

Musiikki 1/2002

Sisällys

Pääkirjoitus

Taru Leppänen: Musiikki muutoksessa 3

Artikkelit

Markus Lång: Musiikin koherenttius subjektiivisena ilmiönä 5

Milla Tiainen: Hengen ja ruumiin kamppailuja. Musiikin merkitykset
Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä 23

Katsaukset, puheenvuorot ja arvostelut

Outi Jyrhämä: Temaattinen ajattelu ja tonaaliset konseptiot
Erkki Salmenhaaran musiikissa 49

Taru Leppänen ja Sanna Rojola:
Populaarimusiikin tutkijat koolla Turussa 77

Janne Mäkelä: Populaarimusiikin tutkimus, tähteys ja John Lennon 80

Tarja Rautiainen: Kohti populaarimusiikin sosiaalishistoriaa..... 85

Anu Korhonen: Liikuttavaa musiikkia Turun Akatemiasta
(Jukka Sarjala, *Music, Morals, and the Body...*) 88

Helmi Järviluoma: Miten populaarimusiikista tehtiin poliittista?
(Tarja Rautiainen, *Pop, protesti, laulu — korkean ja matalan murroksia...*) 92

John Richardson: Sibelius-viulukilpailun mediatekstien
rohkeaa tarkastelua (Taru Leppänen, *Viulisti, musiikki ja identiteetti...*) 95

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätoimittaja:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Taru Leppänen, Jukka Louhivuori, Pirkko Moisala, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Tuomas Eerola, Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 30 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), Irtonumerohinta 6,70 euroa (kaksoisnumero 13,40 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116





Musiikki muutoksessa

Muutos puhuttaa, liikuttaa ja keskusteluttaa. Musiikki toimii muiden kulttuuri-ilmiöiden tapaan samanaikaisesti sekä kulttuurin ankkuroijana, perinteiden säilyttäjänä ja paikallaanpitäjänä että myös muutoksen aikaansaajana. Musiikin merkitystä muuttuvassa yhteiskunnassa vähättelevälle voi suositella vaikkapa tutustumista maamme suurimman päivälehdessä mielipidesivuilla kuluneena keväänä käytyyn laajaan keskusteluun Suvivirren asemasta koulujen päättäjäis-tilaisuuksissa. Kirjoittajien vahvat ja jopa intohimoiset mielipiteet tutun virren asemasta osana monikulttuuristuvia keväthuhlia uudistavat epäilevämmänkin lukijan uskon musiikin kykyyn *merkitä*.

Myös *Musiikki*-lehti on läpikäynyt muutoksen; sillä on Henri Terhon suunnittelema upouusi ulkoasu! Lehden sisältö ei sinänsä ole kokenut muutosta. Toisaalta kuitenkin juuri lehden sisältö on jatkuvassa liikkeessä — se uusiutuu jokaisen numeron myötä. *Musiikki* on eräs musiikintutkimuksen muutosten tapahtumisen ja pohtimisen paikka.

Tässä numerossa julkaistaan kaksi artikkelia. Markus Lång pohtii musiikin koherenttisuutta subjektiivisena ilmiönä filosofisen hermeneutiikan ja reseptioestetiikan näkökulmista käsin. Milla Tiainen analysoi artikkelissaan säveltäjäidentiteetin rakentumista kahden suomalaisen nykysäveltäjien teksteissä kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen valossa.

Suomalaisten musiikintutkijoiden yhteisön tavoitti kevään aikana suruviesti musiikkitieteellisen seuran pitkäaikaisen hallituksen jäsenen ja *Musiikki*-lehden päätoimittajan, professori Erkki Salmenhaaran kuolemasta. *Musiikki*-lehti kunniointaa hänen muistoaan julkaisemalla Outi Jyrhämän katsauksen Salmenhaaran sävellystuotantoon.

Turussa 13.6.2002

Taru Leppänen







Musiikin koherenttius subjektiivisena ilmiönä

Reseptioesteettinen katsaus

Markus Lång

Johdanto

Teoskeskeisessä musiikkianalysissa teoksen yhtenäisyyttä ja koherenttiutta pidetään melkeinpä itsestään selvänä.¹ Yhtenäisyys ei kuitenkaan ole niin mutkaton ominaisuus kuin ensi alkuun näyttää, sillä yhtenäisyys lähtee muualtakin kuin teoksesta: kuulijat odottavat löytävänsä yhtenäisiä teoksia ja lähestyvät musiikkia tämän ennakkokäsityksen vallassa. Säveltäjät voivat käyttää kuulijain ennakkokäsityksiä ja odotusten rikkoutumista hyväkseen.

Musiikintutkimuksessa koherenttius-sanaa käytetään ainakin kolmella eri tavalla, ja osoitan käyttötavat alaindeksinumeroin aina tarpeen vaatiessa. Kolmijako on saanut virikkeitä Charles S. Peirceltä (2001, 415–422) ja Karl R. Popperilta (Popper–Eccles 1977), mutta se ei vastaa esikuviaan täysin. Koherenttius₂ on seuraavassa kiinnostavin merkityshaara.

Koherenttius₁ tarkoittaa seuraavassa jatkuvuutta, joka johtuu musiikillisten yksiköiden (a) ajallisesta tai avaruudellisesta lähekkäisyydestä tai (b) toistumisesta. Tätä voitaisiin kutsua *aineelliseksi koherenttiudeksi* tai *välittömäksi koherenttiudeksi*. Tämä koherenttius on luonteeltaan objektiivista, sikäli kuin lähekkäisyys ja toistuminen on objektiivista, ja se voidaan liittää hahmopsykologisiin havaitsemislakeihin.

Koherenttius₂ on kuulijalle syntyvä psykologinen (subjektiivinen) vakaumus yksiköiden yhteenkuuluvuudesta. Koska musiikki on aikataidetta, koherenttius ilmenee musiikissa ennen kaikkea *jatkuvuutena* (lineaarisuutena). Tätä koherenttiutta voitaisiin kutsua *psykologiseksi* tai *kuulijan luomaksi koherenttiudeksi*.

Koherenttius₃ on arvottava käsite: taideteos on hyvä, koska se on kiinteä, johdonmukainen ja yhtenäinen ja voimme jossain määrin ennakoida musiikin kulkua. Tätä puolestaan voitaisiin kutsua *esteettiseksi* tai *arvottavaksi koherenttiudeksi*. Karl Aschenbrennerin (1985, 7) määritelmä tarkoittaa läheisimmin juuri tätä merkityshaaraa: "osatekijät kuuluvat ainutlaatuisella tavalla taideteokseen

¹ Artikkelini perustuu lisensiaatintyöhöni (Lång 1996). Kiitän kollegoita, jotka auttoivat tuomaan tekstiin hiukan lisää koherenttiutta.





ja oikeuttavat paikkansa”. (Jos ihanteena on hajanaisuus ja avoimuus, tämä laji jää pois.)

Koherenttius₂ ei välttämättä edellytä koherenttiutta₁, koska vastaanottaja voi itse täydentää aukkoja ja katkokset mielessään. Koherenttius₃ tuntuisi edellyttävän, että kuulija joutuu kyllä täyttämään aukkoja mutta kohtuullisessa määrin.²

Artikkelin taustana ovat filosofisen hermeneutiikan ja siitä kehittyneen reseptioestetiikan näkemykset: kuulija osallistuu olennaisesti ja aktiivisesti merkitysten tuottamiseen (esim. Gadamer 1990). Kuulijan aktiivisuus ulottuu kuitenkin pitemmälle, sillä jo jonkin sävelkeräelmän havaitseminen ja tunnistaminen teokseksi perustuu moniin ennako-odotuksiin ja niiden omakohtaiseen toteuttamiseen. Tarkastelen kuulijan ponnisteluja sekä esteettisestä että sosiokulttuurisesta näkökulmasta.

