisun kohdalla (Bérard 1984 [1755], musiikkiesimerkit, 1):

Säädellä sisällänne olevaa ilmaa siten, että sen voima osuu peräkanaa jokaiselle tavulle; antakaa pidättyvyyden (*obscurité*) ja hitauden jossain määrin muokata ääntämystänne ja artikulaatiotanne.

Ohjeen kuvaaman ilmaisutavan periaate on mielestäni kaikessa koulumaisen retorikan vastaisuudessaan mielenkiintoinen. Esiintyjää kehoitetaan ääntämään jopa päinvastoin kuin ranskalle ominainen virtaava, sidottu ääntämys oikeastaan sallisi; tavuja katkoen, ja kielen omaa luonnollista, kielen rakenteeseen perustuvaa painotusta vastaan rikkoen. Epäselvyys, hämäryys tai tummuus saadaan puheeseen erityisesti siksi, että ranskan kieli ei yleensä painotu näin ”hukkaavasti” aksentoiden. Nämä katkotut, painokkaat äänteet tiukuvat ilmaisua, joka pitää sisällään arvovaltaa, uhkaavuutta ja vihaa. Niitä ei kuitenkaan ilmaista suoraan, vaan ”pidätellen” ja esimerkiksi suoran huutamisen sijaan niin, että ilmaisu kääntyy sosiaalisesti hyväksytympään, jalostuneempaan ja siten myös pelottavampaan muotoon, *les sons à caractère*.

Sanan *obscure* kääntäminen suomeksi tässä yhteydessä joko tummuudeksi, varjoisuudeksi, sisäänpäin kääntyneisyydeksi, hämäryydeksi, sameudeksi, sumeudeksi, verhoutuneisuudeksi tai epäselvyydeksi on kysymys, jonka voi

¹² Tuohon aikaan oli muutenkin luonteenomaista verrata musiikkia esimerkiksi maalaustaiteeseen ja runouteen, ja päinvastoin.

13

dans un fatal penchant condamné parla

Loua. Mes yeux & c

Pour les Sons entrecoupés

*Il faut Suspendre Son expiration à la fin de
Chaque Son, il faut de plus que la prononciation
Soit dure et obscure, et qu'on retienne tres forte =
ment les Lettres.*

*Morceau
D'armide*

Plus on connoit l'amour, et

plus on le déteste, Détruisons Son pouvoir fu =

nestea. Plus on connoit L'Amour, et plus on

le détestea, détruisons Son pouvoir funestea,

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Kuva 2. "Uloshengitystä tulee pidätellä jokaisen äänen loppuun asti, ja lisäksi ääntämyksen tulee olla erityisen kovaa ja synkeää (obscure), ja joka kirjainta tulee pidätellä hyvin voimakkaasti." (Bérard 1984 [1755], musiikkiesimerkit, 13.)

ratkaista monella tavalla. Bérardin antamien musiikkiesimerkkien kohdalla voisi puhua myös puheen synkkyydestä, kolkkoudesta ja tyylydestä. Jos otetaan huomioon lainatun tekstin konteksti laulua ja siihen liittyvää ääntämistä ja ilmaisu-käsittelevässä oppaassa, tulee ilmeiseksi, että Bérardin ohjeella aksentoida peräkkäisiä tavuja on tarkoitus rohkaista johonkin normaalista retorista kielenkäytöstä poikkeavaan. Konsonantit, jotka normaalisti saavat vokaalit laulamaan suun ja pään (sekä muun kehon) eri osissa, ja jotka ikään kuin lennättävät vokaalit ulos, soivaan tilaan, voivat myös jättää vokaalit ikään kuin suun sisään, jos ulosvirtaavan hengityksen kulkua puheen, laulun tai lausunnan aikana pidätellään. Ei ole epäilystäkään siitä, että tällainen tapa laulaa on monellakin tapaa retoriikan vastainen.

Yksi Bérardin antama esimerkki on Jean-Baptiste Lullyn oopperasta *Armide*, jonka kuoro-osuudessa lauletaan: ”Mitä enemmän rakkautta tuntee, sitä enemmän sitä vihaa. Tuhotkaamme sen turmiollinen mahti, repikäämme sen siteet, polttakaamme sen nuolet, sammuttakaamme sen liekki.” (Suom. Karttunen; kuva 2.)

Valon ja varjon kokemisen kehollisuus

Musiikillisen retoriikan tutkiminen on tutkimusperinteessä painottunut komposition retoriikkaan. Composition musiikillinen retoriikka pitää sisällään erityisesti notaatiossa paikannettavissa olevat puhetaidolliset ilmiöt. Retoriikan *action* tutkiminen mahdollistaa musiikin ja kielen taustalla olevan kehollisen hahmottamisen tutkimisen.

Musiikin esittämisen *actio* ei ilmene notaationa, vaan musisoimisena, kokemuksena ja havaintoina, jota tutkitaan siten eri tavoin kuin notaatiota. Musiikkiesitystä ei koeta vain kuuloaistimuksena, vaan paljon moniulotteisempänä ilmiönä ajassa ja tilassa. Vaikka kuuloaistimukselle voi (ja pitää) antaa tilaa, on mahdollista myös ottaa huomioon, että se liittyy yhtenä monista aistimuksista osaksi aistimusten ”kimppeä”, josta Merleau-Ponty (1968 [1964], 141) puhuu kiasmana (*le chiasm*).

Ajatus aistimusten kimpusta on sukua Maxine Sheets-Johnstonen kinestesia-käsitteen analyysille. Kehomme on moniaistisessa vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa, joka hahmottuu meille liikkumisemme kautta (Sheets-Johnstone 2011, 128). Retoriikan *actiota* koskevassa perinteessä aisteja ei kohdella erillisinä entiteetteinä, vaan toisiinsa kytköksissä olevina ja toisiaan tukevinä ilmiöinä.

Artikkelissani valo ja varjo ymmärretään laajasti koko esittämistä koskevana (ei siis pelkästään kuulemistä koskevana) aistimisen asteittaisuutena. Havaitsemisen intensiteetin asteittainen vaihtelu yhtenä inhimillisen kokemuksen perusmallina (Johnson 2007, 138) pitää sisällään myös ajatuksen vastakohtaisuudesta ja kontrasteista.

Päivi Mehtonen (2003) pohtii käsitteiden *obscuritas* ja *claritas* taustaa antiikissa, keskiajalla ja uudella ajalla. Mehtosen (2003, 11) mukaan valo ja varjo selkeytenä ja hämäryytenä eivät olleet vain kielellisiä vertauskuvia, vaan yön ja päivän vaihteluun liittyvät näkemisen ja pimentoon jäämisen fyysiset olosuhteet jo sinällään luovat ja piilottavat merkityksiä. Olennaista on siis havaitsemisen kokemuksen vastakohtaisuus ja sen juuret kehollisuuden perusmallina. Mehtosen (2003, 17) mukaan vastakohtaisuuksia ei tosiaankaan tulisi tässä mieltää toisiaan poissulkevinä vaihtoehtoina, vaan pikemminkin vääjäämättä toisistaan riippuvaisina käsitteinä; musta ja valkoinen ilmenevät meille suhteessa toisiinsa:

On vaikeaa puhua valosta ja varjosta kiinnittämättä huomiota vastakohtaisuuteen, ja vastakohtaisuus liittyy ennen kaikkea niihin tapoihin, joilla kielellistä tyyliä ja merkitystä ylistettiin osana oppiaineiden *triviumia* ja uskonnollisia tekstejä.¹³

Elonhenget II -konsertin valo ja hämäryys

Retoriikan lähdeaineistosta voi ammentaa myös niin, että nykyhetkessä elävän muusikon, tanssijan ja laulajan hetkessä tapahtuva työprosessi on edelleen käynnissä vielä esityksenkin aikana. Tällöin historiantutkimus on osa taiteellista prosessia antaen tietoa, ideoita ja materiaalia, jonka rinnalla työryhmän tekemä taiteellinen työ on historiallisen musiikin, sen esittämiskäytäntöjen ja taustan vaikutuspiirissä elämistä, siitä ammentamista, sen jäljittelyä, muokkaamista ja tulkintaa, sille vastakohtaisten ilmiöiden rakentamista sekä uusien yhteyksien luomista.

Artikkelini kannalta on olennaista kuvata esittämisen historiallisen tiedostamisen niveltymistä keholliseen läsnäoloon ja tekemiseen. Siksi olen ottanut artikkeliin mukaan kaksi omaa kokemustani sanallistavaa sisennettyä tekstiä, joista ensimmäinen kuvaa aistimisen asteittaisuutta, osittaisen ja vähittäisen näkemisen ja kuulemisen kehollista retoriikkaa. Koska tällä epäselvyydellä on oma historiallinen taustansa (*obscuritas*), se on mukana esityksemme kaikilla tasoilla, sekä notaatiossa, musiikissa, lauletuksessa tekstissä että muussa esittämisessä. Johdonmukaisen asteittaisuuden ohella voisi puhua sävykkyydestä.

Toinen sisennetty teksti kuvaa sekin historiallisen kontekstin, musiikillisen retoriikan niveltymistä keholliseen kokemukseeni itse soittamishetkellä harjoituksissa ja esityksessä. Jälkimmäisessä sisennetyssä tekstissä käytän musiikin retorisia termejä siksi, että ne ovat osa juuri sitä historiallista kontekstia, jossa musiikki on sävelletty. Minulle ne ilmenevät kehollisina merkityksinä: poikkeamina säännöllisessä rytmiikassa, yllättävinä harmonisina käänteinä tai melodian kaaroksen muutoksina. Molemmat tekstit kuvaavat siis historiallisesti tiedostavan muusikon työnkuvaa historian ja esittämishetken nivelkohdassa.

¹³ *Trivium* eli kolmen oppiaineen yhdistelmä: puhetaito, kielioppi ja dialektiikka.

Työryhmämme aloitti *Elonhenget II* -konsertin valmistelut edellisenä keväänä 2012. Työryhmään kuuluivat mezzosopraano Päivi Järviö, tanssija-koreografi Kirsi Heimonen ja minä, joka olen cembalisti. Olimme jo valikoineet ohjelmistoksemme kappaleita, jotka viittaavat monin tavoin varjoihin, yöhön ja sen salaisuuksiin, mutta tarkoitus oli pitää sävellysten kohdalla tilanne auki niin pitkään kuin tarpeellista, jotta meillä säilyisi vapaus rakentaa konsertti toisenlaisista lähtökohdista kuin yleensä. Emme siis ensin päättäneet esittää tiettyjä kappaleita, vaan annoimme teeman ja sen käsittelytavan vaikuttaa siihen, mitä kappaleita loppujen lopuksi ottaisimme esitykseen ja missä järjestyksessä. Sovimme samalla pitävämme harjoitusperiodimme aikana harjoituspäiväkirjaa, johon kirjaisimme ideoitamme, huomioitamme ja kuvauksia. Näitä muistiinpanoja olen käyttänyt myös tähän artikkeliin liittyvissä harjoitus- ja esitystilanteen kuvauksissa, sisennetyissä teksteissä.

Jaoimme toisillemme myös tiedot kirjoista, joiden koimme mahdollisesti liittyvän esityksemme rakentamiseen. Mukana oli otteita teoksista kuten Jean-Luc Nancyn *Filosofin sydän* (2010), Michel Henryn *Incarnation* (2000), Maurice Merlau-Pontyn *Phénoménologie de la perception* (2011 [1945]), Jun'ichirō Tanizakin *Varjojen ylistys* (2012 [1933]), Michel Le Faucheurin *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste* (1657), ja Gilbert Austinin *Chironomia* (1806).

Itse esitykseen valikoituivat seuraavat kappaleet.

Jean-Baptiste Lully (1632–1687): *Tu m'écoutes, hélas, Arbres épais* (Les plaisirs de l'île enchantée, 1664).

Jean-Baptiste Lully: *Bois épais* (Amadis, 1684).

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704): *Couléz, charmans ruisseaux*, Cantata française. H.478.

Jean-Henri d'Anglebert (1629–1737): *Passacaille d'Armide*.

Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737): *Sommeil* (kantaatista La Bergère, Ille Livre de Cantates Françaises et Italiènes à voix seule et Symphonie, 1728).

Michel Pignolet de Montéclair: *Arbres épais* (kantaatista Le Dépit généreux, Ille Livre de Cantates Françaises et Italiènes à voix seule et avec un dessus de violon ou la flute, 1716).

Jean-Baptiste Bousset (1661–1725): *Charmante Nuit* (*Ville recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire*, vuodelta 1709).

Tapasimme keväällä 2012 useita kertoja, ja yhteinen toiveemme oli rakentaa musiikillinen kokonaisuus, joka ottaisi kantaa niin sanotun klassisen musiikin esittämisen konventioihin historian tutkimuksen kautta materiaalia prosessoiden.

Retoriikan *action* perinteeseen kuului siis valokeilassa ja useimmiten kohtisuoraan yleisöön päin esiintyminen. Mitä siis viestii tilanne, jossa ollaan valokeilan ulkopuolella? Tai entä jos koko "lava" on valaistu hämärästi? Mitä jos laulaja ei laulakaan suoraan kohti yleisöä? Mitä tapahtuu, jos hän laulaakin kohti sei-

nää, jonka kautta laulu kantautuu yleisöön päin? Työryhmämme koreografi Kirsi Heimonen alkoi työstää liikkumistamme lavalla monin eri tavoin laulamisen ja soittamisen normeja haastaen. Koska konserttimme teemoihin kuului varjoon jääminen, piiloutuminen ja verhotut ajatukset, olisi perinteinen kokonaan näkyvä, täysin valaistu, kohtisuoraan yleisöä päin seisova tai istuva esiintyjä juuri se traditio, jota vastaan rikkoisimme.

Italo Calvino kuvaa viistoa valoa osana teostaan *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannele* (1999). Olennaista on valon siivilöityminen jonkin esteen läpi tai ohi tai esteestä heijastukseksi taivutuen, jolloin sen luonne on hämärä, epäselvä, heikosti havaittava ja tavallisuudesta poikkeava. Hän myös siteeraa italialaisen runoilija Giacomo Leopardin *Zibaldonea* vuodelta 1821 (Calvino 1999, 66):

...auringon tai kuun valo, nähtynä paikassa, johon aurinkoa tai kuuta ei näy eikä valon lähde voi saada selville; paikka, jonka mainittu valo vain osittain valaisee; kyseisen valon heijastus, ja siitä johtuvat erilaiset vaikutukset aineessa; sanotun valon tunkeutuminen paikkoihin, joissa se muuttuu epävarmaksi eikä pääse esteettä etenemään, joissa sitä ei selvästi erota kuten kaislikon lomitse, metsässä, raollaan olevalla parvekkeella jne. jne.; sanottu valo kun se osuu paikkaan tai esineeseen, johon se ei kohdistu ja jota se ei lävistä suoraan, vaan heijastuu ja leviää jokin toisen tilan tai esineen kautta, johon valo osuu ...

Hyvin varhain suunnitelmaamme alkoi muodostua ajatus verhosta, jonka takaa esiintyvä tanssija tai laulaja näkyisi varjona tai vain osittain. Verho toimi tilanjakajana, jonka taakse laulaja käveli lopulta aarian aikana. Myös soitto kuului toisinaan niin, että soittaja, muun muassa nokkahuilisti Janek näkyi vain osittain verhon takaa oman improvisoidun soolonsa aikana. Koko konsertin alku sisälsi soittajan vain osittaista näkymistä, kun Hannun improvisoitu viulusoolo kuului salin parvelta ja pimeästä. Päivin laulun suuntaamista varioitiin myös koreografian muissa osissa. Aariassa Päivi lauloi salin takaseinään päin nojautuen. Viimeinen *air de cour*, *Charmante nuit*, muotoutui Päivin ja Kirsin osalta niin, että Päivi lauloi sen kohti tanssivan Kirsin selkää. Molemmat esiintyjät olivat kylki kohti yleisöä, sivuttain. Diagonaalia, sivusuuntaista laulua yhdistettiin myös aariassa, jonka aikana Päivi ja Kirsi kulkivat voimakkaasti toisiaan vastaan salin sivuseinästä toiseen ja edestakaisin.

Soittamisen aloittaminen yleisölle kumartamalla oli yksi asioista, joita nimenomaan halusimme välttää. Kumartelu esitykseen kuuluvien kappaleiden välillä ja siihen liittyvät mahdolliset aplodit ovat omiaan katkaisemaan tilaan rakennetun tunnelman, hiljaisuuden ja esityksen sisäisen, musiikillisen dramaturgian. Lopulta esitin Kirsille idean, jonka mukaan soitinta (tällä kertaa siis cembaloa) lähestyvä soittaja ei soittaisikaan (heti), vaan tanssisi, soittimen ohi ja sen ympäri. Tanssijamme Kirsi soittaisi, mutta ei koskettimia, vaan soittimen muita puuosia, koskettimien pintaa ja kieliä ja soivan kopan kylkiä. Tämän pohjalta Kirsi teki koreografian, jossa molemmat tanssimme soittimen takana, niin että meistä kummastakin näkyi soittimen takaa vain jalkoja, ojentuneita käsiä ja välillä näkyviin tulevat päämme. Soittamaan cembalon ääreen pääsin konsertissa vasta paljon myöhemmin.

Jotta esitykseen kuuluva moniaistisuus saataisiin viritettyä tarpeeksi herkäksi, oli koko tilaa kohdeltavana kuin soitinta. Salin ominaisuudet tulisivat parhaiten esiin äänien laatuja vaihtelulla. Vaihtelua olisi sekä siinä mielessä, mistä suunnasta niitä kuultaisiin, että soitettujen äänten ymmärtämisenä laajemmin niin, että mukana olisi ääniä, jotka olisivat tässä yhteydessä ”erilaisia” ja kontekstista poikkeavia. Soittamiseen ja esittämiseen liittyi siten myös rikottuja elementtejä; katkeilevuutta, haipumista ja hiipumista. Toisaalta vaihtelu koski myös näkymistä, joka voisi sekin olla osittaista, viistoa, hämärää tai muuten ”häirittyä”.

Kuvaan seuraavaksi konsertin alkua omasta esiintyjän olokulmastani.