Näkökulmia yhtenäisyyteen

Leonard B. Meyer kuvaa musiikin ykseyttä (eli yhtenäisyyttä tai koherenttiutta) seuraavasti:

Mitä sen perustana sitten pidetäänkin, ykseys ei ole objektiivinen piirre niin kuin taajuus tai intensiteetti eikä määrittelyalainen suhde niin kuin täyslopuke tai *crescendo*. Se on enemmänkin psykologinen teho — asianmukaisuuden, eheyden ja täydellisyyden vaikutelma — ja se riippuu paitsi havaituista ärsykkeistä myös kulttuuriperäisistä uskomuksista ja asenteista, jotka ovat syöpyneet kuulijain mieleen tiedollis-käsitteellisen tyydytyksen mittapuiksi. (Meyer 1989, 326; vrt. esim. Beardsley 1981, 196–.)

Vaikka Meyer erottaa määritelmässään aineelliset seikat psykologisista, hän ei tee kovin selvää eroa koherenttiuden₂ ja koherenttiuden₃ välille. Tämä heijastaa sitä, ettei analyttisiä ja arvottavia kuvauksia aina eroteta riittävästi toisistaan.

Usko teoksen yhtenäisyyteen on usein ollut musiikkianalyysin piilevänä oletuksena, ja analyysi on jopa ollut tuon yhtenäisyyden paljastamista näennäisen katkelmallisuuden ja epäjatkuvuuden takaa. Lähestymistapa on pohjimmiltaan funktionalistinen: osien on sopeuduttava johdonmukaisesti kokonaisuuteen. Jonathan D. Kramer pitää koherenttiususkoa yhtenä tutkijain tärkeimmistä ja levinneimmistä olettamuksista:

– – tapaamme pitää itsestään selvänä, että jokainen analyysin arvoinen teos on yhtenäinen, ja niinpä pidämme automaattisesti hyödyllisenä metodologiaa, joka

² Artikkelissa käsitellään vain soitinmusiikin lineaarista yhtenäisyyttä. Yhtä lailla voitaisiin tarkastella esimerkiksi musiikin ja laulutekstin (Beardsley 1981, 339–352; Aschenbrenner 1985, 153–196) tai musiikin ja elokuvakohtauksen (Boltz 2001; Vitouch 2001) tai musiikin ja tanssiesityksen (Mitchell–Gallaher 2001) muodostamaa ykseyttä.



tähtää yhtenäisyyden paljastamiseen (kuten käytännössä kaikki tavallisesti käytettävät analyysimenetelmät tekevät) (Kramer 1988, 221; vrt. Childs 1977, 207–209).

Ei juuri ole kysely, pitäisikö meidän kokea musiikkiteoksen katkelmallisuus sellaisenaan, vaan on pidetty itsestään selvänä, että teos on yhtenäinen kokonaisuus tai että säveltäjä on sitä ainakin tavoitellut.³ Tomi Mäkelä (1995, 498) kylläkin pohtii eräässä analyysissään: ”On myös tulkintakysymys, voiko katkelmallinen rooli olla rooli ensinkään, vai onko se vain fragmenttiryväs vailla jatkuvuutta.”

Jatkuvuuden yleisestä psykologisesta tärkeydestä on oltu perillä:

Epäilemättä ihmisen perustarpeisiin kuuluu jatkuvuuden ja ennustettavuuden tuominen elämään, entropian epävakaa tilan korvaaminen toistuvuudella (Tarasti 1994a, 67).

Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin (1994, 174) mukaan katkokset ”ovat jo itsessään uhka subjektiiviselle todellisuudelle”, ja Elias Canettin (1998, 485–491) mukaan ihminen haluaa karttaa liiallisia ”muodonmuutoksia”. Etsimme arkitodellisuuden pirstaleisen kokemusmaailman takaa kattavampia merkityskokonaisuuksia. Mahdollisesti ”tämä pyrkimys merkitysten yhteenlivomiseen perustuu psykologiseen tarpeeseen, jolla puolestaan saattaa olla fysiologinen perusta (toisin sanoen ihmisen psykofyysisessä rakenteessa saattaa olla sisäsyntyinen ’tarve’ johdonmukaisuuteen)” (Berger–Luckmann 1994, 77).

Yhtenäistävä tulkinta hävittää vähitellen teoksen monimuotoisuuden. Taustalla on moderni usko kuuntelevan subjektin yhtenäisyyteen ja pelko, että jos tekstin pirstoutuneisuuden annettaisiin kulkea loppuun saakka, meille ei jäisi objektiivista sävelteosta lainkaan. Toisaalta myös säveltäjät ovat — ainakin ennen romantiikan aikaa — tavoitelleet sisäistä johdonmukaisuutta ja teoksen elimellisyyttä, orgaanisuutta (ks. esim. Kerman 1981; Murtomäki 1990). Barokin aikana yhtä teoksen osaa hallitsi tietty affekti. Kun klassismin hillitty sävelkieli vapautui romantiikan aikana ja teokset muuttuivat rapsodisemmiksi, otettiin käyttöön kirjallinen ohjelma, joka ”pelasti” teoksen koherenttiuden (Meyer 1989, 201). Sinänsä ei tietenkään ollut uutta, että musiikin merkitystä haettiin musiikin ulkopuolelta.

Kysymys oli siitä, että romantiikan säveltäjät halusivat purkaa, eivät kuvata, omia yksityisiä tunnetilojaan musiikin keinoin. He alkoivat riistää konventioita voidakseen ilmaista. Niinpä musiikin syntaksin keinot, joilla voitiin luoda ykseyttä, menettivät vähitellen merkityksensä, kun tonaaliset suhteet hämärtyivät, ja toistumisesta tuli tärkeämpi yhtenäisyyttä luova tekijä. Taustalla oli yleisön rakenteen muuttuminen 1800-luvun aikana: kuulijoilta puuttui erityinen musiikkikoulutus, eikä ”oppineista” muodoista ollut heille iloa; sen sijaan oppimatonkin yleisö pystyi havaitsemaan toiston. Lisäksi yhtenäisyyttä loivat

³ Me esimerkiksi oletamme, että *Tema con variazioni* -nimisessä teoksessa muunnellaan teemaa, joka ensin soitetaan. P. D. Q. Bachin ratkaisu — muunnellut ovat kokonaan toisesta teemasta — osoittaa, ettei tämäkään oletus ole ongelmaton.





”tilastolliset huipentumat” teosten lopussa. (Meyer 1989, 326–328.) Toisaalta ”tarinankerronnasta” eli *narratiivisuudesta* tuli säveltäjille välttämättömän tärkeää. Ajateltakoon vaikkapa Felix Mendelssohnin *Hebridit*-alkusoittoa (*Fingalin luola* op. 26). Nimensä perusteella se voisi olla idyllinen ja staattinen maisemakuva, mutta Mendelssohn on sepittänyt vaiheikkaan ja dramaattisen musiikillisen tarinan, joka on hieno ja vaikuttava — ja liian vaatimattomasti otsikoitu.

Mistä koherenttius₂ syntyy? Päästäänkö siitä eroon?

Taidemusiikin yhtenäistävät tekijät ovat karisseet vähitellen: duuri–molli-tonaalisuus, tiettyjä sääntöjä noudattava harmoninen eteneminen ja modulointi vain lähisävellajeihin, soitinnuksen staattisuus (esimerkiksi soolo–tutti-vuorottelut olivat barokkimusiikissa varsin verkkaisia), vähän koko orkesterin taukoja (Anton Brucknerin ”taidepaussit” ovat verraten myöhäinen ilmiö), samojen melodia-ainesten toistelu ja kehittely jne. Tilalle on tullut soinnin ja sointivärien korostaminen (*Tristan*-sointu, Claude Debussin orkesteriteokset) funktionaalisen tonaalisuuden kustannuksella, melodiain kielto, musiikin ja soitinnuksen ”pistemäisyys” (Anton Webern), aleatorinen musiikki (Iannis Xenakis) ja sävellykset, joissa esittäjä saa tehdä mitä huvittaa (John Cage, La Monte Young) eli painopiste siirtyy teatterinomaisuuteen ja ”yleisöllä improvisointiin” (vrt. Tarasti 1994b, 10). Muutamat säveltäjät ovat tietoisesti tavoitelleet paikoittaista kaoottisuutta (Joseph Haydnin 60. sinfonia, W. A. Mozartin *Musiikillinen pila* KV 522, Charles Ivesin 2. ja 4. sinfonia, Kalevi Ahon 5. sinfonia, Arvo Pärtin varhaiset teokset). Perinteinen analyysi (mutta ei välttämättä yleisö) on ollut melko voimaton tällaisten teosten edessä (Kramer 1988, 221).

Sarjallisessa musiikissa rivien oli vielä tarkoitus taata teosten yhtenäisyys. Jotkut säveltäjät ovat kuitenkin pyrkineet luomaan musiikkia, joka olisi aidosti epäyhtenäistä. Aleatorisessa musiikissa samana pysyvä arpomismenetelmä takaa kuitenkin vielä jonkin verran yhtenäisyyttä. Viime kädessä epäyhtenäiseksikin tarkoitettun musiikin koherenttius₁ piilee siinä, että musiikki esitetään yhdessä paikassa rajattuna aikana (sillä on alku ja loppu ja yleensä yksi tekijä, ja esittäjät pysyvät samoina), ja kuulijalle syntyy helposti jonkinasteinen käsitys koherenttius₂ (vrt. Aschenbrenner 1985, 194; Gruber 1994, 27). Eero Tarasti mainitsee esimerkiksi John Cagen teoksen *Music of Changes*, joka koostuu pelkistä sointu- ja koputusarjoista; sointujen ja koputusten välillä on pitkiä taukoja. Taukojen aikana kuulijat ja esiintyjät unohtavat, miten he modalisoivat edellisen musiikillisen tapahtuman, ja heidän modalisointinsa muuttuvat” (Tarasti 1994a, 286). Musiikin yhtenäisyys ei ole tässä kadonnut kokonaan, vaan voimme sanoa, että koherenttius₁ on muuttunut ilmeisen selvästi koherenttius₂, toisin sanoen se on siirtynyt Karl Popperin maailmasta 1 maailmaan 2 (Popperin kolmesta maailmasta ks. Popper–Eccles 1977, 36–; Niiniluoto 1990, 14–42.) Sen sijaan sarjallisuuden kulta-ajan jälkeen syntyneet teokset, joissa





toistolla on keskeinen osa (György Ligetin *Continuum*, Steve Reichin *Piano Phase*), tarjoavat kuulijalle korostuneen voimakkaan vakaumuksen yhtenäisyydestä.

Teokset ovat myös olleet originaalisia: kukaan ei ole ottanut esimerkiksi kokonaista Mozartin sinfoniaa ja kopioinut sitä nuotti nuotilta ja esityttänyt omana teoksenaan; vanhoja sävellyksiä on korkeintaan käytetty nykymusiikin osana (esimerkiksi Luciano Berion *Sinfonia*), ja siinä on kysymys paikallisesta intertekstuaalisuudesta.

Vuonna 1986 musiikissa ja muussakin taiteessa siirryttiin kehittelevistä rakenteista kontrastoiviin. Esimerkiksi Gija Kantšelin 1. sinfoniassa (1967) asetellaan vastakkain dynaamisia ääripäitä sekä levollisia ja motorisia kuvaelmia; tulokseksi syntyy erilaisia rondorakenteita. Tässä on kysymys melko selväpiirteisestä montaasitekniikasta, jossa kehittelevyys on siirtynyt musiikista kuulijan harteille. (Vrt. Hasty 1986.)

Temaattisen musiikin analyysissä teeman samuus on tärkeä perusoletus. Perinteisen musiikkianalyysin olisi hyvin vaikea hallita tilannetta, jossa teema muuttuu toiseksi kesken kaiken, toisin sanoen *rooli* pysyisi samana vaikka teema vaihtuisi (vrt. Mäkelä 1995, 498);⁴ yhtä lailla Jean Sibeliuksen katkelmallinen ”dominotekniikka” on tuottanut vaikeuksia keskieuropalaisille tutkijoille. — Jos säveltäjä kirjoittaa sonaattimuotoisessa sävellyksessä tai vaikkapa fuugassa yhden teemaesiintymän paikalle kokonaan toisen teeman, on analytiikon paljon vaikeampi hahmottaa teemoja yhtenäiseksi *rooliksi*, koska nuo sävellysmuodot perustuvat nimenomaan teeman identtisuuteen ja koherenttisuuteen. Voidaan hyvällä syyllä kysyä, onko mainitussa tapauksessa todellakin kyse siitä, että ”säveltäjä kirjoittaa yhden teemaesiintymän paikalle kokonaan toisen teeman”; se on saattanut olla säveltäjän tarkoitus (intentio), mutta jos kuulijat/analysoijat eivät sitä näin hahmota, niin kumpi osapuoli on oikeassa? Nykyään usein ajatellaan, että tekijän käsitys teoksestaan on vain näkemys muiden joukossa (esim. Gadamer 1990, 196).

Meillä on siis melko vahvoja, kyseenalaistamattomia ennakkokäsityksiä teoksen yhtenäisyydestä,⁵ ja tämä näkyy muun muassa siitä, että musiikkianalyysia leimaa tietty kehämäisyys, jota Jonathan D. Kramer kuvaa näin:

Analyyysin väistämätöntä kehämäisyyttä ei pitäisi ylenkatsoa. Oletamme luonnostamme, että tietty sävellys on yhtenäinen, ja siksi analysoimme sen löytääksemme tuon yhtenäisyyden laadun. Analyysimenetelmämme löytävät sitä yllin kyllin, ja niinpä — *voilà!* — olemme ”todistaneet”, että sävellys on yhtenäinen. Sama koskee jatkuvuutta ja yhtäpitävyyttä: jos käytämme esimerkiksi schenkeriläisyyttä tutkiaksemme tonaalista sävellystä, ei pidä hämmästyä, kun jatkuvuutta löytyy; jos käy-

⁴ Roolin käsitettä voidaan havainnollistaa vaikkapa James Bondin avulla: Bond muodostaa tietyn roolin, ja hyväksymme sen, että eri elokuvissa eri näyttelijät esittävät Bondia, kukin omalla tavallaan. Roolin esittäjä ei kuitenkaan vaihdu kesken yksityistä elokuvaa niin kuin käy David Lynchin elokuvassa *Lost Highway*.

⁵ Oma vaikutuksensa lienee silläkin, että analysoitavaksi päätyvät yleensä vain ns. hyvät teokset.





tämme joukkoteoriaa, ei kannata ällistyä, jos joukkoja käytetään johdonmukaisesti. (Kramer 1988, 221–222.)

Samaa kehämäisyyttä edustanee myös narratiivisten analyysimallien käyttö. Ei pitäisi olla mitenkään yllättävää, että kertomuksista löytyy A. J. Greimasin (1980) narratiivinen malli (joka voidaan pelkistää muotoon $S \vee O \rightarrow S \wedge O$), sillä olemme tottuneet nimittämään kertomuksiksi sellaisia kokonaisuuksia, myös sävellyksiä, joista tuollainen rakenne löytyy. Siksi on ”todella vaikeaa päästä eroon narratiivisesta mallista” (Tarasti 1994a, 69). Näitä tilanteita ei kuitenkaan voida nimittää kehäpäättelyksi (*circulus in demonstrando*), mikäli lähtöoletusta pidetään hypoteesina, jota voidaan analyysin edetessä tarkistaa. ”Ratkaisevaa ei ole päästä kehästä ulos, vaan oikea tapa tulla kehään” (Heidegger 2000, 197).

Samaan ilmiöön — ennakkokäsitysten vaikutukseen — kiinnitti huomiota myös Ludwig Wittgenstein:

[Sigmund] Freud huomauttaa, miten uni näyttää analyysin jälkeen niin perin loogiselta. — Totta kai se näyttää siltä.

Voisit alkaa mistä tahansa tällä pöydällä olevasta esineestä — joka ei varmasti ole siinä unitoimintojesi johdosta — ja huomata, että nämä kaikki esineet voidaan yhdistää tällaisen mallin mukaan — ja tämä malli olisi samalla tavalla looginen. (Wittgenstein 1974, 92.)