Sali on hämärä. Seison sen takalaidassa silmät kiinni ja kuulen vasemmalta puolelta hiljaista, auki olevasta radiosta tulevaa ranskankielistä puhetta, jonka sanat eivät erotu, vaan kuuluvat muminana ja ratinana. Yleisö istuu takanani ja kuulen paikalla olevien ihmisten läsnäolon kahinana ja hengityksen ääniä. Alan kävellä hitaasti kohti salin etuosaa kädet vähän ojentuneina edelläni. En näe juuri mitään suljettujen silmiäni takaa, vain jonkinlaisen raon valoa ja soittimen hahmon edessäni. Käteni osuu soittimen, cembalon, puiseen kylkeen ja seuraan kädelläni sen kaartuvaa laattaa ja sileää maalattua pintaa kohti sen kapeampaa päätä. Siirryn soittimen toiselle puolella ja lasken käteni soittimen nostetun kannen yläreunalle, ja kuuntelen käteni liikkeen aiheuttamaa, jonkinlaista kahisevaa ääntä. On hiljaista, ja Hannun viulusoolo parvelta on sekin vain karheita, hiljaisia yksittäisiä ääniä, joiden sävy muuttuu jousen liikkeen myötä huokoisemmasta tiiviimpään, ”raapivaan” suuntaan. Kirsi ilmestyy salin takaa soittimen ääreen ja ”soittaa” cembalon koskettimiston puosia kevyin tunnustelevin liikkein ja kiertää soitinta ympäri näin erilaisia rapisevia ja kopisevia ääniä siitä ottaen ja niitä kuunnellen. Siirryn koskettimiston puolelle edelleen silmät suljettuina ja käteni pyyhkii kevyesti pitkin koskettimistoa. Koskettimet liikkuvat hiljaa sivusuunnassa kieliä soittamatta, ja kuultu ääni on sarja hyvin hiljaista koskettimiston puun kalketta. Kirsi, tanssijamme, ilmestyy vasemmalta puolelta ja Kirsin koreografian pohjalta hieman aina erilainen tanssi alkaa cembalon takana. Tanssiin kuuluu improvisoituja liikkeitä, joita teen Kirsin mallin mukaan, käden ojennuksia, nopeita käden ”sohimisia” ylöspäin, vartalon laskeutumista toisaalta lattian rajaan, toisaalta koti kattoa ja pyörähtelyä ympäri. Koko konsertti alkaa näin muminan, ratinan, rahinan, kitkukuksen, raapimisen, hiipimisen, hipomisen himmeillä ja ”varjoisilla” äänillä.

Charmante nuit -air de courin kehollista, musiikillista retoriikkaa

Elonhenget II -esitys loppui Jean-Baptiste de Bousset'n *air de couriin Charmante nuit*. Tyypillisesti yö, hämäryys ja varjoihin piiloutuminen viittaa ranskalaisessa 1700-luvun runoudessa jonkin asian häpeällisyyteen, säädyttömyyteen tai poliittiseen tulenarkuuteen. *Charmante nuit* avaa tematiikkaan vielä uuden puolen. Varjoihin kietoudutaan aistikkaasti, kuin pehmeisiin kankaisiin, peittoihin, huopiiin ja ”purjeisiin”, jotka suojaavat ulkopuoliselta maailmalta, vierailta katseilta, päivän liian räikeältä valolta sekä Iriksen ja hänen rakastajansa yhdessä viettämän yön mahdollisesti herättämältä paheksunnalta. Yö on siis lempeä ja salliva kaikessa hämärydessään.

Air
Sérieux

1 5 10

Charmante nuit vos voi les ombres Flatté doux es

15 20 26

poir dont je suis enchanté. C'est à la faveur de vos ombres que mon frôlé doit perdre sa fierté : char

Kuva 3. Nuottiesimerkki Charmante nuit (de Bousset 1709; Bibliothèque nationale de France).

8 21 25

Au nom de l'a-mour le plus tendre Dont vous a yés caché Les faux Char-mante

30

nuit ha-tés vous de re-pandre L'obscuri-té qui doit me rendre heureux Charman-te

35 40

nuit ha-tés vous de re-pandre L'obscuri-té qui doit me rendre heureux. Au reux.

Kuva 4. Nuottiesimerkki Charmante nuit, jälkitaite (de Bousset 1709; Bibliothèque nationale de France).

<i>Charmante nuit!</i>	Hurmaava yö!
<i>Vos voiles sombres</i>	Tummat purjeenne
<i>Flattent le doux espoir</i>	herättävät suloisen toivon,
<i>Dont je suis enchanté,</i>	jonka lumoissa olen.
<i>C'est ta faveur de vos ombres</i>	Varjojenne katveessa rakkaan Irikseni
<i>Que mon Iris doit perdre sa fierté</i>	täytyy luopua ylpeydestään.
<i>Au nom de l'amour, le plus tendre</i>	Kaikkein hellimmän rakkauden nimissä,
<i>Dont vous avez caché les feux.</i>	jonka liekit olette kätkeneet.
<i>Charmante nuit!</i>	Hurmaava yö!
<i>Hâtes vous de repandre</i>	Kiihrettikää vuodattamaan yllemme
<i>L'obscurité</i>	hämäryys
<i>Qui doit me rendre heureux.</i>	joka on tekevä minut onnelliseksi.

(Suom. Karttunen)

Moniselitteinen ilmaisu jalostui runouden keinoin todelliseksi merkitysten verkostoksi. *Air de cour* -sävellykset olikin suunnattu valikoidulle joukolle, joilla oli yleissivistyksellistä pohjaa ymmärtää runon ja siihen yhdistyvän musiikin hienovaraisia viittauksia ja sen verhottua kauneutta.

Kuvaan seuraavaksi sitä, minkälaisia merkityksiä historiallinen musiikillis-retorinen konteksti minulle avaa itse soittotilanteessa. (Ks. kuvat 3 ja 4.)

Soitan *Charmante nuit* -kappaleen bassolinjaa. Laulu alkaa bassossa tasaisesti kulkevin neljäsosin rauhallisessa tempossa alla breve. Kolme ensimmäistä tahtia tuntuvat soittaessani siltä, että tämä laulu tullaan kuulemaan a-mollissa. Ensimmäinen tahti askeltaa a-molliasteikkoa turvallisesti ylöspäin kohti toisen tahdin E-duurisointua ja siihen liittyvää kaartuvaa sävelasteikkoa. Vielä viideskin tahti sujuu kaikessa rauhassa a-mollin puitteissa, kunnes juuri laulajan sisääntulon kohdalla, tahdissa 6, h-pohjainen septimisointu purkautuu yllättävällä tavalla. Septimi ei purkautukaan (a-molliin liittyvin tonaalisin odotuksin) gis-säveleen, vaan g:lle.

Koko viiden tahdin aikana huolella luotu vaikutelma a-mollista murtuu sulokkaan laskeutuvalla eleellä, ja vaipuu lempeälle C-duurisoinnulle sanalla *nuit eli yö*.¹⁴ Soittaessani tämä tuntuu aina yhtä hämmäntävältä, aivan kuin koko sävellys muuntuisi toiseksi kuudennen tahdin jälkeen; kuin musiikki todellakin laskeutuisi illan hämäämään, joka pysäyttää vasemman käteni bassolinjan arkisen ja eteenpäin pyrkivän liikkeen.

Samoin vaikutelma tasaisesti kahteen menevästä laulusta hämärtyy tahdissa 7, jossa laulu alkaa kulkea kolmijakoisesti puoli- ja kokonuotein. Tämä pehmeä keinunta kaksi- ja kolmijakoisuuden välillä jatkuu läpi laulun, ilman että se kuulostaa kummalliselta tai vaikeasti hahmottavalta.

Näin laulu alkaa, ja sen ensimmäinen melodinen kaarros on poikkeuksellisen pitkä. Varsinaista perinteistä kadenssia ei kuulla ennen kuin tahdissa 18. Harmonia välttelee muodollista lopuketta E-duuri-sävellajin sisällä. Rytmisesti laulussa palataan vakaaseen neljäsosin kulkevaan poljentoona tahdissa 16.

¹⁴ Barokkiestetiikassa C-duuri soi erityisen hyvin, koska cembalo viritetään usein juuri niin, että C-, F- ja G-kolmisoinnut ovat ”puhtaampia” eli niiden duuriterssit ovat lähimpänä puhdasta suurta terssiä.

Toinen puoli laulua (laulun jälkitaite) on harmonisesti rauhallinen (d-mollissa). Obscurité-sanana viimeisellä tavulla (tahti 31) melodia sukeltaa kaaroksen laulun alimmalle äänelle, keski-c:lle. Useimmilla sopraanoilla c¹ ulottuu parhaimmin soivan, luontevan äänialueen ulkopuolella: se ei kannu niin hyvin, ja putoaa ehkä rintarekisterin puolelle tai kuiskaukseksi bassolinjan a-molliseptimisoinnun purkauksen kohdalla. Päivi vaihtelee hieman tapaansa laulaa sana obscurité. Välillä laulun tempo tuntuu tällä kohtaa hidastuvan hieman, ja välillä ajanotto tapahtuu sanan obscurité jälkeen, kun melodia kipuaa yhtäkkiä desimin korkeammalle (t. 31–32). Tämäkin on epätavallista, ja näin lyhyeen ajanjaksoon sävelletty melodian äkillinen nousu on ylenpalttinen musiikillinen keino liioitella äänen ulottuvuuksia. Toistuva kietoutuminen C-duurin lämpimään harmoniaan kuullaan hetkellisesti sanalla heurreux, onnellinen (t. 33). Tahdistä 33 alkaa basson kromaattinen kulku ylöspäin. Juuri näissä tahdeissa (33–37) laulun melodia muodostaa lyhyempiä, kiihkeitä kaaroksia sanoilla, joissa kehoitetaan yötä kiirehtimään ja vuodattamaan varjonsa minä -muodossa laulavan henkilön ylle.

Bassolinjan kromaattinen kulku päättyy tahtiin 37, jossa lauluosuuden molliterssin, g¹:n kohdalle bassocontinuan numerointiin on merkitty E-duurisointu. Jäämme molemmat kuuntelemaan tätä molliterssiä matalammalla soivan duurikolmisoinnun päällä. Oman osuuteni gis kuuluu arpeggioinnin takia hieman vokaaliosuuden molliterssin e:n jälkeen. Tätä poikkitelan kaltaista ja ilmiselvästi ”väärän” äänenkuljetuksen seurauksena kuultavaa dissonanssia ei oikeastaan pureta millään tavalla. Tahdissa 40 päästään (kuin mitään ei olisi tapahtunut) a-molliin johtavalle, kaikkien sääntöjen mukaan sävelletylle kadenssille.

Charmante nuit -laulun ”varjostukset” sisältävät monipuolisesti musiikillisen retoriikan hienostuneimpia tyylikeinoja ja sävellystekniikoita, jotka esittäjät voivat tuoda esiin myös varsinaisen notaation ulkopuolelle jäävin keinoin, kuuntelemalla, äänensävyin sekä dynaamisin että rytmisin keinoin. Koko esitys voidaan myös rakentaa niin, että varjon ja viiston valon teemat tulevat esiin.

1. Sävellajin pehmeä vaipuminen a-mollista C-duuriin on terssisuhteisena ja musiikkia ”kuvittavana” sävellajin muunnoksena lähellä tyypillistä musiikillisen retoriikan *mutatio toni* -kuviota. Bartel määrittelee *mutatio tonin* sävellajin epäsäännölliseksi muunteluksi. (Bartel 1997, 334.)
2. Pitkien fraasien suosiminen. Säännöllisten täyslopukkeiden välttely. Symmetrisen musiikillisen rakenteen korvaaminen rytmikan kolmi- ja kaksijakoisuudella. Rytmisten iskualojen vaihtelulla saadaan aikaan puheenomaisia, kielen painotuksia seuraavia musiikillisia kaaroksia. Puheen ja laulun välimaasto on sekin retorisesti ”hämärää” aluetta.
3. Runollisten mielikuvien ulottaminen musiikkiin laulun ensimmäisen puolen tahdeissa 6–7 ja toisen puolen tahdeissa 33 ja 36–37. Hienostunut sanamaalaus läpi koko laulun. Bassolinjan nouseva kromaattinen kulku tahdeissa 33–37, eli *anabasis* -kuvio, jota voisi myös kutsua *pathopoeiaksi*. (Bartel 1997, 179 ja 359.)
4. Tämän ajan *air de cour*-perinteelle oletetun äänialan ylitykset ja alitukset tahdeissa 31–32. Ylitsevuotava ja vertauskuvallinen liioittelu niin runossa kuin musiikissakin eli *hyperbola*. (Bartel 1997, 303.)

5. Valmistamattoman ja purkamattoman dissonanssin käyttö tahdissa 37. Dissonanssi, jota ei pureta normaalisti, koska se ei ole oikeastaan pidätys, vaan dissonoiva ääni, joka on vain lisätty sointuun eli *acciaccatura*. Oikeastaan itse kuulen tahdin 37 harmonian niin, että duuri ja molli soivat siinä yhtä aikaa. (Bartel 1997, 176.)

Charmante nuit *air de cour* säätää koko kehollisen aistimisen nyanssiasteikon hiljaiseen päähän. Koska toista ääripäätä (*forte*, selviä crescendoja tai aksentteja) ei laulun aikana kuulla ollenkaan, on hiljaisten sävyjen mahdollisuus eriytyä vieläkin hienojakoisempiin osasiin: haipumisiin, vaipumisiin ja hiipumisiin. Asteittaisuus ilmenee sekä itse *air de courissa* (notaatiossa), sen esittämisessä että siinä, miten itse koen aarian muusikkona. Laulu on hyvin lähellä puhetta, ja puhe jo hyvin lähellä hiljaisuutta. Voimakkaiden *forte*-nyanssien tilalla ovat hermoherkät nyrjähdykset harmoniassa, rytmikassa ja äänenkuljetuksessa.

Tasajakaisuuden muuntuminen väillä kolmijakoisuudeksi ja näiden kahden tahtilajin yhtäaikaisuuden luoma ambiguuteetti tuntuu kehossa jonkinlaisena päilymisenä. Aarian duuri- ja mollitonalityetin yhtäaikaisuus tahdissa 37 ja juuri ennen loppua on kuin luopumista kaikesta opitusta. Duuri murtuu laulun molliterssin kohdalla juuri, kun tekstin ”minä” toivoo yön vuodattavan (*repandre*) hämäryyttä ylleen. Ranskan kielen *repandre*-verbiä käytetään niin veden ja kyyneleiden valumisesta kuin veren vuotamisestakin. Se viittaa usein myös jonkin aineettoman substanssin, kuten valon, hajun tai paniikin leviämiseen tai tulvimiseen. Aarian duurin päällä kuultu molliterssi siis vuotaa yli duurin laitojen, ja juuri se on ilmaisua, joka vähittäisessä asteittaisuudessaan on *obscuritasia*.

Yhteenvetoa

Elonhenget II -konsertin musiikki tuntui ulottavan juurensa vuosisataisten retoristen perinteiden ravitsevaan multa. Tämän ohjelman esittämiseen sisältyneet työvaiheet, kuten retoriikan *action* perinteen rajojen tunnistaminen ja niiden rikkomisen sekä tämän prosessoinnin niveltäminen fenomenologiseen kokemuksen kuvaamiseen ovat tämän taiteilijälähtöisen tutkimuksen ja artikkelin tuloksia. Prosessia voin kuvata vain omasta positiostani käsin työryhmän jäsenenä, cembalistina, *basso continuo*n soittajana ja muusikko-tutkijana, en yleistäen tai työryhmän muiden jäsenien tunteja välittäen. Jokin toinen työryhmä päätyisi vastaavaa aineistoa työstäessään toiseen ratkaisuun.

Tutkimustuloksena pidän myös oivallusta retoriikan *action* perinteen tarjoamista valaistukseen, dramaturgiaan, liikkeeseen ja esittämisen suuntaamiseen liittyvistä elementeistä. Ajatus vie huomionni komposition retoriikan tarkastelusta koskemaan nimenomaan elävää ja koettua esitystä, *actiota*. Esityksen tilaan, aikaan ja liikkeeseen liittyvät ilmiöt vaativat kirjallisten lähteiden ja partituurien tutkimisen lisäksi myös toisenlaista, prosessoivaa tutkimusotetta ja sen analyysia.

Voikin kysyä, mikä muu filosofinen lähestymistapa on käsitellyt kehollista tilan, ajan ja liikkeen kokemusta yhtä kattavasti kuin fenomenologia. Fenomenologian piiriin kuuluva *kiasman*, moniaistisuuden käsite avaa valon ja varjon ilmiöitä osana intensiteetin vaihteluna koettua kehollisuuden mielikuvaskaamaa (ks. Merleau-Ponty 1968 [1964], 141; Johnson 2007, 136).

Valitsemani musiikkiesimerkin, *Charmante nuit*, runollisen ja musiikillisen sisällön pohdinnan ja annetun videolinkin (de Bousset 2012) pohjalta voin valaista sitä prosessia, mihin yksittäisen muusikon elävä keho asettuu suhteessa historiaan, elävään musiikkiperinteeseen ja esittämisen tapahtumahetkeen. Prosessia analysoituani voin vastata siihen, miten retoristen ilmiöiden tunnistaminen ja niiden rajojen rikkominen voi olla osa historiallista tiedostamista.

Retoriikan perinteestä ammentavia ja sen rajoja hipovia ilmiöitä harjoitusprosessissamme ja esityksessämme *Elonhenget II* olivat:

1. osittainen näkyminen, pilkistäminen
2. verhoutuminen ja verhon takaa kuultaminen, viisto valaistus
3. valaistuksen hämäryys
4. kuultujen soittajien näkymättömyys
5. selin yleisöön soittaminen ja laulaminen
6. kuultujen asioiden epäselvyys, kuiskutus, mumina, katkelmallisuus
7. laulun suuntaaminen kohti seinää, kohti tanssijan selkää tai diagonaalissa sivusuunnassa kohti vastaan tulevaa tanssijaa
8. esitetyn musiikin tekstin epäsuorat ja verhotut ilmaukset
9. esitetyn musiikin retoristen figuurien ja muiden musiikin retoristen poikkeuksien esiin soittaminen

Konsertti eteni kuitenkin monella tapaa selkeästi, jopa perinteisesti, ja kuullut kappaleet kuultiin asianmukaisesti ohjelmakirjasen mainitsemassa järjestyksessä. Retoriikan rajoja hipovat ilmiöt olivat konsertissa siis esillä, mutta vain poikkeuksina laajemmassa musiikin ja tanssin kontekstissa. Saamamme yleisöpalautteen pohjalta vaikutelma jäi monen kohdalla liian ”himmeäksi”. Toisille taas kietoutuminen pehmeään hämäärään aukesi helpommin. Esityksen kaarros yhtenäisenä kokonaisuutena teki vaikutuksen.

Objektiivisen historiallisen totuuden etsimisen sijaan esittäjä tiedostaa olevansa läsnä historiallisen aineiston parissa pitkään eläneenä, sitä tulkitsevana, kommentoivana, muuntavana ja valikoivana toimijana, ja pikemminkin ammentaa tästä ilmiöstä kuin pyrki piilottamaan sen olemalla musiikkia suorittava marionetti tai jonkinlainen 1700-luvun musiikin ajan henkeä välittävä kummitus. Hän pyrkii ymmärtämään niin retoriikan *action* kuin musiikinkin sisäisiä lainalaisuuksia ja asettautuu keholliseen prosessiin, joka on konsertissa täydessä käynnissä, sitä väistämättä myös muokaten.

Yhtenä hankkeemme merkittävimpänä tutkimustuloksena pitäisinkin havaintoa historiallisesti tiedostavan muusikon intentioiden, valittujen kysymysten ja niihin vastauksen hakemisen keinojen laadullisesta muutoksesta, ja siten alaa koskevasta muusikon historiallisen tiedostamisen paradigman muutoksesta.

Muusikko ei tiedosta vain soittamansa musiikin historiallista kontekstia, vaan myös oman kehollisen läsnäolonsa soitetussa musiikissa ja sen historiallisessa jatkumossa.

Lähteet

- Austin, Gilbert 2010 [1806]. *Chironomia, or, A Treatise on Rhetorical Delivery*. Facsimile edition. London: Lightning Source UK Ltd.
- Bary, René 1679. *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*. Teoksessa *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Toim. Sabine Chaouche. Paris: Editions Champion.
- Bérard, Jean-Antoine 1984 [1755]. *L'Art du Chant*. Facsimile. Genève: Minkoff. Myös verkkolähteenä <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623287n/f203.image> [tark. 22.4.2014].
- de Bousset, Jean-Baptiste 1709. *Charmante nuit*. VIII recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire. Gallica bibliothèque numérique. Paris: Bibliothèque nationale de France. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90103241/f11.item> [tark. 22.4.2014].
- de Bousset, Jean-Baptiste 2012. *Charmante nuit, air de cour*. Kirsi Heimonen, tanssi ja koreografia, Päivi Järviö, mezzosopraano, Assi Karttunen, cembalo, Aino Palmu, valot, Raimo Uunila, kuvaus ja Jon-Patrik Kuhlefelt, äänitys. Verkkolähde <http://www.elysion.fi/index.php/video/charmante-nuit> [tark. 22.04.2014].
- Butt, John 2002. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartel, Dietrich 1997. *Musica Poetica*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Calvino, Italo 1999 [1993]. *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle*. Suom. Elina Suolahti. Helsinki: Loki-kirjat.
- Chaouche, Sabine 2001. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Paris: Editions Champion.
- Le Dictionnaire de l'Académie française* 2001 [1694]. 1. painos Paris: Coignard. The ARTFL project. Verkkolähde http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?p.9:49./var/artfla/dicos/ACAD_1694/IMAGE/ [tark. 22.4.2013].
- Diderot, Denis 2005 [1757]. *Entretien sur le fils naturel*. Paris: Flammarion.
- Dreyfus, Laurence 2007. Beyond the interpretation of music. *Dutch journal of music theory* 12 (3): 253–272.
- Furetière, Antoine [1690]. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*. Haye, Rotterdam: Arnout & Leinier Leers. Verkkolähde http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm [tark. 1.10.2013].
- Goehr, Lydia 2007. *The Imaginary Museum of musical works*. Oxford: Oxford University Press.
- de Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois [1707]. *Traité du récitatif*. Teoksessa *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Toim. Sabine Chaouche. Paris: Editions Champion. 277–381.
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Henry, Michel 2000. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Éditions de Seuil.
- Johnson, Mark 2007. *The Meaning of the Body. Aesthetics of human understanding*. Chicago & London: University of Chicago Press.

- Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta Musicologica Fennica 29. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Kivy, Peter 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.
- Le Faucheur, Michel [1657]. *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*. Teoksessa *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Toim. Sabine Chaouche. Paris: Editions Champion. 42–184.
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Mehtonen, Päivi 2010. *Obscure language, unclear literature, theory and practice from Quintilian to the enlightenment*. Käänt. Robert MacGilleon. Helsinki: Gummerus.
- Merleau-Ponty, Maurice 1968 [1964]. *The Visible and the Invisible*. Toim. Claude Lefort, käänt. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, 2011 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris. Éditions Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc 2010 [1992]. *Filosofin sydän*. Suom. Lindberg, Lennes ja Sivelius. Helsinki: Gaudeamus.
- Nummi-Kuisma, Katarina 2010. *Pianistin vire. Intersubjektivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietyidin soittamiseen*. Studia Musica 43. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Poisson, Jean [1717]. *Réflexions sur l'Art de parler en public*. Teoksessa *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Toim. Sabine Chaouche. Paris: Editions Champion. 399–430.
- Ranum, Patricia R. 2001. *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*. Hillsdale, NY: Pendragon Press Musicological Series.
- de Richesource, Oudart [1665]. *Rhétorique des Prédicateurs*. Teoksessa *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Toim. Sabine Chaouche. Paris: Editions Champion. 164–184.
- Sheets-Johnstone, Maxine 2011. *The Primacy of movement*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Tanizaki, Jun'ichirō 2012 [1933]. *Varjojen ylistys*. Suom. Jyrki Siukonen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Taruskin, Richard 1995: *Text and Act*. New York.: Oxford University Press.
- Walls, Peter 2003: *History, Imagination and the Performance of Music*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Wentz, Jed 2010. *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*. Proefschrift. Universiteit Leiden. Verkkolähde <http://hdl.handle.net/1887/16226> [tark. 7.5.2014].

Cembalisti MuT Assi Karttunen (assi.karttunen@uniarts.fi) on erikoistunut esittämään ja tutkimaan barokkimusiikkia. Hän esiintyy solistina ja kamarimuusikkona myös monitaiteellisissa ja kokeellisissa työryhmissä. Hän työskentelee Sibelius-Akatemian vanhan musiikin aineryhmässä cembalon ja basso continuo-opettajana ja opettaa DocMus-tohtorikoulussa. Lisätietoja osoitteessa www.assikarttunen.fi.

Rhetorical *obscurité* – musician's historically informed working process

In this paper I discuss rhetorical *obscuritas* (obscurity) and *claritas* (clarity) as interdependent opposites in a music performance. I describe my working processes as a musician in a concert called *Animal spirits II* the 19th of October 2012. In my article the scale from obscurity to clarity, and vice versa, is understood as a primal bodily schema giving the basic idea for our interdisciplinary music performance. By studying both the composition's and the *actio*'s (the actual performance's) rhetorical perceptions from my point of being, I suggest that the traditional rhetorical *actio* of the eighteenth-century France regarded music performance as a multisensory phenomenon, as sound and movement in time and space. The purpose of this article is to focus on the historically informed musician's process with the performed music. By placing the rhetorical *actio* into the spotlight, I am able to describe how the music and the relevant historical information are embodied in this specific concert and during its rehearsals. My aim is to embrace the variety and possibilities we have as performers of the historical repertory and as researchers of the relevant historical information by paying attention to the qualitative changes of the historically informed musician's intentions.

Keywords: rhetorical *actio*, historically informed performance (HIP), phenomenology, baroque, embodiment

Musiikillisesta ajasta antiikista 1200-luvulle

Tiina Koivisto

Länsimaisessa musiikissa musiikin ajallisen jäsentymisen kuvaustavat ovat muutuneet musiikillisten käytäntöjen ja tyylien muutosten myötä useaan otteeseen. Esimerkiksi nykyään käytössä olevat rytmin ja metrin käsitteet liittyvät duuri-mollitonaalisen, klassis-romanttisen ohjelmiston ominaislaatuun. Sitä edeltävän musiikin tai jälkitonaalisen musiikin kuvauksessa tonaalisen musiikin rytmin ja metrin määritelmät eivät kuitenkaan toimi.¹

Tässä artikkelissa tarkastelen musiikillista aikaa ja sen kuvaamiseen käytettyjä käsitteitä antiikista 1200-luvulle. Ajanjakso muodostaa yhtenäisemmän kulttuurisen aikakauden, jossa antiikista periytyneet rytmiin liittyvät metafysiset käsitykset välittyivät keskiajalle. Toisaalta tänä aikana antiikista periytyneet rytmiiän ja metriikan käsitteet ja niiden käyttötavat muuttuivat huomattavasti musiikillisten käytäntöjen muutosten myötä.²

Artikkelin lähtökohta on musiikillisen ajan jäsentymiseen liittyvien käsitteiden kehittymisen tarkastelu. Valotan käsitteiden kehittymistä kolmesta näkökulmasta. Ensimmäinen tarkastelunäkökulma on käsitteistön suhde musiikillisten tyylien ja käytäntöjen muutoksiin. Toinen tarkastelunäkökulma on käsitteistöjen yhteydet rytmien merkintätapojen kehittymiseen. Kolmas, laajempi näkökulma, on musiikillisen ajan käsittelyn yhteydet aikansa filosofis-tiedolliseen maailmankuvaan.

Käsitteistöjen ja musiikillisten käytäntöjen vuorovaikutuksen tarkastelussa tuon esille erityisesti kaksi käännekohtaa, joissa musiikillisten tyylien muutokset vaativat rytmisen käsitteistön uudistamista. Ensimmäinen käännekohta on antiikista periytyneiden käsitteiden soveltaminen varhaiskeskiajalla. Antiikista periytyneet rytmiiän ja metriikan käsitteet soveltuivat varsin huonosti varhaisen keskiajan kirkollisen *cantus*-ohjelmiston kuvaukseen. Toinen käännekohta on 1100- ja 1200-lukujen moniäänisyyden uudet rytmiset keinovarot. Moniäänisyyden myötä musiikillisen ajan jäsentäminen nousi yhä enemmän esille

¹ Tonaalisen musiikin teorioissa eritellään yleisesti rytmin ja metrin käsitteet. Rytmillä ymmärretään säveltaso-organisaatiosta nousevia piirteitä, motiivista ja säkeistä teoksen kokonaisuutteen. Metri puolestaan on iskujen tai aikapisteidien sarja, josta muodostuu säännöllisesti toistuva metrinen kaava, ja joka jäsentyy hierarkkisesti. Tästä muodostuvat myös tahtilajit. Rytmiiän sanaa käytetään myös yleisterminä kuvaamaan erilaisia musiikin ajallisuuteen liittyviä piirteitä. Parina viime vuosikymmenenä musiikinteoreettisessa tutkimuksessa käsityksiä tonaalisen musiikin rytmistä ja metristä on kuitenkin avarrettu ja myös kyseenalaistettu (esim. Rothstein 1989, Krebs 1999 ja Hasty 1997).

² Käytän tässä artikkelissa sanaa rytmiiän yleisterminä puhuttaessa musiikillisesta ajasta. Sen lisäksi käytän kunkin aikakauden omaa termistöä.

teoreettisissa kirjoituksissa, sillä uudet rytmiset keinovarat vaativat uudenlaisen käsitteistön kehittämistä.

Rytmiin merkittävien muutosten ja vähittäiseen siirtymiseen kuulonvaraisesta traditiosta nuotitetun tradition ja kuulonvaraisen tradition rinnakkaiseloon. Ongelma oli se, miten merkitä rytmijä. Keskiajalla rytmien merkittävät olivatkin jatkuvien muutosten kohteena ja soveltuvia ratkaisuja etsittiin ja kehiteltiin jatkuvasti. Keskiajan nuotikkirjoituksen problematiikan voikin nähdä suurelta osin juuri rytmien merkittävien problematiikkana. Artikkelissa pyrin tuomaan esille kuinka rytmien merkittävien kehitys ja siihen käytettyjen symboli- ja käsitejärjestelmien rakentaminen olivat sidoksissa keskiajan maailmankuvaan ja oppineeseen traditioon.

Tarkastelen artikkelissa kuinka antiikista keskiajalle periytynyt filosofis-tiedollinen maailmankäsitys ja sen metafyyssinen luonne muokkasivat käsityksiä musiikillisesta ajasta, sen olemuksesta ja käsitteilytavoista. Pythagoralaisuudesta ja uusplatonismista nouseva maailmankäsitys, siinä muodossa kuin se muokkautui kristillisyydessä, tuli osaksi keskiajan ihmisen kokemus- ja hahmotustapaa. Näiden hahmotus- ja kokemustapojen puitteissa tapahtuivat niin musiikillisen ajan jäsentämiseen liittyvän käsitteistön kehittyminen, rytmijä kuvaavien symbolijärjestelmien kehittyminen kuin myös musiikillisen ajan jäsentämisen tavat.

Artikkeli etenee seuraavasti. Tarkastelen ensin antiikin Kreikan käsityksiä rytmistä ja metristä. Seuraavaksi tarkastelen miten antiikin perintö välittyi 400- ja 500-luvun kirjoittajien kautta varhaiselle keskiajalle. Sitten tarkastelen keskiajan yksinäisen kirkollisen *cantus*-perinteen rytmikkäitä ja sen kuvauksia teoriaksteissa. Lopuksi tarkastelen moniäänisyyden myötä muodostuneita uusia musiikillisen ajan jäsenytapoja, erityisesti modaalista rytmikkäitä ja näiden kuvauksia teoreettisissa kirjoituksissa.

Rytmin ja metrin käsitteet antiikin Kreikassa

Nykyään käytössä olevat termit rytmi ja metri ovat peräisin antiikin rytmiiikan ja metriikan käsitteistä, vaikka niiden merkitykset ovatkin muuttuneet. Antiikissa rytmiiikka (*rhythmica*) ja metriikka (*metrica*) liittyivät kiinteästi runouteen ja runouden, musiikin ja tanssin yhteenliittymään ja kummallakin oli oma erityinen merkityksensä. Varhaisessa antiikin Kreikassa runouden ja laulun välillä ei ollut eroa: runot oli tarkoitettu laulettaviksi tai resitoitaviksi (Pearson 1990, xxix). Klassisen ajan mitallinen runous koostui järjestyneestä lyhyiden ja pitkien tavujen vaihtelusta (ei siis sanapainoista). Lyhyet ja pitkät tavut oli ensin ryhmitelty pienempiin osasiin, joiden nimitys oli *metron* (mitta) ja sitten säikeiksi.³ Metronilla oli kaksi osaa, *arsis* ja *thesis*, joilla kummallakin oli yksi tai useampi

³ Myös puheessa oli selkeä ero lyhyiden ja pitkien tavujen välillä. Puheen ja laulun välillä ei ollut niin suurta eroa kuin nykyään länsimaisissa kielissä. (Pearson 1990, xxix.)

tavu.⁴ Lyhyet tavut mitattiin yhdellä aikayksiköllä, pitkät tavut kahdella. Antiikin aikana *rhythmica* liittyi *arsis*- ja *thesis*-vaiheiden välisiin lukusuhteisiin, kun taas *metrica* liittyi pikemminkin runomittojen luokitteluun.

Rytmin tarkastelu oli olennainen osa antiikin Kreikan musiikinteoriaa. Antiikin musiikinteoreettiset kirjoitukset voidaan jakaa kolmeen, joskin toisiinsa liittyvään traditioon (Mathiesen 2001, 335). Nämä ovat pythagoralainen traditio, harmonioiden tieteelliset teoriat sekä Aristoksenoksen traditio. Rytmii kuului oleellisesti pythagoralaiseen suuntaukseen, joka perustui lukuihin ja lukusuhteisiin sekä niiden ja kosmoksen välisiin suhteisiin ja edelleen musiikin vaikutukseen. Samoin rytmii kuului oleellisesti myös Aristoteleen periaatteisiin perustuvaan Aristoksenoksen traditioon.

Aristoksenokselta on myös peräisin varhaisin antiikin rytmiiikkaa käsittelevä teos, *Elementa rhythmica*. Aristoteleen aikalaiselle ja tältä vaikuteita saaneelle Aristoksenokselle (375/360 – vuoden 320 eaa. jälkeen) musiikki on ilmiö, joka liikkuu ajassa: se ei ole jähmettynyt ajan hetki, kuten hän toteaa traktaattinsa *Elementa harmonica* esipuheessa (Mathiesen 1999, 323). Aristoksenoksen *Elementa rhythmica* on varhaisin itsenäinen esitys antiikin ajan rytmistä, ja sekin on säilynyt vain osittain.⁵ Aristoksenokselle käsite *rhythmica* tarkoittaa laajempia ajallisia kokonaisuuksia ja niiden järjestäytymistä lukusuhteiden kautta. Yksittäisille rytmisille yksiköille hänellä oli oma käsite, *rhythmizomenon*. *Rhythmica* ja *rhythmizomenon* ovat ”erillisiä käsitteitä ja erilaisia luonteeltaan, ja suhteessa toisiinsa samalla tavalla kuin muoto ja muotoiltava materiaali” (Aristoksenos 1990, 3). Tässä yhteydessä Aristoksenos viittaa musiikin, runouden ja tanssin yhteenliittymään ja samankaltaisuuteen. *Rhythmizomena* voivat muodostua puheesta, melodiasta tai ruumiin liikkeestä: “[p]uhe jakaa ajan ... kirjaimiin, tavuihin ja sanoihin jne. Melodia jakaa sen ... nuotteihin, hiljaisiin intervaleihin ja nuottiryhmiin; ruumiin liike jakaa sen eleillä ja asennoilla ja mitä muita liikkeen osia sitten onkaan” (emt., 7).