Voitaisiin pohtia, kuinka usein musiikkianalyyseissa on itse asiassa kysymys ”merkityksen antamisesta” eikä ”merkityksen kuvauksesta” (Niiniluoto 1983, 171) siinä mielessä kuin Wittgenstein kritisoi. Ihmismieli rupeaa melkein pä automaattisesti etsimään hahmoja ja kokonaisuuksia sellaisistakin keräelmistä, jotka ovat syntyneet sattumanvaraisesti (esimerkiksi tähtitaivaalta löydetään kuvioita), varsinkin jos päätämme pitää keräelmää tärkeänä, niin kuin sävelteoksia — jopa John Cagen ”aggregaatteja” — yleensä pidämme. Musiikkiteokseen sisältyy keräelmä säveliä, ja niiden välille voidaan esittää loogisia, merkityksellisiä suhteita ehkä loputtoman monin tavoin. Kaikilla loogisilla kokonaisuuksilla ei välttämättä ole mitään tekemistä säveltäjän aikomusten ja tarkoitusten kanssa, ja analyysissa olisi tarkkaan mietittävä, mihin tasoon ja maailmaan tutkijan tarjoama merkitys loppujen lopuksi kuuluu: onko kysymys (a) tekijän merkityksestä, (b) tiedostumattomasta merkityksestä, (c) tulkitsijan merkityksestä vai (d) teoksen merkityksestä? (Vrt. Niiniluoto 1983, 172–173.)

Valta ja koherenttius₂ (muusikoiden vaikutus)

Jotta voisimme saada paremman käsityksen syistä, jotka saavat kuulijan pitämään musiikkiteosta yhtenäisenä, voimme kiinnittää huomiota sosiaalisiin seikkoihin ja valta-asetelmiin. Elias Canetti (1998) on kuvannut, miten *valta* ilmenee musiikinharjoittamisessa ja musiikin kuuntelijat ovat muusikoiden vallan koh-





teena musiikin esittämisen ajan.⁶ Tämä valta edistää ”esteettisen asennoitumisen” syntymistä, ja tuo asennoituminen edistää psykologisen koherenttiuden kokemista.

Ensimmäiseksi huomattakoon säveltäjän valta. Veijo Murtomäen (1995, 341) mukaan ”säveltäjän odotetaan näyttävän kykynsä ja solmivan vaihtelevat ainekset yhteneväksi kokonaisuudeksi”. Toisin sanoen lähdemme siitä, että säveltäjä ja hänen maineensa takaa tekstin yhtenäisyyden, ja tekijän kuuluisuus voi tuoda ryhtiä muutoin rönsyilevään teokseen. Meyer kirjoittaa seuraavasti koherenttiuden₂ syntymisestä:

Säveltäjän psyyken yhtenäisyys on jossain määrin taannut yleisöille ja tutkijoille sävellyksen koherenttiuden. Niin muodoin usko koherenttiuteen ja yksilön ainutkertaisuuteen — erityisesti jos yksilö oli nero, sillä totuus ja aitous olivat niin sanoaksemme taatut — tarkoitti, että mitä epäjatkuvuuksia ja kontrasteja teoksessa esiintyikin, ne olivat yksityisen, syvätason psyykkisen prosessin ilmentymää. (Meyer 1989, 201.)

Erytisesti fenomenologinen tutkimus pyrkii ymmärtämään teoksen elimelliseksi kokonaisuudeksi, jonka kokoavana tekijänä on tekijän tietoisuus. Esimerkiksi Wilhelm Dilthey etsi teoksista merkkejä ”elämänilmauksista”. Fenomenologit pyrkivät sulkemaan kaikki teoksenulkoiset seikat pois analyysistä ja tutkimaan vain tekijän tietoisuuden niitä puolia, jotka teoksessa ilmenevät. (Eagleton 1991, 72; Gadamer 1990, 235–.)

Neron maineen synnyttämästä lumouksesta oli perillä jo Wilhelm Müller, joka kirjoitti artikkelissaan ”Lordi Byronin runoilijankritiikki”:

Tavanomaisten lahjakkuuksien harha-askleet ja erehdykset eivät taiteen alalla juuri herätä pelkoa siitä, että heidän huono esimerkinsä leviäisi ja vaikuttaisi muihin. Vain neron mahti pystyy sivallustensa kiivauden ja tulensa kirkkauden keinoin loittimaan kaikki virheet ja epäkohdat näkymättömiin ja jopa himmentämään joksikin aikaa aidon ja oikean, joka ei kaipaa läheskään yhtä paljon loistetta. (Müller 1830, 154.)

Vaikka Müller näkyy pitävän mahtia neron itsensä ominaisuutena, kysymys on vain *koetusta* ominaisuudesta, jonka havainnoijat mielessään neron liittäivät ja sitten toimivat ikään kuin ominaisuus olisi nerossa heistä riippumatta.

⁶ Canettilla valta tarkoittaa viime kädessä sitä, että joku tottelee toista, koska tämä voisi tappaa hänet. Yhteiskunnallisessa elämässä uhka on lieventynyt niin että esimerkiksi konserttitilanteessa yleisö ei suinkaan pelkää kuolemaa vaan pelkää menettävänsä esiintyjien rakkauden, ja tämä antaa valtaa esiintyjien käsiin. Konserttivieraista voi muodostua yleisö (joukko), koska he voivat kuvitella esimerkiksi kapellimestarin rakastavan kaikkia yhtä lailla (vrt. Freud 1940, 102, 133). Samalla yleisö tietenkin rakastaa esiintyjä. Olen koettanut tarkastella tätä hämmentävää ideaa laajemmin lisensiaatintyössäni (Lång 1996, 159–165). — Canettin (1998, 360–362) mielestä kaikki valtasuhteet voidaan palauttaa fyysiseen hallitsemiseen ja valta eroaa väkivallasta vain pitkäjänteisyytensä vuoksi. Canettin jaottelu valta–väkivalta on lähellä Michel Foucault’n (1980) jaottelua kuri–kurinpito. Canettia voitaisiin kylläkin arvostella siitä, että hän samastaa vallan liian yksipuolisesti vain hallitsemiseen ja väkivaltaan eikä hoivaan ja opettamiseen (vrt. Gadamer 1990, 284 *et passim*).





Kuten Mario Baroni, Rossana Dalmonte ja Carlo Jacoboni huomauttavat, kuulijan on sopeuduttava siihen, mitä säveltäjä on säätänyt:

– – koska musiikin kieliooppi on myös kulttuuri-ilmiö, on musiikin kuuntelun ilmeisesti sopeutettava hierarkkis-paralleeliset toimintansa niihin järjestyksiin, jotka säveltäjä suunnitteli (Baroni–Dalmonte–Jacoboni 1995, 332).

Toisaalta säveltäjän on yhtä lailla noudatettava niitä lakeja, joita mieleemme noudattaa, jos hän haluaa kuulijoiden ymmärtävän teoksen (Schönberg 1975, 259; Lerdahl 1988; Zbikowski 1999). Säveltäjän ja kuulijan valtasuhde ei siis ole yksisuuntainen, mutta koherenttiuden₂ ymmärtämiseksi kannattaa tarkastella säveltäjän valtaa.

Musiikkiesityksen yhteydessä säveltäjän valta jää abstraktiksi, ja *muusikoiden* valta vaikuttaa kuulijoihin konkreettisemmin. Muusikot soittavat usein *kapellimestarin* johdolla — hän on omalta osaltaan esityksen koherenttiuden₂ tae — ja yleisö istuu niin hiljaa ja liikkumatta kuin suinkin. Yleisö ei voi vaikuttaa siihen mitä se kuulee ja mitä sille esitetään; sävellys vaatii jotakin kuulijoilta, ei päinvastoin. Muusikot tai kapellimestari ovat esityksen ajan johtajia ja yleisö seuraa heitä. Musiikin kulku on tie, jota he kulkevat taukoamatta alusta loppuun. Kappaleen aikana maailma koostuu ainoastaan esitettävästä teoksesta. (Canetti 1998, 39–40, 503–506 *et passim*.)⁷

Teokseen voidaan syntyä koherenttiutta₂ myös satunnaisten, teoksenulkoisten seikkojen, kuten ennakkomainonnan, takia; ne aikaansaavat odotuksen ilmapiirin ja edesauttavat ”esteettisen asennoitumisen” syntyä. Esteettistä asennoitumista voisi luonnehtia tilapäiseksi lumoukseksi (regressioksi), joka saa meidät pitämään heikkojakin yhteyksiä kantavina ja ummistamaan silmämme aukoilta. Myös itse konsertti-instituutio tuottaa koherenttiutta₂, sillä toisten kuulijoiden tai katsojien innostus saattaa tarttua esitystilanteessa lähinnä eisanallisen viestinnän kautta ja yksilö näkee teoksen alttiimmin kokonaiseksi, koherentiksi₃, päämäärätietoiseksi, mukaansatempaavaksi, tasokkaaksi jne. Ilmeisesti tällaisissa tapauksissa välittyy sosiaalinen ja psykologinen merkitys varsinaisen musiikkiesityksen ohella. Jos ja kun suomukset putoavat silmiltämme ja muistelemme esitystä jälkeensä, voimme ehkä havaita sen huteruuden, jos sitä on ollut.