Aristoksenos (1990) vetoaa aistihavaintoihin, kun hän käsittelee *arsis*- ja *thesis*-vaiheiden välisiä lukusuhteita, ja tässä hän eroaa pythagoralaisesta suuntauksesta. Aristoksenos toteaa, että aikajaksoilla voi olla ”monenlaisia yhdistelmiä ja järjestyksiä, jotka ovat vieraita aisteillemme, ja vain muutamia, jotka ovat soveliaita ja jotka voidaan ajatella *rhythmican* luonteen mukaisiksi” (emt., 7). Aristoksenokselle rationaalisuus ei ole pelkästään aritmetiikkaa vaan sellaista, jonka aistit voivat tunnistaa. Irrationaalinen runojalka eroaa rationaalisesta siinä, että ”alas-” ja ”ylös”-vaiheen suhde on aistien tunnistettavien suhdelukujen välissä (emt., 13). Toisaalta irrationaaliset lukusuhteet eivät ilmeisestikään olleet käytännössä harvinaisia (Pearson 1990, 61). Aristoksenoskin toteaa luokitellessaan runojalkoja, että

⁴ Antiikissa *arsis* ja *thesis* tarkoittivat jalan maassa ja ilmassa oloa, *arsis* tarkoittaa sitä, ”kun jalka on ilmassa, kun olemme ottamassa askeleen” ja *thesis*, ”kun se on maassa” (Bacchius, *Isagoge*, lainaus Pearson 1990, xxiv). West (1982, 6) käsittelee *metron*-yksikön ja runojalan eroa todeten, että joissain rytmisissä niillä ei ole eroa, kun taas toisissa yksi runojalka sisältää kaksi *metron*-yksikköä.

⁵ *Elementa rhythmican* parina oli Aristoksenoksen toinen säilynyt traktaatti *Elementa harmonica*.

"[i]rrationaaliset jalat eroavat rationaalisista siinä, että niiden 'ylös'-jakso ei ole rationaalisessa suhteessa 'alas'-jaksoon" (Aristoksenos 1990, 17).

Aristoksenos vertaa *Elementa harmonican* esipuheessa omaa aristoteelista näkemystään varhaisempaan pythagoralaiseen näkemykseen. Hän toteaa oman pyrkimyksensä olevan "tajuta ilmiöiden kaikki periaatteet", kun taas hänen edeltäjänsä (pythagoralaiset) "eivät ota huomioon aisteja vaan pitävät niitä epätarkkoina" ja luottavat lukusuhteisiin ja "esittävät huomioita, jotka ovat täysin vieraita kaikelle ja täysin vastakkaisia itse ilmiöille" (Mathiesen 1999, 321). Omalla aistihavaintoa korostavalla teoreettisella lähestymistavallaan Aristoksenos haastoi pythagoralaista aritmeettisia lukusuhteita painottavaa teorian kehitystä, mutta myös vaikutti sen kehitykseen, vaikka suoranaista jatkajaa tai kehittäjää Aristoksenoksen suuntaukselle ei varsinaisesti tullutkaan.⁶ On kuitenkin huomattava, että vaikka Aristoksenoksen traditio erosi pythagoralaisesta suuntauksesta, kummassakin *rhythmica* oli luonteeltaan metafyyssinen. Tämä käsitys välittyi vahvana myös keskiajalle ja se kyseenalaistettiin vasta 1200-luvun lopulta alkaneessa opillisessa murroksessa.

Antiikin perinteen välittyminen keskiajalle

Antiikista periytynyt käsitys siitä millaisia *metrica* ja *rhythmica* olivat luonteeltaan, miten ne sisältyivät oppialaan *musica*, ja miten *musica* liittyi muihin oppialoihin, tulee esille 400- ja 500-lukujen kirjoittajien teksteissä. Antiikin perintöä ja sen käsityksiä keskiajalle latinaksi välittäneistä kirjoittajista Cassiodorus (n. 490 – n. 585) antaa teoksessaan *Institutiones* tiiviin, määritelmänomaisen yleiskuvan *musican* luonteesta.⁷ Cassiodorus toteaa, että *musica* koostuu kolmesta osa-alueesta, joita ovat *armonica*, *rithmica*, ja *metrica*. *Musica* itsessään kuuluu Cassiodoruksen, kuten myös ajan yleisen oppineen näkemyksen mukaan, niihin *kvadriviumin* neljään tieteenalaan, jotka ovat matematiikan eri ilmentymiä. Näistä musiikki on ala, joka käsittelee äänessä ilmeneviä lukusuhteita. *Musica armonica* tutkii sävelten välisiä suhteita ja sen kohde ovat matalat ja korkeat äänet (Cassiodorus 1961, 144 ja Strunk 1965, 88). *Musica rithmica* ja *musica metrica* käsittelevät Cassiodoruksen mukaan runoutta. Cassiodorus määrittelee alat *rithmica* ja *metrica* seuraavasti: "Rytmiikka on se, joka tutkii soivatko sanat yhdistyessään hyvin vai huonosti. Metriikka on se, joka pätevän päättelyn kautta tietää eri runomittojen mitat; esimerkiksi herooinen, jambinen, eleginen jne." (Cassiodorus 1961, 144 ja Strunk 1965, 88–89).⁸

⁶ Ks. Mathiesen (1999, 334 ja 344) Aristoksenoksen vaikutuksesta.

⁷ Muita varhaisimpia kirjoittajia, jotka säilyttivät ja välittivät antiikin Kreikan musiikinteorian traditiota keskiajan latinankieliselle lukijakunnalle, olivat Martianus Capella (400-luku) ja Boëthius (n. 480–524) (Mathiesen 2001, 341).

⁸ *rithmica est quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaeraet. metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, heleiacon, et cetera.* (Cassiodorus 1961, 144.)

Antiikista varhaiselle keskiajalle välittyneessä näkemyksessä *musica rithmica* ja *musica metrica* edustivat kahta tapaa tarkastella klassista mitallista runoutta ja niillä oli jokseenkin selkeä ero, kuten myös Cassiodorus asian esitti. Crocker (1958, 7) on todennut, että *musica rithmica* käsitteli runouden lyhyiden ja pitkien tavujen vaihtelua järkiperaisella tavalla, joka ainakin periaatteessa antaa mahdollisuuden soveltaa lukusuhteita yleisemminkin, runomittojen ulkopuolella. Lähteissä tähdennettiin myös, että lukusuhte määriytyy nimenomaan äänen (*sonus*) kautta ja *rithmicassa* tarvittiin kuuloa määrittämään numeerinen suhde siitä kuinka paljon pidempi tai lyhyempi mikin kesto oli. *Musica metrica* sen sijaan tunnisti, analysoi ja luokitteli runoilijoitten käyttämiä mittoja. Vaikka *musica rithmica* ja *musica metrica* sisällytettiin kumpikin oppialaan *musica, metrica* käsiteltiin pikemminkin kieliopin (*grammatica*) kuin musiikin yhteydessä. *Metrica* poistui kuitenkin vähitellen käytöstä yllä mainitussa merkityksessä samoihin aikoihin kun uusien runomuotojen myötä foneettisesta todellisuudesta katosi pitkien ja lyhyiden tavujen erottelu.⁹ (Emt., 7–10.)

Augustinuksen (354–430) rytmia käsittelevä traktaatti *De musica* (387–389) on laaja antiikin käsityksiä keskiajan latinankieliselle lukijakunnalle välittävä teos, jossa myös antiikin rytmin metafyyminen olemus tulee vahvasti esille. Augustinuksen *De Musica* sisältää kuusi kirjaa.¹⁰ Viidessä ensimmäisessä kirjassa lukusuhteita sovelletaan mitalliseen runouteen ja runomittojen lukusuhteita tarkastellaan niin *rithmican* kuin *metrican* kautta. Kirjoista viimeinen, *De musica liber VI*, eroaa luonteeltaan aiemmista. Kuudennessa kirjassa Augustinus antaa lukusuhteille merkityksiä ja välittää keskiajalle pythagoralaista ajatusta lukujen, lukusuhteiden, musiikin ja kosmoksen välisistä yhteyksistä uusplatonisessa hengessä.¹¹ Augustinus käsittelee *rithmican* lukusuhteita liittyneinä erilaisten musiikillisten toimintojen arvottamiseen, sielun ja ruumin välisen suhteen pohdintaan sekä lukujen ja lukusuhteiden laajempiin merkityksiin, musiikilliseen metafysiikkaan. Augustinuksen näkemykset muuttuivat *De musican* kuuden kirjan kirjoittamisen aikana. Aluksi Augustinus säilytti ja välitti eri ”oppialojen kunniakasta perinnettä”, mutta siirtyi sitten käsittelemään ”sitä merkittävää asemaa, joka musiikilla voisi olla kristillisen teologian uusplatonismia soveltavassa rakennelmassa” (Mathiesen 1999, 622).

Kirjassa *De musica liber VI* Augustinus käyttää käsitettä *numerus* puhuessaan rytmistä. Käsitteen *numerus* merkityssisältö ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti luku tai rytmi, kuten se voidaan kääntää, vaan se on käännetty myös esimerkiksi ”sielulliseksi toiminnaksi” (Strömer-Caysa 1996, 18). Käsitteen *numerus* voisi

⁹ Uudesta runouden lajista on ensimmäisiä viitteitä Beda Venerabiliksen (673–735) traktaatissa *Ars metrica*, jossa hän tuo esille runouden lajia, joka ei perustu lyhyiden ja pitkien tavujen vaihtelulle vaan tavujen määrälle (Crocker 1958, 9).

¹⁰ Augustinuksen oli tarkoitus kirjoittaa traktaatti jokaisesta seitsemästä vapaasta tieteestä, mutta ilmeisesti vain *De musica* ja *De grammatica* valmistuivat. *De musican* alkuperäinen suunnitelma oli kuusi kirjaa rytmistä ja kuusi melodiasta, mutta lopulta vain kuusi kirjaa rytmistä valmistui. (Mathiesen 1999, 619.)

¹¹ Platonistiset ja uusplatonistiset näkemykset olivat pythagoralaisuuden myöhempää ilmentymää.

kuitenkin mieltää siten, että se edustaa maailman järjestystä (*ordo*) (emt.).¹² Augustinus luokittelee viisi erilaista numeruksen lajia ja hän pohtii dialogimuotoisessa tekstissään eri lajien merkityksiä. Dialogin *Magister* kuvaa eri lajeja seuraavasti (Augustinus, *De musica* VI, IV.5.):

Sillä on eri asia soida (*sonare*), mikä kuuluu ruumiin ominaisuuksiin, eri asia kuulla, joka on ruumiissa olevan sielun reaktio ääniin, eri asia tuottaa rytmejä (*numeri*), joko pitkitetyimmällä tavalla tai lyhyemmin, eri asia muistaa tämä ja vielä eri asia arvioida näitä kaikkia joko hyväksymällä tai hylkäämällä jonkin luonnollisen lain kautta.

Näistä merkittävin on Augustinuksen mukaan viimeksi mainittu eli *iudiciales numeri*, arviointi.

Augustinus pohtii traktaatussaan seikkaperäisesti kaikkien viiden numeruksen ilmentymän luonnetta. Esimerkiksi soivien numerusten ja kuultujen numerusten suhteesta sekä niiden liittymisestä sielun ja ruumiin erotteluun dialogin *Magister* toteaa, että soivat numerukset ovat ruumiissa, kun taas kuullut numerukset ovat niitä, jotka ovat sielussa, kun ne havaitaan. Keskustelussa *Magister* johdattelee oppilastaan pohtimaan sielun ja ruumiin sekä numerusten suhdetta. Hän pyytää oppilastaan kiinnittämään huomiota siihen, että ruumis ylipäätään pystyy tuottamaan jotain sielussa eikä siihen kumpi on tärkeämpi, soiva ääni vai havainnon kautta sielussa syntyvät äänet. Syy ruumiin kykyyn tuottaa kuulon kautta sielussa havaittavia ääniä on se, että sielu asuu kuolevaisessa lihassa ja siksi havaitsee ruumiin reaktioita. *Magister* toteaa vielä, että "[m]yöskään ei pitäisi ajatella kaikkea mikä tapahtuu sielussa paremmaksi kuin mitä tapahtuu ruumiissa yksinkertaisesti siihen perustuen, että sielu on parempi kuin ruumis". (*De Musica* VI, V, 7.) *Magister* johdattelee keskustelussa oppilaansa oivaltamaan sielun ja ruumiin eron. Hän sanoo ajattelevansa niin, että

ruumis ei voi millään tavoin vaikuttaa sieluun, kun sielu havaitsee ruumiissa, mutta sielu toimii tarkkaavaisemmin ruumiin reaktioissa, ja nämä toiminnot, ovat ne sitten mukavuuden johdosta vaivattomia, tai epämukavuuden tähden vaikeita, eivät jää sielulta huomaamatta, ja tätä koko prosessia kutsutaan havaitsemiseksi.¹³ (*De musica* VI, V.10)

300–400-lukujen kirjoittajien, kuten Cassiodoruksen ja Augustinuksen kautta antiikin tieto ja näkemykset rytmistä välittyivät keskiajalle. Varhaisen keskiajan musiikinteorian traktaateissa otettiin klassisen ajan malli ja käsiteltiin rytmia käyttäen käsitteitä *musica rithmica* ja *musica metrica*. Kummankin käsitteen soveltamisessa oli kuitenkin hankaluuksia. *Metrica* alkoi olla menneisyyttä pitkille ja lyhyille tavuille perustuvan runouden katoamisen myötä (Crocker 1958, 10–11). *Rithmica* lukusuhteiden tarkastelun käsitteenä oli käytössä, mutta mo-

¹² Jacobsson (2002) kääntää *De musica liber VI* -teoksen *numerus*-käsitteen rytmiksi (*rhythm*), mutta tuo myös esille termin eri merkitykset.

¹³ Et ne longum faciam, uidetur mihi anima, cum sentit in corpore, non ab illo aliquid pati sed in eius passionibus adtentius agere, et has actiones, siue faciles propter conuenientiam, siue difficiles propter inconuenientiam, non eam latere, et hoc totum est, quod sentire dicitur (Augustinus, *De musica* VI, V.10). Ks. Jacobsson (2002, xcv–xcvi) tämän kohdan tulkinnasta.

nella tavalla ja varsin sekavasti, sillä sen sovellusmahdollisuudet yksiaäniseen kirkkolauluun (*cantus*) olivat vähäiset. Yleisesti kuitenkin voidaan sanoa, että *rithmica* ja *metrica* mainittiin traktaattien johdannoissa, koska niiden klassisen mallin mukaan tuli olla mukana, mutta niitä ei välttämättä käsitelty itse tekstissä paljoakaan. (Emt., 10.)

Keskiajan yksiaänisen kirkkolaulun (*cantus*) rytmisestä luonteesta

Millaista varhaisen keskiajan yksiaänisen kirkkolaulun rytmisen luonne todellisuudessa oli, on hankala kysymys. Kuvaukset kirkkolaulun rytmisestä luonteesta ovat tulleet jälkikäteen. Aikana, jolloin kirkkolaulun on tavallisesti ajateltu syntyneen, laulajat eivät käyttäneet sävelnotaatiota lainkaan (Crocker 2000, 169). Myöskään vähitellen kehittynyt varhainen notaatio ei tuonut esille rytmiä tai jos se toi, sitä ei osata tulkita. Jälkikäteen annetuista kuvauksista esimerkiksi Guido Arezzolainen viittaa 1000-luvun alussa kirkkolaulun (*cantus*) yhteydessä muun muassa antiikin runomittoihin,¹⁴ mutta käsittelee rytmiä kuitenkin loppujen lopuksi toisenlaisista, pikemminkin retoriikkaan pohjautuvista lähtökohdista. Johannes Garlandialainen kuvaa 1300-luvun alussa yksiaänistä kirkkolaulua eimitallisiksi vastakohtana oman aikansa mitalliselle moniaäniselle organumille. Jälkikäteen muodostettuja kuvauksia ei kuitenkaan voi ottaa liian kirjaimellisesti: ”Voimme hyvin kuvitella taidokkaita kirkkolaulun (*plainchant*) esityksiä, joissa jotkut sävelet ovat pitkitettyjä, toiset lauletaan nopeasti ja näin syntyy elävä kuviointi. Musiikilliset lähteet tukevat tällaista ajatusta” (Treitler 1979, 544). Myös idän ja lännen vuorovaikutuksen tunnistaminen länsimaisen varhaisen keskiaikaisen musiikkitradition muovautumisessa ja tämän vaikutus esitystapoihin on avartanut käsityksiä rytmin käsittelystä. ”[K]okemuksemme länsimaisen taidemusiikin ulkopuolisen musiikin rytmisestä luonteesta on avannut korviamme paljon joustavampien kuviointien mahdollisuudelle kuin mitä voidaan kirjoittaa helposti länsimaisella nuottikirjoituksella” (Hiley 1993, 385).¹⁵

Vaikka antiikin perintönä tulleen *musica rithmica* eli lukusuhteiden soveltaminen ei-mitalliseen kirkkolauluun oli ongelmallista, muutamia sovellusyrityksiä tehtiin. Aurelianus Réômelaisen *Musica disciplina* 800-luvulla oli ensimmäisiä traktaatteja, jossa tällaista sovellusta yritettiin. (Crocker 1958, 11.) Parisataa

¹⁴ Guido (1978 [1026-1028], 72) toteaa, että ”runomittojen ja cantuksen yhtäläisyys ei ole pieni, sillä neumit vastaavat runojalkoja ja säkeet runosäkeitä. Niin yksi neumi etenee kuin daktyyli, toinen kuin sponde ja kolmas jambisella tavalla; ja voit nähdä säkeen joka on milloin kuin tetrametri, milloin kuin pentametri ja jälleen kuin heksametri ja monia muita tuollaisia yhtäläisyyksiä”.