Jos Canettia on uskominen, on musiikissa, teatterissa, elokuvassa ym. tärkeää myös se, että ne kokoavat ihmisiä *joukoiksi* sekä erilaisiksi kilpaileviksi lahoiksi ja sisäpiireiksi. Joukon tai ryhmän jäsenyys johtaa yksilöt rentoutumaan, ja muusikot voivat nautita valtaansa rohkeammin. Luulemme menevämmä konserttiin ohjelman takia, mutta mukanaolijain määräkin ylentää meitä:

Joka istui kuuntelemassa saarnaa, uskoi toki vilpittömästi tullessa paikalle saarnan takia, ja hän olisi ällistynyt ja ehkä närkästynyt, jos joku olisi esittänyt hänelle, että läsnä olleiden kuulijain suuri määrä tyydytti häntä enemmän kuin saarna konsanaan (Canetti 1998, 17).⁸

⁷ Christopher Small (1995; 1998) on esittänyt samansuuntaisia ajatuksia musisoinnin (*musicking*) merkityksestä, mutta hän pitää yleisön roolia aktiivisempänä kuin Canetti, joka tuntuu ajattelevan ensi sijassa länsimaista taidemusiikkia.





Saarna ei ole sinfonia eikä taidemusiikki-instituutio uskonto, mutta Canettin huomio pätee musiikkiinkin. Kuvitelkaamme istuvamme konsertissa — vaikkapa Finlandia-talossa. Kuuntelemme kuinka Radion sinfoniaorkesteri soittaa Sibeliusta. Jos olin oikeassa, itse kukin kuvitteli istuvansa yleisön joukossa — tuskinpa kukaan kuvitteli istuvansa yksin tyhjässä konserttisalissa RSO:n ainoana kuulijana? Tämä ajatuskoe osoittaa ainakin sen, että konsertti-instituutio ja ihmisjoukot kuuluvat mielessämme erottamattomasti yhteen. — Musiikin kotikuuntelu toki haastaa sosiaaliset teorit, mutta äänilevyjä kuunneltaessakin musiikkiin voidaan uppoutua, tosin eri tavoin kuin konserttisalissa, esimerkiksi tanssahdellen.

Musiikkiteosten koherenttius₂ heijastaa siis arkielämän piileviä valta-asetelmiä. Voidaan kysyä, kuuluuko niiden tarkastelu musiikkianalyysiin. Joka tapauksessa analyytikon on oltava selvillä sosiaalisesta ulottuvuudesta. Kun tiedämme, miten valtasuhteet vaikuttavat havaintoomme, se lisää vapauttamme, sillä voimme päättää, kuinka suhtaudumme reaktioihimme, ja osaamme nähdä, kuinka esitystilanne ne tuottaisi.

Toisto koherenttiutta, luomassa (musiikkiaineksen vaikutus)

Vaikka sanataide voi käyttää useita musiikillisia ilmaisukeinoja, musiikissa koherenttius₁ luodaan hieman erilaisia keinoja kuin kielessä ja sanataiteessa (joista kohta lähemmin). Musiikissa ei nimittäin ole esimerkiksi sidesanojen kaltaisia keinoja (joissa viittaussuhde perustuu tunnuksiin eli symboleihin), vaan koherenssi₁ luodaan kuvien eli ikonien ja osoittimien eli indeksien keinoilla. (Viittaa Charles S. Peircen [2001, 423] semioottisiin käsitteisiin.) Musiikissa koherenttiutta₁ luo nimenomaan toisto, esimerkiksi motiivien, teemojen, rytmien ja sointivärien toisto (ks. Zbikowski 1999). Sävellyksen teema-aineisto on voitu johtaa yhteisestä idusta, ja se takaa hyvinkin kirjaviiden sävellysten yhtenäisyyden. Yhtenäisyyttä pidetään tavallisesti ”taloudellisena”.⁹ (Meyer 1989, 201–202; Kerman 1981.) Teoreetikot ja säveltäjät ovat käsitelleet koherenttiutta₃ kirjoituksissaan (Meyer esittelee Carl Czernyn analyysin Beethovenin 3. pianokonsertosta).

Voimme ottaa musiikkiesimerkin Hector Berliozin *Fantasisesta sinfoniasta* op. 14. Siinä koherenttiutta₁ luo saman johtoaiheen, *idée fixe* eli päänäpintty-

⁸ Tämä tietysti saa kysymään, milloin joku voi tietää toisten mielentilat ja yllykkeet paremmin kuin nämä itse. Kysymys on ajankohtainen ja keskeinen esimerkiksi psykologian ja psykoanalyysin uskottavuuden kannalta. Joka tapauksessa yksityinen ihmismieli kuuluu järjestelmiin, jonka tyhjentävää kuvausta ei voi suorittaa sen sisältä käsin (ja jota ei ylimalkaan voitane tyhjentävästi kuvata).

⁹ Kuten toinen artikkelini esilukijoista huomautti, sävellokkajoukkoteorioissa teoksen koherenttiutta etsitään pitkälle vietyjen formaalisten operaatioiden avulla eikä psykologisella koherenttiudella ole paljonkaan merkitystä. (Sama pätee tietyissä rajoissa myös Schenker-analyysiin.)





män, toistuminen kautta sinfonian. Johtoiheen taas tekevät yhtenäiseksi (koherenttius,) sen lineaarisuus ja säveltoistot sekä saman rytmin ja aiheiden toisto. Teema laajenee hitaasti täyttämään sävelikköä, krooomaa. Teema kehittyneen on 40 tahtia pitkä, ja cis on krooman ainut sävel, jota ei käytetä. Sävelikkö pysyy siis pitkään suppeana, ja on helppo käsittää, että kuulemme koko ajan samaa teemaa. Olemme myös oppineet odottamaan sinfonioilta tämänkaltaisia teemoja. Nämä piirteet tuovat omalta osaltaan *Fantastiseen sinfoniaan* koherenttiutta₃. — Nuottiesimerkissä 1a on *Fantastisen sinfonian* johtoihe, ja esimerkissä 1b on esitety krooman sävelten ensimmäinen esiintymä tahtien mukaan.¹⁰

Fl., VI. 1
canto espressivo

poco sf

9 sf dolce

17 animato
cresc. poco a poco crescendo

25 ritenuto a tempo
sf dim. poco f > p

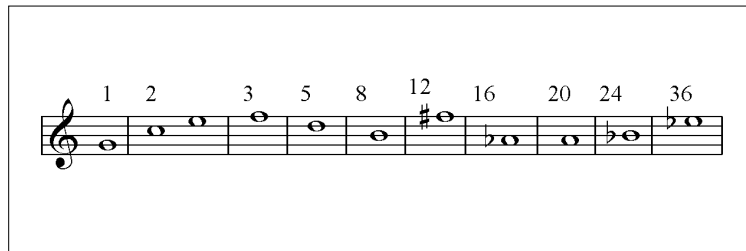
33 rit. poco rit.
sf > ff < sf > p < sf

Nuottiesimerkki 1a. *Fantastisen sinfonian* 1. osa, johtoihe, harjoitusnumeron 5 jälkeen.

Leonard B. Meyer (1956; 1989) on kuvannut, kuinka musiikissa merkitys syntyy säveltermien viittauksista muualle musiikkitekstiin. Musiikissa teemat ja rytmit ja soittimet "panevat itsensä likoon", toimivat idiofoneina, jos niiden on tarkoitus viitata edeltäviin tapahtumiin. Kielessä on tätä varten omat sanansa ja morfeeminsa (symbolisuus), mutta musiikissa kaikki on toistettava ainakin osittain ja ainakin melkein samalla tavalla (ikonisuutta tai indeksaalisuutta).