¹⁵ Tähän liittyy myös varhaisen neuminotaation tulkinta: on mahdollista ”varhaimmat lähteet kirjasivat sen mikä oli kaikkein tärkeintä alkuperäiselle esitykselle – ei säveltasoa, vaan sen sijaa jotain muuta. Tämä jotain muuta olisi laulamisen tapa, mikä sisältäisi sen mitä nykylaulajat ja tutkijat ovat kutsuneet rytmiksi”. (Crocker 2000, 169–170.)

vuotta myöhemmin Guido Arezzolainen käsittelee rytmää merkittävän traktaattinsa *Micrologus* (1026–1028) luvussa 15.¹⁶ Tekstissä on viittauksia metriikkaan (*metrica*) eli antiikin runomittoihin sekä muutama maininta lukusuhteista. Guido kuitenkin toteaa runomittojen ja lukusuhteiden maininnan jälkeen, että ”muusikko ei rajoita itseään sellaisilla jäykillä säännöillä, sillä kaikilla tavoin tämä taide järjestelee uudelleen sävelten sijoittelua järkevä vaihtelun kautta”. Järkevä vaihtelu on Guidolle jotain mihin järkeä ohjaava mieli on tyytyväinen.¹⁷ ”Mutta tällaiset ja samankaltaiset asiat on paljon helpompi näyttää suullisesti opetuksessa kuin ne on esittää kirjoituksessa”. (Guido 1978 [1026–1028], 71 ja Crocker 1958, 13.) Säkeiden kuvauksessa Guido ohjaavat periaatteet voidaan jäljittää suurelta osin retoriikkaan.¹⁸ Hän toteaa, että ”[s]äkeiden tulisi olla samannomaisia, joskus toistettuja tai varioituja, vaikka vain pienin muutoksin: ne olisivat kauniimpia pareittain, jossa osat eivät ole liian erilaisia, näitä kertauksia voi joskus muuttaa moodin (*per modos*) suhteen tai voi olla säkeitä, jotka ovat samankaltaisia nousuissa ja laskuissa” (Guido 1978, 71 ja Crocker 1958, 13).¹⁹ Lukusuhteet esiintyvät lähinnä vain säkeen lopetuksen yhteydessä, jolloin lopetus voi olla kaksi kertaa lyhyempi tai pidempi tai sitten se voi olla muuntuva kesto (Guido 1978, 70 ja Crocker 1958, 12). Säkeiden lopetuksista Guido toteaa kuitenkin myös:

Säkeiden lopuissa, lähestyttäessä hengityspaikka, nuottien tulisi olla etäämpänä toisistaan, ikään kuin oltaisiin uuvuksissa niin kuin laukkaavat hevoset saapuessaan lepopaikalle hitaasti. Se, että nuotit on kirjoitettu lähelle toisiaan tai etäälle toisistaan, miten milloinkin sopii, on hyvä tapa ilmaista tämä vaikutus. (Guido 1978, 72 ja Crocker 1958, 15.)

Crocker (1958, 17) arvelee Guidon rytminkäsittelyn retoriikkapainotteisuuden johtuvan siitä, että retoriikka, päinvastoin kuin lukusuhteet, tarjosi sellaisia käsitteitä, joille oli sovellusmahdollisuuksia kirkkolaulun yhteydessä. Tämä olisi yksi osoitus kirkollisen *cantus*-perinteen ei-mitallisuudesta. Guidon traktaatti oli käytännönläheinen ja retoriikka sekä kielioppiin liittyvä *metrica*, jotka kumpikin käsitelivät sanoja, olivat luonteva osa musiikin esittelyä myös siksi, että *trivium*-opinnot edelsivät kvadrivium-opintoja ja näin retoriikka ja kielioppi olivat jo

¹⁶ Babb on kääntänyt *Microloguksen* kokonaisuudessaan ja Crocker (1958) sisältää luvun 15 käännöksen. Tässä artikkelissa olen käyttänyt kumpaakin, jonkin verran toisistaan poikkeavaa käännöstä suomennettujen lainausten pohjana.

¹⁷ Ei ole yksiselitteistä mitä Guido tarkoittaa ilmauksella ”järkeä ohjaava mieli”. Ilmauksella on myös metafysiset ulottuvuutensa.

¹⁸ Crocker (1958, 12–15) erittelee Guidon kuvauksesta useita säkeisiin ja niiden rakenteeseen liittyviä kuvaustapoja, jotka muistuttavat antiikista periytyneitä proosan rakenteeseen liittyviä retorisia keinoja.

¹⁹ Item ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eaedem repetitae aut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum perpulchrae fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformantur per modos, aut similes intensae et remissae inveniantur. (Guido 1995 [1026–1028].)

opiskelijalle tuttuja siirryttäessä käsittelemään kvadrivium-opintoihin kuuluvaa musiikkia. (Emt., 17.)

Varhaisen keskiajan teoreetikko eli ja toimi kahden tradition rajakohdassa. Yksiäänisestä kirkkolaulusta puhuvat teoreetikot viittaavat klassisiin oppeihin ja soveltavat antiikin terminologiaa, metodeja ja ajattelutapaa, jotka olivat alun perin muodostettu kreikkalaisen klassisen kulttuurin pohjalta (Crocker 1958, 2). Kuitenkin tarkastelun kohteena oleva musiikki oli keskiaikaista kirkollista yksiäänistä *cantus*-perinnettä, jonka juuret olivat toisenlaisessa kulttuurissa. Varhaisen keskiajan musiikinteoria onkin yritys muodostaa yhteys näiden kahden tradition välille. (Emt.) Kitka antiikista periytyneen käsitteistön ja keskiajan yksiäänisen kirkollisen *cantus*-perinteen välillä oli ilmeinen. Antiikin runouden, musiikin ja tanssin yhteenliittymästä peräisin olevat *rhythmica* ja *metrica* eivät soveltuneet keskiajan kirkollisen yksiäänisen *cantus*-ohjelmiston käsittelyyn.

Moniäänisten käytäntöjen tuomia muutoksia rytmien käsittelyyn

Moniäänisen musiikin ja 1100–1200-lukujen Notre Damen ohjelmiston uusien musiikillisten tyylien myötä musiikin rytmiset keinovarot muuttuivat huomattavasti. Rytmien käsittelyssä tapahtui muutos 1100-luvun vapaasta ei-mitallisesta kaksiäänisestä organumista kohti 1200-luvun moniäänisen musiikin modaalista rytmiiikkaa. Moniääninen modaaliseen rytmiiikkaan perustuva musiikki toi musiikin ajallisen jäsentämisen erityisen huomion kohteeksi.

Musiikillisten tyylien muutokset toivat mukanaan myös nuottikirjoituksen uudistukset ja tämä tarkoitti jatkuvaa ratkaisujen etsimistä rytmien merkitsemiseksi, prosessi joka jatkui läpi 1300-luvun. Vasta 1400-luvulla muodostuu jollain tavoin vakiintuneempi tapa merkitä rytmejä. Kuten Apel (1953, 85) on todennut, säveltasojen merkitsemisen ongelma oli ratkaistu tyydyttävästi jo ennen kuin polyfoninen musiikki alkoi kehittyä, mutta mensuraalinotaation²⁰ ongelmana olivat aika-arvot ja aikasuhteet. Oman ominaislaatuensa rytmien käsittelyyn ja nuottikirjoitukseen toi kuulonvaraisen perinteen ja nuotinnetun perinteen rinnakkaiselo. Kuulonvaraisessa perinteessä nuotinnosta ei tarvittu ja varsin pitkälle keskiajalle notaatio oli vain muistin tukena eikä uuden oppimisen perustana. Myös yksiääninen *cantus*-perinne säilyi elinvoimaisena moniäänisyyden rinnalla.

Rytmi jäsentää säveltasotapahtumia ajassa ja moniäänisyydessä tarvittiin useamman äänen vertikaalista kohdentamista. Notre Damen ohjelmistoa edelsi ns. vapaa kaksiääninen melismaattinen organum. Millaista tämä ei-mitallinen kaksiääninen organum oli rytmiseltä luonteeltaan ja millä periaatteella äänet kohdennettiin? Esimerkiksi St. Martialin ohjelmistossa, 1100-luvun vapaassa melismaattisessa kaksiäänisessä musiikissa, kahden äänen rytmisen kohdistamisen ohjaava periaate oli Apelin (1953, 214) mukaan se, että kahdesta laula-

²⁰ Mensuraalinotaatio määrittelee kesto-suhteet eritasoisten nuottiaika-arvojen välillä.

jasta duplumin laulaja ottaa johdon ja tenoriääntä laulava seuraa alkaen yhtä aikaa ensimmäisellä nuotilla ja siirtyen toiseen nuottiin jossain sellaisessa kohdassa melisman puolivälissä, jossa on sopiva konsonanssi. Toisaalta esimerkiksi Vatikaanin organum -traktaatin kautta voi saada toisenlaisen tai ainakin tarkentavan tulkinnan.²¹ Traktaatin ohjeita ja esimerkkejä voi ymmärtää siten, että pariisilaiset organumin laulajat ajattelivat pääsääntöisesti nuotti-nuottia-vastaan kontrapunktisen kaavan kautta. Pohjakaavaa kuvioitiin ja laajennettiin kuolonvaraiseen perinteeseen liittyneiden melodisten kuvioiden kautta (Berger 2005, 121). Kuvioiden ja kuviointitapojen opettelu kuolonvaraisuuden pohjalta taas oli olennainen osa kontrapunktiin opiskelua.²² Tekotapa ei kuitenkaan sinällään kerro organumin kuvioiden rytmisestä luonteesta, vaikka niistä voisikin ehkä tehdä johtopäätöksiä yksiaänisen *cantus*-perinteen pohjalta.

Notre Damen moniäänisessä ohjelmistossa rytmin käsittely uudistui merkittävästi. Notre Damen tyylin varhainen vaihe, *organum duplum*, kaksiaäninen organum, muodosti sillan aiemman vapaan kaksiaänisen melismaattisen St. Martialin tyylin ja 1200-luvun kolmi- ja neliaänisen organumin välillä. Notre Damen kaksiaänisen organumin rytmistä luonnetta ei sitäkään varsinaisesti tunneta. Jotain erityisen hienoa *organum duplum* -ohjelmistossa on kuitenkin ollut, sillä 1200-luvun teoreetikot ”puhuivat usein organum duplumista menneisyyden ihmeenomaisen asiana ylistäen sitä kauneimpana ja ylevimpänä musiikina”, mutta he eivät kuitenkaan osanneet kuvata sitä oman aikansa teknisellä kielellä (Apel 1953, 267). Antiikista omaksutut käsitteet ja lukusuhteita kuvaava *rhythmica* ja metriseen runouteen liittyvä *metrica* eivät tähän soveltuneet, mutta myöskään uusia kuvaus- tai käsittelytapoja ei ollut.

Moniäänisyys ja modaalinen rytmikka

Notre Damen moniäänisen ohjelmiston myötä ajan käsittelyyn tulee uusi merkittävä jäsennystapa: rytmimoodit eli säännölliset rytmikaavat. Nyt myös teoriakstit alkavat käsitellä rytmikkaa ja sen luonnetta, ja aletaan muodostaa uusia tapoja käsitellä rytmiä. Modaalisen rytmikan rytmimoodien säännölliset kaavat toimivat säveltasotapahtumia vertikaalisen kohdentamisen apuna moniäänisessä kudoksessa. Rytmimoodien lyhyiden ja pitkien nuottien säännöllisissä vaihteluissa myös antiikin perinteeseen liittyvä lukusuhteajattelu sai taas uusia sovellusmahdollisuuksia (Crocker 1958, 22). Pitkät nuottiketjut, jotka

²¹ Vatikaani-traktaatti välitti sekä varhaisempaa 1100-luvun alkupuolen organum-traditiota että myöhäisempää Notre Damen ohjelmistoon liittyvää perinnettä (Immel 2001, 121–122).

²² Kuoropoikien kontrapunktiin opiskeluun sisältyi ilmeisesti kuolonvaraista, improvisoitua kontrapunktia sekä myös jossain määrin kirjoitettua kontrapunktia. Lähteet kontrapunktiin opetuksesta tulevat kuitenkin pääosin 1400-luvulta, mutta voidaan olettaa, että opetustavat ainakin joillain tavoin pätevät myös aiempiina vuosiatoina vastaaviin tilanteisiin. (Berger 2005, 111–114.)

esimerkiksi St. Martialin tyyliä laulettiin ei-mitallisella *cantus planus* -tyylillä, sovitettiin myöhäisellä 1100-luvulla kolmeen ryhmittyyviin tai ”kolmijakoisiin” rytmikaavoihin, jotka perustuivat pitkien ja lyhyiden nuottien säännölliselle vaihtelulle. Jos aiemmin vertikaalista kohdistamista sääтели eräänlainen laulajien välinen yhteisymmärrys soveltuvasta konsonanssista, ja myös opitut tavat kuvioita taustalla olevaa kaksiäänistä runkoa, nyt tämän rinnalle muodostui, tai siitä kehittyi, erityinen tyyli, jossa musiikin vertikaalinen yhteen sovittaminen perustui säännöllisille rytmikaavoille. 1200-luvun teoreetikot kutsuivat tätä tyyliä nimellä *discantus*. (Ks. Apel 1953, 218 ja Berger 2005, 164.) Johannes Garlandialainen määrittelee vuoden 1250 tienoilla, että ”discantus on [rytmisten] moodien mukaan tapahtuva ja samansuuruisten kestojen samanlaisuuteen perustuva eri äänten konsonoiva päällekkäin asettelu”²³ (Johannes 1978, 1 ja Apel 1953, 218).

Uusi moniääninen rytmikaavojen kannatteleva musiikki loi tarpeen määrittellä tarkemmin konsonanssin ja dissonanssin sijoittelua. Fullerin (1981, 84) näkemys on, että uusi tyyli itse asiassa muokkasi konsonanssin ja dissonanssin käsitteitä:

[L]änsimaisessa keskiaikaisessa musiikinteoriassa konsonanssin ja dissonanssin välinen kategorinen ja systemaattinen erottelu oli taka-alalla ennen kuin metri tuli polyfonisen musiikin pääpiirteeksi. Vasta kun organumia käsittelevät teoreetikot alkoivat miettiä tarkemmin metriikkaa ja rytmikuvioita, he painottivat myös konsonanssin ja dissonanssin sointien dikotomiaa – ja tässä järjestyksessä, metri ensin, konsonanssi/dissonanssi sitten.

Rytmimoodien muodostuminen tapahtui vähitellen, mutta niiden kehittymisen syyt eivät ole yksiselitteiset. Rytmimoodit auttoivat säveltapahutumien vertikaalista kohdentamista, joka liittyi yhteisöinnin määrittymiseen moniäänisessä musiikissa. Berger (2005) on täydentänyt kuvaa esittämällä, että moodijärjestelmän säännöllisten kaavojen muodostuminen on yhteydessä läpi keskiajan jatkuneeseen kuolonvaraiseen perinteeseen.²⁴ *Discantus*-jaksoissa säännöllisesti toistuvat moodikaavat auttoivat laulajaa muistamaan melodiat eli modaalista rytmiä käytettiin samaan tarkoitukseen kuin muistia tukevaa runoriimitystä. Laulajat esittivät organumia kuolonvaraisesti ja nuotinnos oli tarpeellista esiintymistilanteessa tukemaan muistia. Nuotinnosta tarvittiin lisäksi ohjelmiston säilyttämiseen ja auttamaan sen levittämistä syrjäisemmille seuduille. Jälkimmäisessä tilanteessa nuotinnos voi siis toimia myös uuden oppimisen apuna, vaikka esitystilanteessa sitä ei olisikaan enää tarvittu (emt., 195–196). Myös Notre Damen ohjelmisto on Bergerin mukaan perimmältään kuolonvaraista perinnettä, ja se oli muodostettu Vatikaani-traktaatissa esitettyyn tapaan eli käyttämällä

²³ *Discantus est aliorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentiam sui aequipollentiam* (Johannes 1972, 35).

²⁴ Kontrapunktin oppimisen tapa liittyy Bergerin (2005, 114–119) mukaan keskiajan yleiseen ulkoa oppimisen tapaan. Tämän näkökulman mukaan kontrapunkti opiskellessaan muusikko keräsi itselleen ”muistiarkiston”, jota hän sitten käytti improvisoidessaan tai säveltäessään.

kuviointiteknikkaa laajentamaan nuotti nuottia vastaan -pohjakaavaa. Tämä perusrungon kuviointiin perustuva tekotapa selittäisi Bergerin mukaan näinkin monimutkaisen ohjelmiston muodostumisen kuulonvaraisen välittymisen kautta. (Emt., 187 ja 197.)²⁵

Notre Damen ohjelmistossa eri musiikin lajit olivat rytmiseltä luonteeltaan erilaisia. Organumin eri lajit, discantus, *organum purum* ja *copula*, olivat eriaikaisesti ja eri tavoin rytmimoodien säätelemiä ja näistä discantus eniten. Tämä tulee selkeästi esille 1200-luvun teoreetikoiden kuvauksissa. Franco Kölniläiselle (*Ars cantus mensurabilis*, 1280) *cantus planus* on ei-mitallista musiikkia, kun taas mitallinen musiikki (jota hän sanoo voitavan mitata lyhyillä ja pitkillä aikaintervalleilla) voidaan jakaa kokonaan mitalliseen ja osittain mitalliseen. Kokonaan mitallista on discantus, jonka kaikki äänet ovat mitallisia. (Franco 1965 [1280], 140.) Johannes Garlandialainen määrittelee saman asian hieman ylimalkaisemmin. Johannes (1978, 1) toteaa, että *cantus planus* on ei-mitallista, kun taas organum on yleisessä mielessä kaikki mitallista musiikkia.

Francon ja Johanneksen määrittelyissä voi kuitenkin nähdä merkittävän muutoksen suhteessa musiikillisen ajan jäsentelyyn. Fuller (1981, 74) on tulkinnut muutoksen niin, että nyt organumista tulee yleistermi moniäänisyydelle, mutta vain silloin kun moniäänisyys on mitallista (*musica mensurabilis*). Fuller toteaa tämän olevan ”henkeäsalpaavan muutoksen näkökulmassa”, sillä aiemmin sinfoniset (eli konsonoivat) intervallit olivat organumin tunnusmerkkejä, mutta nyt mensuraatio oli organumin ehdoton edellytys. Järjestelmällinen ajallinen organisaatio oli korvannut soinnin laadun musiikin lajin tunnistamisessa. (Emt.) Musiikillisen ajan jäsentelytavat olivat nousseet musiikin lajien määrittelyssä etualalle.