¹⁰ Sain idean tähän analyysiin (1b) Charles Rosenin luennolta.





Nuottiesimerkki 1b. Krooman sävelten ensiesiintyminen tahtien mukaan. Numerot tahteja teeman alusta.

Voitaneen olettaa, että varhaisin rituaalimusiikki on ollut toisteista ja siis koherenttia (Popperin maailmassa 1), jotta se on voitu muistaa ja toistaa tarkasti kerran toisensa jälkeen. Nuottikirjoituksen kehittyminen ja musiikin vapautuminen, emansipaatio, muistettavuuden ja rituaalikäytön rajoituksista ovat johtaneet siihen, että aineellinen koherenttius ei enää ole musiikkiteoksille välttämätöntä; toisaalta sisäisesti eheä mutta sopivassa määrin epäjatkuva musiikki näkyy tuottavan ihmisille eniten esteettistä, ”puhtaasti” musiikkilähteistä nautintoa (vrt. Childs 1977, 208; Aschenbrenner 1985, 194). Leonard B. Meyer (1989) arvioi, että tällainen musiikki soveltuu parhaiten ”ihmismielen tiedollisille viettymyksille”. Tästä ei pitäisi kuitenkaan tehdä liian pitkälle meneviä esteettis-idealistisia johtopäätöksiä *a priori*, niin kuin esimerkiksi Fred Lerdahl (1988, 254–247) tuntuu tekevän. Emme voi julistaa sarjallista musiikkia arvottomaksi sen takia, että se ylittää useimpien kuulijain hahmotuskyvyn (”ihmismielen tiedolliset viettymykset”), sillä siitä huolimatta tätä musiikkia *kuunnellaan* — jotain merkitystä sillä siis on. Kenties se tyydyttää ”ihmismielen sosiaalisia viettymyksiä” (vrt. Canettin [1998, 12–13] kuvausta suljetusta joukosta) tai teoreettis-älyllisiä viettymyksiä tai antaa meille esteettisen kokemuksen omasta rajallisuudestamme tai luo uudenlaisia sointivärikonaisuuksia; emme voi kieltää merkitystä, joka sarjallisella musiikilla on viime vuosisadalle ollut. (Sarjallisuuden estetiikasta ks. Sivuoja-Gunaratnam 1994; myös Ross 1991.)

Kieli- ja kirjallisuustieteen soveltamista

M. A. K. Halliday (1970, 143) jakoi kielen tehtävät kolmiksi, ja yhdeksi tehtäväksi hän erotti tekstuaalisen funktion: kielen avulla luodaan suhteita, jotka yhdistävät lauseita niin että *tekstin* voi erottaa satunnaisten virkkeiden joukosta¹¹ (lisäk-

¹¹ Yhtä lailla voidaan puhua *musiikkitekstistä*: se on rajallinen joukko sävelaineksia, jotka ovat suhteissa toisiinsa. Kuulija toki muodostaa nämä suhteet, mutta yleensä se on tehty hänelle hyvin helpoksi, ja koko prosessi on pitkälle automatisoitunut.





si kielellä on ideationaalinen eli tietoa välittävä ja interpersoonallinen tehtävä). Suomen kielessä tähän tarkoitukseen käytetään mm. sellaisia sanoja kuin *taas(en)*, *sen sijaan*, *toisaalta*, *kuitenkin* ja liitepartikkeleita *-hAn*, *-kin/-kAAn*; niiden avulla virkkeistä viitataan niiden ulkopuolelle ja asioita yhdistetään toisiinsa; ne *edustavat* muualla sijaitsevia lauseita ja toistavat niitä symbolisesti. Näiden keinojen avulla tekstiin luodaan yhtenäisyyttä ja koherenttiutta₁: tekstistä tulee jäntevä kaari, joka etenee alusta loppuun. Lisäksi lukija luo tekstiin koherenttiutta₂: hän olettaa, että teksti käsittelee koko ajan samaa asiaa, vaikka sitä ei suoraan, eksplisiittisesti, aina ilmaista (vrt. H. P. Gricen [1991] keskustelun periaatteet).

Kun joku lukee Eila Pennasen romaanista *Mutta* (1963) seuraavat kaksi virkettä, hän luo itse yhteyden niissä kuvattujen asioiden välille:

Hän makasi olohuoneen sohvalla peitto korvissa ja seurusteli sieltä käsin Anjan kanssa. Pikkupöydälle oli laitettu lääkeputket ja kuumelasi ja pastillit ja mehu ja kirjat. (Pennanen 1978, 125.)

Lukija olettaa, että virkkeiden kuvaamat asiat ovat yhteydessä toisiinsa; hän *luottaa* siihen, että koska kirjailija on valinnut ne mainittaviksi, niillä täytyy olla jotain merkitystä. Toisin sanoen virkkeiden lähekkäisyys (koherenttius₀) saa lukijan odottamaan, että virkkeissä mainitut asiat, joilla ei tunnu olevan mitään tekemistä keskenään (koherenttius₀), kuuluvat jollain tavoin yhteen, esimerkiksi niin että pikkupöytä on sohvän vieressä ja lääkeputket kuuluvat makaajalle (koherenttius₂). Koska lukijaa ohjataan katkelmassa varsin hienovaraisesti *keksimään hypoteesi, jonka avulla virkkeet voisivat liittyä yhteen* (makaaja potee vilustumista), katkelmaan voidaan liittää myös koherenttius₃. — Jo lukijan kärsivällisyys ja usko ja luja luottamus tekijän valtaan ja siihen, että käsittämättömienkin asiakeräelmien merkitys ennen pitkää paljastuu, tuo tekstiin koherenttiutta₂: kahden virkkeen oletetaan liittyvän yhteen sillä perusteella, että ne esiintyvät jäljekkäin (*post hoc propter hoc*). Tämä yhtenäisyys on lukuhetkellä kataforista, eli se on vasta tulollaan. Sigmund Freud kiinnitti huomiota kirjailijan erivapauksiin:

Se [romaanihenkilön käytös] tuntuu meistä vielä toistaiseksi käsittämättömältä ja järjettömältä; me emme vielä aavista, mitä tietä hänen merkillinen hulluutensa liittyy inhimillisiin tunteisiin ja miksi hän ennen pitkää herättää myötätuntonne. Kirjailija voi etuoikeutettuna jättää meidät tällaiseen epävarmuuteen. Hänen kaunis kielensä ja älykkäät ideansa antavat meille toistaiseksi korvauksen luottamuksesta, jota hänelle osoitamme, ja myötätunnosta, jota olemme valmiit tuntemaan – –. (Freud 1995, 27. Suomennosta muutettu.)

Kirjailijat ja säveltäjät saattavat pilan päiten tai laiskuuttaan lyödä yhteen kaksi yhteensopimatonta virkettä tai asiaa ja jättää loput lukijan tehtäväksi; he saattavat jopa nauraa partaansa, kun tutkijat löytävät syvällisiä yhteyksiä, jotka eivät olisi tulleet heidän mieleensä. Yrjö Sepänmaa kuvaa kirjailijan valtaa:





Kansankertojakin leikkii yksinkertaisen kuulijansa johdateltavuudella — miksi siis ei kirjailija lukijansa, kriitikonsa, tutkijansa juoksetettavuudella? (Sepänmaa 1989, 289.)