Modaalisen rytmikan merkitseminen ja luonne

Modaalisen rytmikan merkintä nuottikirjoituksessa aiheutti kuitenkin todellista päänvaivaa. Uusi moniääninen, modaalisen rytmikkaan perustuva käytäntö oli musiikillista todellisuutta, mutta käytössä olivat vanhoista tyyleistä periytyneet ja pääosin kuulonvaraisen yksi- tai kaksiäänisen musiikin tarpeisiin soveltunut nuottikirjoitus ja rytmiin liittyvät käsitteet. Lisäksi käsitykset rytmistä ja musiikillisen ajan luonteesta liittyivät yhä kiinteästi pythagoralaisiin ja uusplatonistisiin käsityksiin – niin kuin ne oli omaksuttu kristillisyyteen: luvut ja lukusuhteet, ja musiikki niitä edustamassa, varjelivat maailman muuttumatonta ja täydellistä jumalallista järjestystä.²⁶ Tätä järjestystä ei voinut rikkoa. Modaalisen rytmikan

²⁵ Kreikkalaisen mitallisen runouden vaikutuksesta rytmimoodien syntyyn on erilaisia käsityksiä (kts. esim. Berger 2005, 182–183).

²⁶ Esimerkiksi John Dewey on käsitellyt sitä, kuinka antiikin todellisuuskäsitys siirtyi pääpiirteissään keskiajan filosofiaan. Keskiajalla kreikkalaisesta filosofiasta periytynyt muuttumaton, korkeampi todellisuus käsitettiin osaksi tuonpuoleista Jumalaa ja hänen valtakuntaansa. Aistimaailma sen sijaan pysyi vähempiarvoisena. Lisäksi aistimaailma määrittyi synnilliseksi ihmisen lankeemuksen ja lihallsuuden vuoksi. (Alhanen 2013, 25.)

luonnetta ja sitä kuvaavien käsitteiden muodostumista on vaikea ymmärtää ilman yhteyttä aikansa maailmankäsitykseen ja sen luomiin kokemustapoihin. Käsittelen näitä yhteyksiä artikkelin loppujaksossa. Käsittelen kuitenkin ensin rytmimoodien muodostumista teknisemmältä kannalta.

Rytmimoodit, joiden lukumääräksi ajan teoreetikot yleisimmin toteavat kuusi, perustuivat kolmijakoisuuteen tai pikemminkin kolmen aikajakson ryhmiin. Merkintöinä moodit koostuivat kuitenkin edelleen longista ja breviksistä, pitkistä ja lyhyistä kestoista (*durata longa* ja *durata brevis*), joista toinen on kaksi kertaa niin pitkä kuin toinen eli niiden välinen lukusuhte oli 2:1. Jotta kaksi eri kestoja tai pikemminkin kaksi eri keston lajia, *longa* ja *brevis*, saataisiin sopimaan kuuden erilaisen rytmimoodin kolmijakoisuuteen, aika-arvojen käsittelyssä otettiin käyttöön operaatiot, joilla kestojen pituuksia voitiin muuttaa. Kumpaakin keston lajia, lyhyttä ja pitkää kestoja varten oli omat terminsä, samoin kuin omat tapansa muuttaa kestoja. Termejä olivat muun muassa täydellinen eli perfekti, epätäydellinen eli imperfekti sekä alteraatio ja *recta* (oikea). Pitkää kestoja, *longaa*, käsiteltiin perfektin ja imperfektin kautta, kun taas lyhyttä kestoja, *brevistä*, käsiteltiin alteraation ja *rectan* kautta. Oleellista oli, että *longaa* ja *brevistä* käsiteltiin tässä järjestelmässä *erilajisina* kestoina, ja niihin kohdistettiin erilaiset operaatiot. *Brevistä* lyhyempi kesto, *semibrevis*, ei ollut vielä erillinen kesto, vaan se käsiteltiin vain *breviksen* jaon kautta. Modaalisen rytminotaation ominaisuuksiin kuului myös se, että *longa* ja *brevis* eivät ilmenneet nuottikirjoituksessa itsenäisinä nuotteina, vaan nuottiryhminä, ligatuurina.²⁷

Modaalijärjestelmän kehitys sisälsi monenlaisia vaiheita, eri teoreetikot esittivät asiat eri tavoin, eri painoituksin, ja järjestelmää kehitettiin ja uudistettiin monin tavoin. Johannes Garlandialaiselta (1250) ja Franco Kölniläiseltä (1280) ovat peräisin kattavimmat rytmimoodijärjestelmän esittelyt. Kuvassa 1 rytmimoodit on esitetty Johannes Garlandialaisen luokittelujärjestelmän mukaan. Rytmimoodit on esimerkissä merkitty myös nykynotaatiolla. Esimerkki kuvaa varsin yleistä tapaa, jolla rytmimoodit nykyäänkin esitetään.

Nuottikestojen merkitsemisen perusta oli se, että täydellinen pitkä kesto, perfekti *longa*, oli kolmen breviksen mittainen, kun taas epätäydellinen pitkä kesto, imperfekti *longa*, oli kahden breviksen mittainen. Nuottikirjoituksessa kahta eripituista pitkää kestoja ei kuitenkaan eritelty, vaan ne esitettiin samantyyppisillä kuvioilla ja todellinen kesto piti päätellä kontekstista. Franco toteaa yksittäisten nuottien aika-arvojen merkinnästä, että "[i]mpfektia *longaa* merkitään samalla kuviolla kuin perfektia, mutta se tarkoittaa vain kahta 'temporaa'. Sitä kutsutaan imperfektiksi, koska se ei voi koskaan esiintyä muuta kuin sitä edeltävän tai sen jälkeen tulevan breviksen kanssa" (Franco 1965 [1280], 142).

²⁷ Nuottikirjoituksessa oli kuitenkin myös mahdollista erotella nuotit. Ligatuurina käytettiin musiikissa, jossa ei ollut tekstiä (*notatio sine littera*) ja yksittäisiä nuotteja musiikissa, jossa oli teksti (*notatio cum littera*). Anonyymi 4 (1275) kirjoittaa: "Kun ei ole tekstiä, nuotit sidotaan yhteen ligatuurein niin paljon kuin mahdollista. Mutta kun on tekstiä, nuotit osittain sidotaan ligatuurein, osittain ei" (lainaus teoksessa Apel 1953, 218).

Moodi 1		L B L B L	
Moodi 2		B L B L B	
Moodi 3		L B B L	
Moodi 4		B B L L	
Moodi 5		L L L	
Moodi 6		B B B	

Kuva 1. Johanneksen (1250) rytmimoodien luokittelu Bergerin (2002, 630, kuvio 20.1.) mukaan.

Hän toteaa myös, että kumpaakin merkitään nelikulmiolla, jossa on alaspäinen häntä oikealla puolella ilmaisemassa pituutta (emt., 142). Toinen kestolaji, lyhyt kesto, brevis, voi puolestaan olla normaalimittaisena *recta* tai se voidaan alteroida, jolloin sen aika-arvo kaksinkertaistuu. Nuottikirjoituksessa nämäkin esitettiin samanlaisella kuviolla, joka on nelikulmio ilman häntää. Brevistä lyhyempi kesto, semibrevis käsitettiin vain breviksen kolmijakoisen jaottelun kautta ($1/3 + 2/3$ ja kolme semibrevisistä breviksen ajalla), ei varsinaisena erillisenä kestonä. Francon (1965 [1280], 142) mukaan "[s]emibrevisen muodoista toinen on *major* ja toinen *minor*, vaikka kumpaakin merkitään samalla vinoneliön mallisella kuviolla".

Modaalisisä rymnnotaatiossa nuotit eivät esiintyneet itsenäisinä vaan ne muodostivat nuottiryhmiä, ligatuureja. Berger (2002, 630) on todennut, että itse asiassa juuri ligatuurin mallista voi tavallisesti päätellä mistä moodista oli kyse. Moodit järjestyivät edelleen pidemmiksi kaavoiksi (*ordo*). *Ordo* ilmoittaa kuinka monta kertaa kaava toistetaan ilman taukoa. Musiikki soljui rytmikaavojen ja *ordo*jen kannattelemina pitkinä sävel- ja sävelkudelmaketjuina.

Johannes Garlandialaisen (1250) ja Franco Kölniläisen (1280) tavat muodostaa moodijärjestelmä poikkeavat toisistaan.²⁸ Ero tuo esille erilaisia rytmikaavojen hahmottamisen tapoja: Johanneksella lähtökohtana oli brevis, kun taas Francolla täydellinen longa.

²⁸ Ks. Treitler (1979, 531) ja Berger (2002, 632–633).

Johannes Garlandialaisen traktaatissa *De mensurabili musica* (1250) brevis oli referenssiyksikkö kaikkien kesto-suhteiden muodostumiselle. Johannes esitti breviksen lyhyenä aikana (*tempus breve*) tai vain aikana (*tempus*).²⁹ Johannes (1978, 2; 1972, 37–38) esitti, että

[o]ikea brevis on todella se, joka sisältää yhden tempuksen. Tämän vuoksi voimme esittää kysymyksen mikä on yksi tempus. Siihen sanomme, että yksi tempus, niin kuin se tässä ymmärretään, on se aika, jossa oikea brevis (*recta brevis*) täytyy muodostaa, jotta se on jakamaton.³⁰

Muutama vuosikymmen myöhemmin Francolla oli toisenlainen lähtökohta traktaatissa *Ars cantus mensurabilis*. Hän halusi esittää kolmen aikajakson (*tempus*) pituisen longan pääaika-arvona ja hän kutsui sitä täydelliseksi, perfektiksi. ”Täydellistä longaa kutsutaan ensimmäiseksi ja ensisijaiseksi, sillä siihen sisältyvät kaikki muut, ja siihen kaikki muut voidaan palauttaa” (Franco Kölniläinen 1965 [1280], 142). Kahden aikajakson mittainen longa taas oli epätäydellinen, imperfekti. Franco tunnisti kolmen aikajakson pituisen longan oleellisen roolin ”kolmijakoisuuteen” perustuvassa moodijärjestelmässä.³¹ Francon esittämä laajempi näkökulma selkeytti moodijärjestelmän hahmottamista ja myöhemmät rytmnotaation uudistukset tapahtuivat Francon esittämän järjestelmän pohjalta.

Voidaan sanoa, että Franco uudisti ja selkeytti Johannes Garlandialaisen järjestelmää ja paransi sen epämääräisiä piirteitä, vaikka varsinaisia uusia notaatiomerkkejä Franco ei ottanut käyttöön. Merkittäväksi eroksi Johanneksen ja Francon järjestelmissä muodostui se, että Francon järjestelmässä merkeistä voi tunnistaa moodin, kun taas Johanneksella nuotin keston tunnistamista varten täytyi ensin tunnistaa moodi (Berger 2002, 632). Francon järjestelmä avasi näin tietä sille, että laulaja pystyi lukemaan nuottikirjoitusta ja käyttämään sitä esittämisen apuna ilman rytmimoodien tuntemusta. Tämä tapahtui samanaikaisesti kun nuottikirjoitus musiikin välittäjänä alkoi tulla yhä tärkeämmäksi. (Emt., 634.)

Uudistuksista huolimatta notaatiota oli hankala lukea ja siinä olevien aika-arvojen tulkinta riippui mitä suurimmassa määrin kontekstista ja laajemmista ajallisista kokonaisuuksista. Toisaalta ehkä näin tulikin olla, koska säveltäjän, nuotinnoksen ja esittäjän roolien rajat olivat häilyviä (Treitler 1979, 532). Notre Damen lähteitä voidaan tulkita niin, että notaatio antoi yleiskuvan rytmisestä tyylistä, mutta se jätti esittäjälle enemmän tai vähemmän liikkumavaraa rytmisten yksityiskohtien muokkaamisessa (emt.).

²⁹ Tempus-termin ja tempus-tason yhdistäminen brevikseen säilyi koko 1200-lukua seuraavan mensuraalinotaation ajan.

³⁰ Kahdesta oikeasta breviksestä muodostuu Johanneksen järjestelmässä oikea longa (*longa recta*). Johannes myös kutsuu ensimmäistä, toista ja kuudetta moodiaan oikeiksi moodeiksi (*modi recti*), koska niissä longan ja breviksen suhde on 2:1 (Berger 2002, 629).

³¹ Modus-termi ja -taso yhdistettiin longan jakoihin mensuraalinotaatioissa.

1100- ja 1200-lukujen vaihteessa muodostunut modaalisen notaation rytmien tulkinta on ongelmallista nykypäivänä. Mutta kuten edellä on tullut esille, notaation epämääräisyys ja monitulkinnallisuus olivat ominaista modaaliselle rytmnotaatiolle jo omana aikanaan ja kuolonvarainen perinne eli elinvoimaisena nuotintetun perinteen rinnalla. Myös myöhäisellä 1200-luvulla muusikot olivat tietoisia notaation epämääräisyyksistä, monitulkinnallisuuksista ja kuolonvaraisuuteen nojautumisesta. Mutta ilmeisesti rytmien merkinnöissä tapahtuneet uudistukset oli koettu tervetulleiksi. Ainakin Anonyymi 4 (teoksessa Apel 1953, 243–244) kirjoittaa asiasta vuoden 1275 tienoilla seuraavasti:

Vanhoissa kirjoissa merkit olivat kaikki epämääräisiä, koska perusmerkit olivat samanlaisia. Laulajat etenivät vain järkensä avulla sanoen: Näen, että tämä on pitkä ja tuo lyhyt. Niinpä he tekivät pitkän aikaa työtä ennen kuin he saivat tietää jotain, jonka jokainen voi nykyään helposti saada selville edellä olevien selitysten kautta, jos hän niin haluaa, ja saavuttaa enemmän tunnissa kuin aiemmin seitsemässä.

Muinaisajan tieto oli pääasiassa kuolonvaraista perinnettä ilman kirjoitettua määrittelyä ... he kiinnittivät huomiota ylemmän ja alemman äänen väliseen suhteeseen ja opettivat sanomalla: kuuntele tarkkaan ja paina se mieleen laulamalla. Mutta heillä oli vähän kiinnostusta nuottikirjoitukseen ja he vain sanoivat: tämä ylä-äänien nuotti on yhtä aikaa tämän aläänen nuotin kanssa; ja se tyydytti heidän tarpeensa.

On kuitenkin hyvä muistaa, että rytmimoodijärjestelmä puhtaimmillaan oli kuitenkin vain musiikillisen ohjelmiston pohjalta muodostettu teoreettinen järjestelmä. Apel (1953, 223) huomauttaakin, että kuuden moodin järjestelmä ei ole kaikilta osin yhtenevä musiikillisista lähteistä ilmenevän käytännön kanssa: joissain piirteissä moodijärjestelmä on liian yksinkertainen ja joissain taas liian monimutkainen. Moodijärjestelmä on joustavasta rytmisestä käytännöstä muodostettu kiteytymä. Kuolonvaraisen tradition merkittävyys ja nuotintamisen ja teoretisoinnin jälkikäteisyys lisäävät ongelmia. Lisäksi eri musiikin lajeissa moodoja käytettiin eri tavoin ja eriasteisesti.³² Esimerkit puhtaista moodityypeistä ovat suhteellisen harvinaisia ja epäluonteenomaisia, mutta toisaalta moodijärjestelmän sisällä tehtävät muuntelut olivat moodijärjestelmään musiikillisena käytäntönä kuuluva yksi ominaisuus (Apel 1953, 234).

Modaalinen rytmikka ja keskiajan maailmankuva

Modaaliseen rytmikkaan perustuvassa moniäänisyydessä musiikki soljui, musii-kin lajista riippuen, enemmän tai vähemmän kolmijakoisten moodien kannattelemana. Kolmen breviksen pituiset pitkät kestot eli longat käsitettiin täydellisinä,

³² Tietyt moodit olivat varsinkin aluksi käytännössä suosittumia, erityisesti ensimmäinen moodi. "[M]oodeista vain neljä (ensimmäinen, toinen, kolmas ja viides) olivat yleisesti käytössä, neljäs ja kuudes olivat hyvin harvinaisia". Toisaalta yleisin moodi, ensimmäinen, esiintyy kaikkina mahdollisina modaaliseen notaation kuuluvina muunnelmina. (Apel 1953, 223.)

perfekteinä aika-arvoina. Kahden breviksen mittainen longa oli epätäydellinen, imperfekti, ja se tarvitsi kolmannen breviksen tullakseen täydelliseksi. Rytmikaavat muodostivat pitkiä *ordojen* jäsentämiä sävelketjuja, jotka asettuivat päällekkäin eri tavoin musiikin lajista riippuen.

Modaalinen rytmikka ja sitä kuvaamaan kehitetty käsitteistö ja merkintätavat liittyivät keskiajan maailmankuvaan. Tähän maailmankuvaan vaikuttivat kreikkalaisesta filosofiasta keskiajalle periytyneen metafysiikan lukujen ja lukusuhteiden arvottamistavat ja käsitykset ajan muuttumattomuudesta, staattisuudesta ja syklistyydestä sekä keskiajan kategorisoivat, aristoteelis-skolastiset asioiden ja ilmiöiden luokittelutavat ja vastakohtaisuuksien kautta tapahtuvan ajattelu.