Klassinen musiikkiesimerkki löytyy Igor Stravinskilta, joka kuvaili *Orfeuksen* fuugan säveltämistä ystävälleen seuraavasti:

Sitten kun Stravinski pääsi Epilogissa siihen kohtaan, jossa harppusoolo keskeyttää fuugan hitaan etenemisen, hän lakkasi soittamasta ja sanoi: "Katsohan, tässä minä leikkasin fuugan saksilla poikki. – – Lisäsin väliin lyhyen harpunsäkeen ikään kuin pariksi säestystahdiksi. Sitten käyrätorvet jatkavat fuugaansa kuin mitään ei olisi tapahtunut. Toistan sen säännöllisin väliajoin." Virnistäen tavanomaiseen tapaansa Stravinski lisäsi: "Poista harpun välisoolot, liitä fuugan palaset yhteen, niin siinä on ehjä kappale." (Nabokov 1949, 146.)¹²

Tutkijoiden implisiittisenä, piilevänä oletuksena on joka tapauksessa pitkään ollut se, että *tekijällä* olisi mielessään tietty ja "oikea" koherenttiuden₂ peruste ja analyysi olisi vain tuon kriteerin (intention) "paljastamista". Nils Erik Enkvist kirjoittaa:

– – olisi tarpeen ratkaista, kuinka laajoja osia tekstin laatija on suunnitellut yhdeksi kokonaisuudeksi. – – ei voi ilman muuta olettaa, että kaikki lauseet suunnitellaan aina kokonaan valmiiksi, ennen kuin niitä ryhdytään ilmaisemaan. Tekstin laatija voi ehkä muuttaa joitakin rakenteita tai lisätä niihin aineksia vielä sitten, kun rakenteen alku on jo sanottu tai kirjoitettu. Tästä ovat todisteina puhutussa kielessä yleiset rakenteiden katkot ja sekaannukset, anakoluutit. Toisaalta voi olettaa esiintyvän paljon tapauksia, joissa kirjoittaja tai puhuja on etukäteen suunnitellut ja muotoillut lausetta tai virkettä pitempiä tekstin osia. (Enkvist 1975, 25.)

Arkivistintää tutkittaessa tuollainen oletus on asianmukainen, mutta se ei päde kaikkeen taiteeseen, koska taiteen ei pidä olla vaan *esittää*. Sekaannukset ovat arkivistinnässä paljon pelätympiä kuin taiteessa. Lukijan tai kuulijan kokemukset yhteenkuulumattomien asiain yhteenkuuluvuudesta saattavat olla taiteessa hyvinkin aitoja — mutta ne ovat lukijan, eivät tekstin ominaisuuksia. Rudolph Réti (1961) nimittäisi "temaattiseksi prosessiksi" sitä, kuinka eri katkelmien koetaan kuuluvan musiikissa yhteen. Claude Lévi-Straussin mukaan "musiikki on merkkijärjestelmä, josta aina puuttuu jotain, [ja] me tunnemme vastustamattomasti halua lisätä siihen sen, mikä siitä puuttuu" (Tarasti 1990, 286). Alan A. Marsden (1995, 341) huomauttaa, että kuulijat "arvioivat onnistuneensa, kun he löytävät tekstistä säännönmukaisuuksia". "Joskus tulkitun tiedon määrä voi – – nousta lähetetyn tiedon määrää osoittavan käyrän yläpuolelle", kiteyttää Nils Erik Enkvist, "koska vastaanottaja voi saada tai johtaa tekstistä sellaista tietoa, jota viestijä ei ole tietoisesti siihen sisällyttänyt" (Enkvist 1975, 57). Tässä vilahdaa jo ero teoksen merkityksen ja vastaanottajan merkityksen välillä.

Koherenttiuden₂ perusteet saattavat vaihdella. "Kommunikaation laatu määrää kuitenkin sidostuneisuuden kriteerit", kirjoittaa Enkvist (1975, 9). Luki-

¹² Stravinskin musiikista ks. myös Cone 1971; Hasty 1986; Kramer 1988; Tiilikainen 1995; Horlacher 2001.





jat ja kuulijat pyrkivät etsimään teoksen ”yhteistä tekijää”, jota voitaisiin nimitää vaikkapa hallitsimeksi, ja se voidaan löytää hyvinkin kekseliäästi, eivätkä näennäisesti kaoottisetkaan lausejoukot hätkäytä meitä, jos ne esiintyvät totutussa yhteydessä (uutiskatsauksen alussa tai kieliopissa esimerkkeinä). Se on mahdollista, koska viestintätilanne, kuulijan ennakko-oletukset, viestin erilaiset kontekstualisointikeinot (ks. Gumperz 1982) sekä muut vastaavat seikat aktivoivat kuulijan muistista sellaisia stereotyyppisiä tietorakenteita, joiden avulla viesti voidaan lukea koherentiksi², ja samalla vahvistavat näitä tietorakenteita.

Kun jäsenämme tuota ”yhteistä tekijää”, tarjoutuu Venäjän formalistien määrittelemä dominantti eli *hallitsin* avuksi. Hallitsin on formalisteille taideteoksen hallitseva osatekijä, ja se takaa rakenteen yhtenäisyyden. Roman Jakobson kuvasi hallitsinta näin:

Hallitsin voidaan määritellä taideteoksen keskittäväksi osatekijäksi: se hallitsee, määrää ja muovaa jäljelle jääviä tekijöitä (Jakobson 1987, 41).

Esimerkiksi romantiikan ajan runoudessa säerakenne tavoittelee musiikillisuutta — musiikista tulee näin runouden hallitsin, ja se muovaa olennaisesti runon rakennetta. Hallitsinta voidaan etsiä paitsi yksityisen runoilijan teksteistä myös tietyn suuntauksen ja aikakauden taiteesta. Runous puolestaan voidaan tunnistaa runoudeksi siitä, että esteettinen funktio on sanallisen viestin hallitsin. (Jakobson 1987, 41–46; ks. myös Mukařovský 1964, 20.)

Koherenttiusoletus piilee myös niin sanotun hermeneuttisen kehän taustalla. Tämä menetelmä tarkoittaa, että pyrimme ymmärtämään tekstin osia suhteuttamalla niitä kokonaisuuteen ja kokonaisuutta osien kautta (Gadamer 1990, 270–). Voidaan kysyä, kuinka mielekästä tällainen menettely on silloin kun kokonaisuus on syntynyt vailla merkityksenluomistarkoitusta, vaikkapa siten kuin esineet ovat levinneet pöydälle (vrt. Wittgenstein) tai musiikki on koottu leikkaa & liimaa -menetelmällä (vrt. Stravinski) tai se on syntynyt aleatoristen prosessien tulokseksi.¹³ Onkin mietittävä, pidetäänkö hermeneuttisen kehän määritelmää kuvailevana vai normatiivisena. Hans-Georg Gadamerin (1990, 300) mukaan hermeneutiikan ”tehtävänä ei ylipäänsä ole ymmärtämismenetellyn kehittäminen vaan niiden ehtojen kuvaaminen, joiden vallitessa ymmärtäminen tapahtuu”. Näin ollen hermeneutiikan ulkopuolelle jää se, pitäisikö jotain tiettyä tekstiä koettaa ymmärtää *hermeneuttisesti*.

Viimeisenä kielitieteen sovelluksena tarkastelemme semiootikko A. J. Greimasin (1980) luomia *isotopian* ja *generatiivisen kulun* käsitteitä koherenttiuden, näkökulmasta. Greimas lainasi isotopia-käsitteen fysiikasta, ja musiikkianalyysiin isotopioita on soveltanut Eero Tarasti (1994a). Greimasilla isotopia tarkoittaa ”semanttisten kategorioiden joukkoa, joiden toisteisuus takaa minkä tahansa tekstin tai merkkiryppään koherenssin ja analysoitavuuden” (Tarasti 1994a, 6), ja Tarastilla isotopiat tarkoittavat periaatteita, jotka jakavat musiikkitekstin yhteneviksi jaksoiksi. Isotopioiden kiinnostavimpiin ominaisuuksiin kuuluu se, että

¹³ ”Voisimme esimerkiksi ajatella tietokoneohjelman, joka arpoo jonkin sävellajin sointuja satunnaisissa järjestyksissä. Harmonisen pelkistyksen avulla löytäisimme *Ursatzin* tuollaisestakin sävellyksestä.” (Tiilikainen 1995, 118.)



musiikkitekstissä voi olla useita päällekkäisiä isotopioita, jotka turvaavat tekstin jatkuvuuden ja yhtenäisyyden. Tällaisia ”kompleksi-isotopioita” esiintyy muun muassa polytonaalisissa ja polyrytmisissä kohdissa ja ns. teleskoopitekniikassa (Sibeliuksen ”orkesteripedaali”).