Modaalinen rytmikka ja sen kuvaamiseen käytetty symbolijärjestelmä, näiden muodostuminen ja luonne olivat keskiajalla olennaisesti sidoksissa yleisiin käsityksiin asioiden ja ilmiöiden luonteesta sekä siihen miten ilmiöitä ylipäättään voi käsitellä. Kuten edellä on tullut esille, francolaiseksi kutsutussa, kolmijakoisuuteen perustuvassa järjestelmässä antiikista periytyneet pitkä ja lyhyt kesto, longa ja brevis, ajateltiin eri lajeina, niitä käsiteltiin eri tavoin ja niihin sovellettiin eri operaatioita longan modus-tasoon ja breviksen tempus-tasoon liittyvien sääntöjen kautta. Nykynäkökulmasta tämä tuntuu perin hankalalta tavalta. Francolaisen rytmikkaan liittyvä tapa käsitellä eri lajeihin kuuluvia kestoja, pitkää ja lyhyttä kestoja, eri tavoin voidaan kuitenkin jäljittää keskiajan yleiseen, kategorioihin perustuvaan, lokeroivaan ja hierarkkiseen ajatteluun, jossa asioiden staattinen järjestys oli oleellista. Tanayn (1999, 268) mukaan 1100- ja 1200-lukujen *ars antiquan*

teorioille oli ominaista aristoteelis-skolastisen luokittelun metodologia, jossa jokainen objekti luokiteltiin toisensa poissulkevien sukujen ja lajien joukkoihin. Siten teoretikon tärkein pyrkimys tänä aikana oli asettaa jokainen yksittäinen musiikillinen tapahtuma tai osatekijä (rytminen arvo, intervalli tai musiikillinen muoto) järjestyshierarkiaan ja taata, että musiikillinen järjestys, kuten maailman järjestys, heijasti Jumalan täydellisyyttä. 1200-luvun järjestelmä painotti kahta asiaa: 1) eri rytmiset lajit ovat perusluonteeltaan erilaisia ja siksi yhteensopimattomia toistensa kanssa; 2) teoretisointi tarkoittaa luokittelua olevaisten hyvin järjestettyyn järjestelmään ja musiikin "sovittamista" yleiseen käsitykseen maailmasta Jumalan kuvana (*imago Dei*), joten musiikki ikään kuin alistetaan metakategorioihin, jotka ovat havaittavan todellisuuden yläpuolella.

Laatujen erilaisuus (esimerkiksi keston lajit, pitkä ja lyhyt kesto), lajien rajojen ylittämisen mahdottomuus sekä asioiden staattinen muuttumattomuus periytyivät keskiajalle aristoteelisesta maailmankuvasta. Kreikkalaisessa filosofiassa ja Aristoteleen maailmankuvassa maailma koettiin äärellisenä, suljettuna ja järjestelmällisenä kokonaisuutena (*kosmos*), jossa vallitsi laatujen erilaisuus sekä olioiden hierarkiat (Alhanen 2013, 23). Keskiajalla nämä näkemykset omaksuttiin kristillisyyteen ja kirkon suuren yhteiskunnallisen ja kulttuurisen vaikutuksen myötä ne levisivät laajalle, myös yhteiskunnan eri kerroksiin. Näin kirkon välityksellä kreikkalaisesta filosofiasta periytyneet ja kristillisen kirkon edelleen muokkaamat näkemykset alkoivat muovata oppineiden lisäksi myös filosofiaa tuntemattomien kansanosien käsityksiä maailmasta (Alhanen 2013, 25). Musiik-

ki ja sen käytännöt olivat tärkeä osatekijä tässä kokemusmaailmassa ja myös sen tuli ilmaista kosmoksen täydellisen rakenteen eri ulottuvuuksia.

Moodien käsittelyssä käytetyt täydellisyyden ja epätäydellisyyden käsitteet liittyivät keskiajan vastakkaisuuksien kautta tapahtuvaan ajatteluun. Keskiajan ajattelussa vastakkaisuuksia olivat täydellisyyden ja epätäydellisyyden lisäksi esimerkiksi hyvä ja paha, järjestys ja epäjärjestys, rationaalisuus ja irrationaalisuus samoin kuin kauneus ja rumuus. Samaa vastakkaisuuksiin perustuvaa ajattelua edustaa myös se, että esimerkiksi kylmä ja kuuma olivat kaksi vastakkaista, yhteen sovittamatonta laatua eikä niiden välillä ollut jatkumoa (Tanay 1999, 86). Myöskään esimerkiksi pyörivää ja suoraa liikettä ei voinut verrata, sillä ympyrä ja viivat olivat erilaisia laatuja (emt., 77). Vastakkaisuuksiin perustuvassa ajattelussa musiikillisen ajan ryhmittely kolmeen edusti täydellisyyttä ja ryhmittely kahteen epätäydellisyyttä.

Modaalisen rytmin kolmijakoisuus, samoin kuin rytmikaavojen jatkuva, muuttumaton eteneminen, voidaan jäljittää kristillisyyteen ja siitä edelleen kreikkalaiseen filosofiaan. Kreikkalaisessa filosofiassa omaa muuttumatonta olemustaan täydellisesti ja ikuisesti ilmentävät oliot olivat hierarkkisesti ylimpänä (Alhanen 2013, 23). Kristillisyydessä Jumalan olemus ja sitä ilmentävä Pyhä Kolminaisuus liitettiin näihin ominaisuuksiin: täydellisyyteen, ikuisuuteen, muuttumattomuuteen ja kauneuteen.³³ Rytmimoodien ryhmittely kolmeen, kolmijaon täydellisyys ja rytmimoodien jatkuvan etenemisen heijastama muuttumattomuus ja ikuisuuteen yhdistyvä kauneus olivat osa tätä maailmankäsitystä.

Kolmijaon arvostaminen perustui antiikista peräisin oleviin käsityksiin lukujen parittomuuden ja parillisuuden arvottamisesta eri tavoin. Pythagoralaisesta traditiossa parittomat luvut liittyivät järjestykseen ja rationaalisuuteen. Sen sijaan parilliset luvut, kuten kaksi, liittyivät epäjärjestykseen, irrationaalisuuteen ja rajattomuuteen ja ne olivat näin ollen huonoja ja epätoivottavia.³⁴ (Tanay 1999, 93.) Ajatus parillisuuden ja parittomuuden erilaisesta arvottamisesta säilyi

³³ Ks. esimerkiksi Hillar (2012), joka käsittelee kristillisen Pyhän Kolminaisuuden ajatuksen kehittymistä ja kreikkalaisen filosofian vaikutusta ajatuksen muodostumiseen.

³⁴ Pythagoralainen perinne sisältää useita kerrostumia. Osittain pythagoralaiset käsitykset voivat olla peräisin Pythagoraalta itseltään, osittain ne ovat hänen seuraajiensa muodostamia, ja osittain ne voivat olla Pythagoraan omaksumia ajatuksia babylonialaisilta, egyptiläisiltä tai vieläkin varhaisemmilta Lähi-idän kulttuureilta (kts. esim. Crocker 1963, 189). Hillar (2012, 6–10) on käsitellyt lukusuhteiden arvottamista pythagoralaisessa traditiossa. Hänen mukaansa Pythagoraalle monadista, jota edusti yksi, kehittyi kosminen periaate ja se oli myös maailmankaikkeuden ja sen järjestyksen alkujuuri. Se oli jakamaton ja muuttumaton ja siihen sisältyi kaikki. Dyadi, toinen periaate, edusti moninaisuutta, vastakkaisia voimia maailmankaikkeudessa. Kolmas periaate oli harmonia tai suhde (*logos*), joka yhdellä asialla oli toiseen ja joka yhdisti monadin ja dyadin. Aristoteles säilytti *Metafyysikassaan* ajatuksen monadiin liittyvästä järjestyksestä ja dyadiin liittyvästä rajattomuudesta ja määrittelemättömyydestä. (Emt.) Pythagoralaiseen traditioon liittyi ja siihen liitettiin myöhemmin muitakin lukujen merkityksiin liittyviä ajatuksia ja lukumystiikkaa.

pitkään musiikinteoreettisessa kirjallisuudessa ja vielä 1300-luvun alussa (jolloin ryhmittely kahteen, ”kaksijakoisuus”, oli jo musiikissa hyväksyttyä) Johannes de Muris kirjoittaa traktaatissaan *Notitia artis musicae* (1321), että ”koska kolme ilmenee kaikissa asioissa tavalla tai toisella, sen täydellisyyttä ei pitäisi epäillä enää. Päinvastoin, koska luku kaksi eroaa siitä, se jää epätäydelliseksi, koska todellakin luku kaksi on huonomaineinen” (lainaus Tanay 1999, 94). Johannes de Muris jatkaa edelleen Jumalan kolminaisuudesta: ”Jumalassa, kaikkein täydellisimmässä olennossa, on olemassaolon yhteys, henkilöiden kolminaisuus; hän on siis kolme yhdessä ja yksi kolmessa. Siksi ykseydellä (*unitas*) on maksimaalinen yhteys kolminaisuuteen” (emt.). Johannes de Muris selittää edelleen kuinka kolminaisuus läpäisee koko olemassaolon ketjun, kolme ilmenee tähdissä ja auringossa: kuumuus, säteet ja loistavuus; jokaisessa päättyvässä ajassa: alku, keskikohta ja loppu; jokaisessa paranevassa sairaudessa: sairastuminen, sairauden huippukohta ja paraneminen. (Lainaukset teoksessa Tanay 1999, 94.)

Apel (1953, 292) toteaaakin, että ”varhaisen 1200-luvun traditioon kasvate-
tulle mielelle kaksijakoisessa metriikassa olevan musiikin on täytyntä todellakin olla jotain aivan ilmeisen mahdotonta, koska se perustuu rytmiin, jossa oli ’alku ja keskikohta’, mutta ei loppua”. Näin se oli epätäydellinen rytmi sanan varsinaisessa merkityksessä. Magister Lambertus toteaa teoksessa *Tractacus de musica* (n. 1265–1275): ”Sillä jos joku kysyisi voidaanko moodi tai luonnollinen laulu muodostaa pelkistä epätäydellisistä longista juuri samalla tavoin kuin se voidaan tehdä täydellisistä longista, hyväksytty vastaus on: ei, sillä kukaan ei voi laulaa pelkkiä perättäisiä epätäydellisiä longia” (lainaus teoksessa Apel 1953, 292).

Ordo-kaavojen yhdistelemät rytmimoodit loivat musiikillisen tekstuurin, jossa sävelketjujen soljuva, jatkuva eteneminen toi esiin ajatuksen muuttumattomuudesta, ikuisuudesta ja ajan syklistyydestä. Näin käsitys kosmoksen rakenteesta heijastui myös laajempien aikakokonaisuuksien luonteeseen ja ajan laatuun yleisemminkin. Tanay (1999, 271) on kuvannut asiaa seuraavasti:

1200-luvun säveltäjät tunnistivat vain yhdenlaisen rytmisen liikkeen: syklisen, säännöllisen ja muuttumattoman täydellisyyksien virran. Seurauksena olevan staattisen laadun voidaan katsoa olevan tietoinen yritys jäljitellä ikuista, muuttumattonta Jumalaa sekä auringon ja planeettojen täydellisen ympyrämäistä ja samalla tavoin muuttumattomaa liikettä.³⁵

Nykylukijan on ehkä helppo mieltää rytmimoodeihin liittyvä ”kolmijakoisuuden” vaatimus vieraana ja aikansa maailmankuvaan liittyvänä. Kuitenkin myös intervallien ja yhteissointien (harmonioiden teorial) käsittely kiinnittyi lukujen arvottamiseen ja metafysiikkaan. Tiettyjen intervallien arvostaminen liittyi pythagoralaisesta aritmetiikasta periytyneeseen lukusuhdeajatteluun. Pythagoralaisuudesta peräisin oleva matematiikan ja musiikin sidos sekä pienille kokonaisluville ja niiden suhteille perustuva matematiikka painottivat intervallisoiteja, jotka voitiin ilmaista yksinkertaisin kokonaislukusuhtein. Näin huomio kiinnittyi juuri siihen osaan musiikillisia intervaleja ja sointeja, jotka voitiin näin ilmaista.³⁶

³⁵ Planeettojen ajateltiin kulkevan täysin ympyrämäistä liikettä maan ympäri. Käsitteet muuttui vasta Johannes Keplerin teoksen *Astronomia Nova* (1609) myötä.

Pythagoralaisten yksinkertaisten lukusuhteiden suosimisen perinne loi keskiajalla perustan länsimaisen musiikin harmoniselle traditiolle. Se loi pohjaa käsityksille, jotka säätelivät sitä, millaiset intervallit, äänet ja yhteisoinnit koettiin soveliaiksi, kauniiksi ja toivottaviksi.³⁷ Yksinkertaisten lukusuhteiden ajateltiin heijastavan ja pitävän yllä maailman järjestystä ja sen muuttumattomuutta.

1200-luvun lopulla ajatteluun alkoi vähitellen tulla mahdollisuus muutokseen ja liikkeeseen. Tämä toi mukanaan muutoksia harmonioiden käsittelyyn – ja lopulta harmonia terminäkin menetti muuttumattomuutta kuvastavan sivumerkityksensä. Kuitenkin peruslähtökohdat länsimaiselle harmoniselle ajattelulle ja niihin liittyville hahmotustavoille oli jo valettu yksinkertaisten lukusuhteiden ja äänten liitosta ja niiden maailmanjärjestystä varjelevien merkitysten kautta. 1200-luvun lopulta alkanee ja 1300-luvulla vallinneet muutokseen ja liikkeeseen liittyvät uudistuneet käsitykset muuttivat kuitenkin ennen kaikkea musiikillisen ajan käsittelyä, rytmia. Mutta samalla ne antoivat sysäyksen uudennaiselle rytmin ja yhteisointien eli harmonioiden liitolle ja sen musiikillista aikaa välittävälle ominaislaadulle.

Lopuksi

Olen tarkastellut artikkelissa musiikillisen ajan kuvaukseen käytettyjen käsitteiden muutoksia antiikista 1200-luvulle. Antiikista keskiajalle periytyneistä musiikillisen ajan jäsentämiseen käytetyistä käsitteistä *metrica* poistui käytöstä alkuperäisessä merkityksessään jo varhain. *Rhythmica*-käsitteen lukusuhteajattelua ja erityisesti siihen liittyntä pitkää ja lyhyttä kestoja sovellettiin modaalisessa rytmikassa. Longaa ja brevistä sovitettiin kuvaamaan rytmimoodien kolmen aikajakson ryhmittelylle perustuvaa ajan jäsennytapaa. Pitkän ja lyhyen keston, longan ja breviksen käsittelylle jouduttiin kuitenkin luomaan varsin monimut-

³⁶ Pythagoralaisessa matematiikassa keskeinen tekijä oli *tetraktys*, johon kuuluivat neljä ensimmäistä lukua. *Tetraktyksen* numeroilla voitiin osoittaa suhteet 2:1, 3:2 ja 4:3, jotka olivat oktaavin, kvintin ja kvartin suhteet ja sen lisäksi suhteet 3:1 ja 4:1. Pythagoralaiset jakoivat kokonaislukujen suhteet kolmeen luokkaan ja kunkin edelleen kahteen alaluokkaan. Vaikka pythagoralaiset käsittelivät eri suhdelukuluokkien kautta myös muita lukusuhteita, olivat *tetraktyksen* lukusuhteet erityisasemassa ja mallina muille lukusuhteille. *Tetraktyksesta* johdettiin myös kokosävelaskel, jonka lukusuhde 9:8 pystyttiin johtamaan lukusuhteista 3:2 ja 4:3 jakamalla. Jako pienempiin intervaleihin kuin kvartti (muullakin tavoin kuin lukusuhteen 9:8 kautta) ja toisaalta niiden yhdistelmät muodostivat kuitenkin oman ongelmansa, johon sovellettiin muun muassa ajatuksia erilaisista keskiarvoista.

³⁷ Säveljärjestelmien ja tietynlaisten harmonioiden ja intervallisten rakenteiden suosiminen on vuorovaikutuksessa ja vahvistui myös instrumenttien kehityksen kanssa. Lewin (1987, 19) on huomauttanut, kuinka länsimainen kiinnostus harmonisiin järjestelmiin liittyy harmonisesti resonoiviin instrumentteihin, jotka tuottavat jatkuvia vakaita ääniä.

kaiset sääntöjärjestelmät ja operaatiot. Antiikin *rhythmica*-käsitteestä välittyivät keskiajalle myös sen metafysiset ulottuvuudet. Luvut ja rytmit (*numeri*) olivat luonteeltaan metafysisiä ja niitä käsiteltiin näiden merkityssisältöjen kautta. Myös antiikin filosofiasta periytyneet muut tieto-opilliset käsittelytavat, kuten kategorisoivat luokittelutavat ja vastakohtille perustuva ajattelu, säätelivät musiikillisen ajan jäsentelyä ja sen kuvaustapoja. Kreikkalaisesta filosofiasta kristillisyyteen periytyneet käsitykset kosmoksen muuttumattomasta ja täydellisestä järjestyksestä määrittelivät musiikillisen ajan käsittely-, kokemis- ja hahmotustapoja.

1200-luvun lopulla alkanut filosofis-tiedollinen murros kyseenalaisti aiempia maailmankuvallisia käsityksiä. 1300-luvun oppineessa keskustelussa alettiin tuoda esille uudenlaisia näkemyksiä: muutos ja liike alettiin hyväksyä ja vanha käsitys liikkumattomuuden ja kauneuden liitosta rikkoutui. Vastakohtiin perustuva ajattelu kyseenalaistui jatkumoiden tutkimuksen kautta. Myös lukujen metafysiset ulottuvuudet alkoivat hapertua. 1300-luvulla myös musiikillisen ajan käsittely muuttui merkittävästi ja liike ja muutos tulivat osaksi musiikillisen ajan jäsentämistä. Kuuden moodin järjestelmän supistuttua kahden moodin – täydellisen ja epätäydellisen moodin järjestelmäksi lukusuhteet tulivat keinoksi siirtyä yhdenlaisesta musiikillisesta liikkeestä toiseen eli mensuraatiosta toiseen. Uusien rytmisten keinojen myötä musiikillinen aika nousi pohdinnan keskiöön myös musiikinteoreettisissa kirjoituksissa. 1300-luvusta muodostui musiikillisen ajan vuosisata. 1300-luvun uusi taide, *ars nova*, oli rytmisen kokeilevuuden ja kekseliäisyyden tulos. Se syrjäytti vähitellen vanhat musiikillisen ajan jäsentämistavat.

Lähteet

- Alhanen, Kai 2013. *John Deweyn kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Apel, Willi 1953. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. 5. painos. Cambridge: The Mediaeval Academy of America.
- Aristoksenos 1990. *Elementa Rhythmica: The fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory*. Toimittanut ja kääntänyt Lionel Pearson. Oxford: Clarendon Press.
- Augustinus, Aurelius 2002 [387–389]. *De Musica Liber VI*. Kriittinen editio. Toimittanut ja kääntänyt Martin Jacobsson. *Studia Latina Stockholmiensia* 47. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Berger, Anna Maria Busse 2002. The evolution of rhythmic notation. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*. Toimittanut Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 628–656.
- Berger, Anna Maria Busse 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press.
- Cassiodorus, Flavius Magnus Aurelius (Cassiodori Senatoris) 1961. *Institutiones*. Kääntänyt R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press.
- Crocker, Richard L. 1958. *Musica rhythmica* and *Musica metrica* in Antique and Medieval Theory. *Journal of Music Theory* 2 (1): 2–23.

- Crocker, Richard L. 1963. Pythagorean Mathematics and Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22 (2): 189–198.
- Crocker, Richard L. 2000. *An Introduction to Gregorian Chant*. New Haven: Yale University Press.
- Franco Kölniläinen 1965 [1280]. *Ars cantus mensurabilis*. Otteita teoksessa *Source Readings in Music History: Antiquity and Middle Ages*. Valikoinut ja toimittanut Oliver Strunk. New York: W. W. Norton.
- Fuller, Sarah 1981. Theoretical Foundations of Early Organum Theory. *Acta Musicologica* 53 (1): 52–84.
- Guido Arezzolainen 1978 [1026–1028]. *Micrologus*. Teoksessa *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises*. Toimittanut Claude V. Palisca. Kääntänyt Warren Babb. New Haven: Yale University Press. 47–83.
- Guido Arezzolainen 1995 [1026–1028]. *Micrologus*. Toim. Jos. Smits van Waesberghe. *Corpus scriptorum de musica*, vol. 4. [Roma]: American Institute of Musicology: 79–234. Myös verkkolähteenä *Thesaurus Musicarum Latinarum* osoitteessa http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR_TEXT.html [tark. 26.10.2013].
- Hasty, Christopher 1997. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press.
- Hiley, David 1993. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press.
- Hillar, Marian 2012. *From Logos to Trinity: The Evolution of Religious Beliefs from Pythagoras to Tertullian*. New York: Cambridge University Press.
- Immel, Steven C. 2001. The Vatican Organum Treatise Re-Examined. *Early Music History* 20: 121–172.
- Jacobsson, Martin 2002. Esipuhe teoksessa Aurelius Augustinus: *De Musica Liber VI*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Johannes Garlandialainen (Johannes de Garlandia) 1972. *De mensurabili musica*. Kriittinen editio ja kommentointi Erich Reimer. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band X. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.
- Johannes Garlandialainen (Johannes de Garlandia) 1978. *Concerning Measured Music (De mensurabilis musica)*. Kääntänyt Stanley H. Birnbaum. Colorado College Music Press Texts and Translations, 9. Colorado Springs: Colorado College Music Press.
- Krebs, Harald 1999. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Lewin, David 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- Mathiesen, Thomas J. 1999. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mathiesen, Thomas J. 2001. Greece. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 10. 2. painos. Toimittanut Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Pearson, Lionel 1990. Esipuhe ja kommentit teoksessa Aristoksenos: *Elementa Rhythmica*. Oxford: Clarendon Press.
- Rothstein, William 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. London: Schirmer Books.
- Strunk, Oliver 1965. *Source Readings in Music History: Antiquity and the Middle Ages*. New York: W.W. Norton.
- Strömer-Caysa, Uta 1996. *Augustins Philologischer Zeitbegriff ein Vorschlag zum Verständnis der Distentio Animi im Lichte von "De Musica"*. Berlin: Akademie Verlag.
- Tanay, Dorit 1999. *Noting Music, Marking Culture: The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250–1400*. American Institute of Musicology: Hänssler-Verlag.
- Treitler, Leo 1979. Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*. *The Musical Quarterly* 65 (4): 524–558.
- West, M. L. 1982. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press.

Tiina Koivisto (tiina.koivisto@uniarts.fi) on musiikinteorian dosentti Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.

Aspects of Musical Time from Antiquity to the Thirteenth Century

In this paper I discuss temporality and theories of rhythm in Western music from Antiquity to the thirteenth century. The theories of rhythm and the rhythmic practices are discussed in broader contexts of the contemporaneous philosophical and intellectual thinking. The philosophical and mathematical ideas of Antiquity shaped the methodological, intellectual, and experiential framework within which the medieval theorist and musician acted. The paper illustrates the ways in which the medieval theoretical treatises discuss temporality, and the connections of the theoretical discourse to the musical styles and practices. The developments of rhythmic notation and its relation to the aural tradition and written traditions are discussed. The medieval theoretical concepts of temporality were developed in the crossroads of the philosophical and mathematical doctrines inherited from the Antiquity, and the culturally different repertoires and practices of the Middle Ages. The philosophical background helps not only to understand the special quality of the medieval theoretical concepts of temporality – including the rhythmic modes – but also the temporal quality and the sense of time of the music itself.

Savikiekon maailmanhistoria

Juho Kaitajärvi-Tiekso

Gronow, Pekka. *78 kierrosta minuutissa. Äänilevyn historia 1877–1960*. Suomen Jazz & Pop Arkisto 2013. 328 s.

Maamme tunnetuin äänilevytutkija Pekka Gronow on kirjoittanut yleiset historiikit äänilevyteollisuuden historiasta englanniksi sekä Ilpo Saunion kanssa suomeksi jo 1990-luvulla. Uusi tutkimustieto sai hänet kirjoittamaan aiheesta lisää, tällä kertaa rajattuna 78 kierroksen nopeudella toistettavaan äänilevyyn, tuttavallisemmin savikiekkoon, jonka aikakaudeksi on määritelty 1877–1960. Gronow ei kuitenkaan teoksessaan rajoitu pelkästään savikiekkoon (jota ei itse asiassa tehty savesta vaan mm. sellakasta), vaan kattaa äänitteiden alkuhistorian Edisonin fonografista lähtien. Lisäksi hän kommentoi jonkin verran savikiekon jälkeistäkin aikaa jopa ihan viime vuosien alan kehitykseen asti. Myös äänitteen suhde musiikkikulttuuriin ja tekijänoikeuksiin tulee käsiteltyä: äänilevy ei tietenkään ole kehittynyt tyhjiössä, vaan on ollut kytköksissä moniin muihin historiallisiin kehityskuluihin, kuten Gronow ansiokkaasti osoittaa. *78 kierrosta minuutissa* on yleisesitys, joka käy läpi ääniteteollisuuden vaihteita eri puolilla maailmaa edellä mainitulla suurin piirtein sadan vuoden aikajänteellä. Yleisluonteisuuden perusteella Gronow ei ole merkinnyt erikseen, mikä tieto on mistäkin lähteestä peräisin, joskin teoksen perässä on lähdeluettelo. Gronowin globaali näkökulma on hyvin perusteltu, sillä äänitekään ei ole kansallisvaltioiden rajoja kunnioittanut. Teoksen jaksottuminen kuitenkin perustuu pitkälti valtiokohtaiseen historiaan.

Lukuunottamatta esipuhetta, johdantoa ja viimeistä yhteenvetolukua teos jakautuu oikeastaan viiteen päälukuun, joista neljä ensimmäistä kattavat kronologisessa järjestyksessä – joskin jaettuna valtioiden tai muiden teemojen perusteella alalukuihin – äänitealan tietyt vaiheet. Viides osa käsittelee Suomea. Kronologiselle jaksottamiselle tarjoaa hyvät perusteet alaa kohdanneet mullistukset, joista mm. maailmansodat ovat tuottaneet varmasti enemmän päänvaivaa tuottajille kuin vaikkapa nykypäivänä paljon esillä olleet tekijänoikeuskysymykset. Ennen varsinaista ensimmäistä osaa jonkinlaisena johdatuksena käydään läpi fonografin syntyhistoria. Ensimmäinen osa keskittyy gramofonin ja äänitetuotannon vakiintumiseen ensimmäisen maailmansotaan asti, toisessa puolestaan keskitytään tämän jälkeiseen sähköisen äänityksen aikakauteen. Seuraavan luontevan rajauksen teokselle tarjoaa 1930-luvun suuri lama, jonka aikana äänitetuotanto supistui 10 % 1920-luvun lopun ”gramofonikuumeesta”: mm. ääniteteollisuuden elpymistä ja Natsi-Saksan sensuuria käsittelevä kolmas kappale päättyy toiseen maailmansotaan. Neljäs osa päättyy 78 kierroksen levyn poistumiseen markkinoilta, mikä tapahtui maailmanlaajuisesti suurin piir-

tein 1960-luvun aikana. Teoksen takaraja, vuosi 1960, vaikuttaa tässä yhteydessä hieman irralliselta, etenkin kun Gronow ei malta olla käsittelemättä kyseisen vuosikymmenen tapahtumia äänitealalla, joskin pitää muistaa, että historiankirjoituksessa ajallinen rajausta voi tuskin koskaan olla kirurgisen tarkka.

Teoksessa keskitytään tukevasti Yhdysvaltoihin, Isoon-Britanniaan ja Saksaan, mikä on perusteltua siinä mielessä, että kyseiset maat ovat olleet johtavassa asemassa äänitteen teknologisten edistysaskeleiden ja markkinoiden suhteen. Gronow omistaa yhden osan pelkästään Suomen ääniteteollisuudelle, mikä on erittäin tervetullutta, kun ottaa huomioon, että teos on kielen perusteella suunnattu suomalaisille lukijoille, ja että aihetta käsittelevän historian tutkimusta ei ole paljon. Lisäksi Gronow kiittävästi käsittelee jonkin verran marginalisoituja äänitetutkimuksen kohteita, kuten historiaa Neuvostoliiton, Aasian, Australian ja Afrikan osalta.

Gronow käy läpi, kuinka äänitteiden tuottaminen on ollut tarkastelujaksolla vahvasti sidoksissa soittimien valmistukseen. Fonografista ja gramfonista lähtien äänitetuotannon merkittävimmät tuottajat ovat olleen elektroniikka-alan yrityksiä, ja toiminta on keskittynyt välillä hyvinkin pienelle, välillä suuremmalle määrälle toimijoita. Ääniteknologian vaikutus musiikkikulttuuriin käy ilmi, kun Gronow osoittaa, että tietynlaiset äänitys- ja tallennustavat suosivat tietynlaisen musiikin äänittämistä, kuten gramfonin analoginen, mekaaninen tallennustapa oopperaa ja muuta laulumusiikkia. 1930-luvulla sähköisen päällekkäisäänityksen myötä äänitteestä vähitellen kehittyi oma taidemuotonsa, joka ei enää ollut pelkästään elävän musiikin tallentamista, vaan teknologian avulla saatettiin vaikkapa jo kuolleen maailmantähden Enrico Caruson äänen ympärille äänittää orkesterisovitus. Vasta uuden äänitysteknologian avulla oli järkevää äänittää sinfonioita tai iskelmälaulajia suurien orkesterien säestäminä, mikä osoittautuikin suosituksi ohjelmistoksi. Ranskalaisen Pathén käyttämää, muista poikkeavaa vertikaalikaiverrusta Gronow olisi voinut käsitellä enemmänkin, nyt kyseinen menetelmä jäi hieman epäselväksi.

Gronow kertoo tilastojen avulla historiallisesta musiikkimausta, ja onnistuu kuvaamaan hyvin, kuinka ääniteteollisuus osallistui sellaisen ilmiön kuin valtavirran synnyttämiseen. Yhdysvallat säästyivät pitkälti maailmansotien teollisuutta hidastaneelta vaikutukselta. Se onnistui muun muassa laajamittaisen, musiikkipitoisia elokuvaikin sisältäneen tuotannon avulla luomaan kysyntää äänitemusiikilleen joka puolella maailmaa yhä enemmän ja enemmän 1900-luvun alkupuoliskolla. Gronow käsittelee myös klassista musiikkia, jolla oli suurehkot, erityisen maailmanlaajuiset markkinat lähestulkoon koko tutkimusperiodin, sekä jazzia ja rhyhm'n'bluesia. Näihin kaikkiin Gronow liittyy harrastajasegmentin syntymisen, mikä osaltaan haastoi äänitetuotannon keskittymistä muutamille suurille kansainvälisille toimijoille ja loi sekä kysyntää vanhojen tyylien kierrätykselle, että pohjaa "autenttisuuden" käsitteelle. Ääniteteollisuus yrityskauppoineen ja eri maissa toimivine lukuisine tytäryhtiöineen tai edustajineen muodostaa varsin monimutkaisen vyyhdin, mitä Gronow pyrkii ansiokkaasti selvittämään. Teosta lukiessa on usein kuitenkin vaikea pysyä kärryillä yritysverkoston kiemu-

roissa siitäkkin huolimatta, että Gronow kertaa kärsivällisesti moneenkin kertaan tiettyjä avaintapahtumia.

78 kierrosta minuutissa tarjoaa mielenkiintoista historiallista perspektiiviä monille vielä nykyajassa vaikuttaville ilmiöille. Tällaisia ovat mm. myyntilistaus-ten, kustannussopimuksen, tekijänoikeuksien ja niin kutsuttujen lähioikeuksien – joista Gronow käyttää anglistista nimitystä ”naapurioikeudet” – syntyminen ja taloudellinen merkitys ääniteteollisuudelle, jonka voittojen tavoittelu ei ole tapahtunut aina pelkästään laillisen tai moraalisen toiminnan puitteissa. Gronow kiinnittää huomioita siihen, että levy-yhtiöt ovat toimineet pääasiassa taloudellisten reunaehtojen perusteella, joskin näitä on koeteltu erityisesti harrastajien toimesta. Toisaalta Gronowin mukaan mm. pieni levy-yhtiö Gennett tuotti samaan aikaan levyjä afroamerikkalaisille yleisöille (ns. ”race records”, joita Gronow käsittelee runsaasti) ja Ku Klux Klanille 1920-luvun Yhdysvalloissa, mikä kertoo alalla vallinneesta yrittäjähenkisyydestä.

Suomessa ääniteteollisuus toimi alkuun suurten levy-yhtiöiden paikallisedustajien kuten Fazerin musiikkikaupan välityksellä. Paikallinen tuotanto äänityksineen ja levynpuristimineen sai alkunsa kunnolla vasta toisen maailmansodan tuontisäännöstelyn jälkeen. Monikansalliset levy-yhtiöt levittäytyivät tiiviimmin muun maailman tavoin Suomeenkin vasta 1960-luvulla.

Vaikka Gronowin teoksen tärkeyttä ei sovi kiistaa, sille olisi voinut tehdä terää joku selkeämpi historiantutkimuksellinen näkökulma. Tällaisen teoreettisen näkökulman avulla olisi voinut tehdä rohkeampaa ja pidemmälle vietyä tulkin-taa sinänsä huolella monipuolisista lähteistä kootusta, hieman luettelomaisesta kertomuksesta. Epilogissa Gronow kyllä esittää huomioita ääniteteollisuuden yleisistä tendensseistä ja vertailee tutkimusajankohtaansa viimeisimpiin vuosikymmeniin. Välillä teosta vaivaa pienet epätarkkuudet ja epämääräisyydet, kuten epäjohdonmukainen äänilevy-yhtiöiden nimien käyttö (tosin, kuten todettua, nimet ovat monen yhtiön osalta vaihtuneet tiuhaan). Aina ei ole selvää, mihin aikakauteen lauseissa viitataan. Gronow kutsuu siirtomaita tärkeiksi ”kauppakumppaneiksi” isännilleen, mikä vaikuttaa aikamoiselta alistussuhteen vähättelyltä. Jonkin verran Gronowin tekstissä esiintyy myös kanonisointia, kuten esimerkiksi puhuttaessa ”suurista säveltäjistä” tai ”keskeisestä klassisesta ohjelmistosta”. Tämä tietysti osin selittyy yleisellä levy-yhtiöiden tai aikakauden asenteella, mutta ilmiötä olisi voinut problematisoida. Kaiken kaikkiaan *78 kierrosta minuutissa* on kuitenkin samaan aikaan viihdyttävä ja informatiivinen teos. Sille olisi hyvä saada jatkoa, joskin, kuten Gronow esipuheessa esittää, äänitetuotannon vaiheet viimeisimmän viidenkymmenen vuoden ajalta jäänevät jonkun muun kartoitettavaksi.

FM Juho Kaitajärvi-Tiekso (juho.kaitajarvi@gmail.com) on musiikintutkimuksen tohtoriopiskelija Tampereen yliopistossa.

Musiikki-lehden asiantuntijat 2012–2013

Pauli Annala
Klisala Harrison
Olli Heikkinen
Erkki Huovinen
Matti Huttunen
Kati Hämäläinen
Marja Jalava
Timo Kaitaro
Hannele Ketomäki
Pauli Kettunen
Esa Kirkkopelto
Juhani Koivisto
Pia Koivunen
Joonas Korhonen
Vesa Kurkela
Maarit Leskelä-Kärki
Susanna Lindberg

Maria Lähteenmäki
Markus Mantere
Veijo Murtomäki
Elina Mustonen
Ilkka Oramo
Juha Ojala
Pentti Paavolainen
Peter Peitsalo
Ville Piekkari
John Richardson
Sara Sintonen
Anne Sivuoja-Kauppala
Hanna Suutela
Marko Tikka
Kirsi Vainio-Korhonen
Mikko Vanhasalo
Charlotta Wolff

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. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, jonka 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, OpenOffice). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus voidaan tallentaa varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

Tekstin muotoilu

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

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

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu[t])”. Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin

viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. *Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Ježic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 242–244.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyymi 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-muotoina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. 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 €
- AMF 30 Tyrväinen Helena: *Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*, HKI 2013. 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)

<i>Musiikki</i> 2002–	10 € numero
<i>Musiikki</i> 1993–2001	6 € numero
<i>Musiikki</i> 1984–1992	5 € numero
<i>Musiikki</i> 1980–1983	3 € numero
<i>Musiikki</i> 1971–1979	1,50 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.