Tarastin mukaan musiikin isotopiat voidaan tulkita mm. seuraavilla viidellä tavalla:

1. Isotopia on ajaton syvärakenne, kuten Schenkerin *Ursatz* tai Greimasin semioottinen neliö. Musiikki saa mielekkyytensä, kun *kuulija* yhdistää sen näihin syvätasoihin.
2. Temaattiset yhteydet eri osain välillä luovat teokseen yhtenäisyyttä.
3. Tuttu lajityyppi (genre) voi toimia isotopiana (fuuga, sonaatti jne.).
4. Tekstuurityyppi luo lujan yhtenäisyyden, ja tekstuurin vaihdos koetaan helposti selväksi rajakohdaksi.
5. Tekstistrategia tarkoittaa, että esimerkiksi samaa teemaa esitetään eri valaistuksessa (muunnelmateokset).

Isotopiat kuuluvat merkitystä synnyttävän ”generatiivisen kulun” (*parcours génératif*) ensimmäiseen tasoon. Koherenttiutta₂ voidaan tarkastella myös toisen tason kautta, joka sisältää tila-, aika- ja tekijäulottuvuuden eli spatiaalisuuden, temporaalisuuden ja aktoriaalisuuden. Jokaisen kohdalla voidaan erottaa sisäinen ja ulkoinen ulottuvuus, ja analyysissä tarkastellaan, onko liike keskiahakuista tai -pakoista. Niinpä sisäinen spatiaalisuus tarkoittaa tonaalisuutta, ulkoinen äänialaa ja rekistereitä. Temporaalisuus tarkoittaa musiikkielementtien vertailua aiemmin esiintyneisiin (sisäinen) ja rytmikuvioiden analyysia (ulkoinen temporaalisuus). Aktoriaalisuus puolestaan tarkoittaa teemojen tasoa. Nämä kolme ulottuvuutta kulkevat musiikissa koko ajan rinnan, ja niiden lineaarisuus takaa musiikin koherenttiuden₂. Ne myös täydentävät toisiaan, niin että yhden tason epäjatkuvuus (esimerkiksi äkkimodulaatiot Dmitri Šostakovitšin *As-duuri-preludissa op. 87*¹⁴) ei katkaise musiikkia vaan muiden tasojen jatkuvuus pitää sen koossa. Yhden tason jatkuvuus (toisteisuus) mahdollistaa siis toisten tasojen katkeamat.

Lopuksi

Kuten olemme saaneet tuta, kuulijan usko musiikin yhtenäisyyteen joutuu yhä laajemmin manipuloinnin kohteeksi. Säveltäjän on kuitenkin vaistettava, kuinka paljon tehtäviä voi siirtää kuulijan harteille. Ratkaisu vaatii taitoa ja kokemusta. Säveltäjän on osattava astua teoksensa ulkopuolelle ja kuvitella, kuinka kuulija suhtautuu musiikkiin, ja sommiteltava sävellysstrategiansa sen mukaan.

¹⁴ Analyysiyrittys: Lång 1996, 184–.



Koherenttiuden₁ etsiminen musiikkiteoksesta ei siis ole aina perusteltua, eikä analyytikkojen pitäisi koettaa ”pelastaa” teosten koherenttiutta, hintaan mihin hyvänsä, vaan heidän olisi tutkittava, kuinka kuulijan koherenttiususkoa peukaloidaan ja käytetään hyväksi — toisin sanoen erotettava toisistaan teoksen oma koherenttius₂, ja kuulijan tuoma koherenttius₂.

Kirjallisuus

- Aschenbrenner, Karl 1985. *The Concept of Coherence in Art*. Dordrecht: D. Reidel.
- Baroni, Mario – Dalmonte, Rossana – Jacoboni, Carlo 1995. The Concept of Hierarchy: A Theoretical Approach. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (edited by Eero Tarasti). Approaches to Semiotics, 121. Berlin: Mouton de Gruyter. 325–334.
- Beardsley, Monroe C. 1981². *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett. [1958.]
- Berger, Peter – Luckmann, Thomas 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus. [*The Social Construction of Reality*, 1966.]
- Boltz, Marilyn J. 2001. Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events. *Music Perception* 18 (4), 427–454.
- Canetti, Elias 1998. *Joukko ja valta*. Suomentanut Markus Lång. Helsinki: Loki-Kirjat. [*Masse und Macht*, 1960.]
- Childs, Barney 1977. Time and Music: a Composer’s View. *Perspectives of New Music* 15 (2), 194–220.
- Cone, Edward T. 1971. Stravinsky: erään metodin kehitys. [1962.] Suomentanut Ilkka Oramo. *Musiikki* 1 (1), 16–29.
- Eagleton, Terry 1991. *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suomentaneet Yrjö Hosiaisuusluoma ym. Tampere: Vastapaino. [*Literary theory*, 1983.]
- Enkvist, Nils Erik 1975. *Tekstilngvistiikan peruskäsitteitä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Suomentanut Eevi Nivanka. Helsinki: Otava. [*Surveiller et punir*, 1975.]
- Freud, Sigmund 1940. Massenpsychologie und Ich-Analyse. [1921.] *Gesammelte Werke* XIII, s. 71–161. London: Imago.
- Freud, Sigmund 1995. *Uni ja isänmurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat. [*Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*, 1907, & *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, & *Das Motiv der Kästchenwahl*, 1913, & *Der Moses des Michelangelo*, 1914, & *Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit“*, 1917, & *Dostojewski und die Vätertötung*, 1928.]
- Gadamer, Hans-Georg 1990⁶. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. [1960.] *Gesammelte Werke* I. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Greimas, A. J. 1980. *Strukturaalista semantiikkaa*. Suomentanut Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus. [*Sémantique structurale*, 1966.]
- Grice, H. P. 1991. Logic and Conversation. [1968.] *Pragmatics: a reader* (edited by Steven Davis). Oxford: Oxford University Press. 305–315.
- Gruber, Gernot 1994. Zwei Vorüberlegungen. *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen* (herausgegeben von Gernot Gruber & Siegfried Mauser). Schriften zur musikalischen Hermeneutik, 1. Laaber: Laaber-Verlag. 13–46.
- Gumperz, John J. 1982. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Halliday, M. A. K. 1970. Language Structure and Language Function. *New Horizons in Linguistics* (edited by John Lyons). London: Penguin Books. 140–165.
- Hasty, Christopher F. 1986. On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum* 8, 58–74.
- Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. [Sein und Zeit, 1927.]
- Horlacher, Gretchen 2001. Running in Places: Sketches and Superimpositions in Stravinsky's Music. *Music Theory Spectrum* 23 (2), 196–216.
- Jakobson, Roman 1987. *Language in Literature*. Edited by Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Kerman, Joseph 1981. The State of Academic Music Criticism. *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives* (edited by Kingsley Price). Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 38–54.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer.
- Lerdahl, Fred 1988. Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (edited by John A. Sloboda). Oxford: Clarendon Press. 231–259.
- Lång, Markus 1996. Onko musiikin pragmatiikka mahdollista? Semiotiikan erityiskysymyksiä. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Marsden, Alan A. 1995. Musical Pragmatics and Computer Modelling. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (edited by Eero Tarasti). Approaches to Semiotics, 121. Berlin: Mouton de Gruyter. 335–348.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mitchell, Robert W. – Gallaher Matthew C. 2001. Embodying Music: Matching Music and Dance in Memory. *Music Perception* 19 (1), 65–85.
- Mukařovský, Jan 1964. Standard Language and Poetic Language. Translated by Paul L. Garvin. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (edited by Paul L. Garvin). Washington: Georgetown University Press. 17–30. [Jazyk spisovný a jazyk básnický, 1932.]
- Murtomäki, Veijo 1990. *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa*. [Diss.] Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Murtomäki, Veijo 1995. The Problem of Narrativity in the Symphonic Poem *En saga* by Jean Sibelius. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (edited by Eero Tarasti). Approaches to Semiotics, 121. Berlin: Mouton de Gruyter. 471–494.
- Müller, Wilhelm 1830. Kritik Lord Byron's als Dichter. *Vermischte Schriften* 5 (herausgegeben von Gustav Schwab). Leipzig: Brockhaus. 154–203.
- Mäkelä, Tomi 1995. Orchestration and Form in Leos Janáček's Concertino: An Analysis of Intratextual Interaction. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (edited by Eero Tarasti). Approaches to Semiotics, 121. Berlin: Mouton de Gruyter. 495–509.
- Nabokov, Nikolai 1949 = Nicolas Nabokoff: Christmas with Stravinsky. *Igor Stravinsky* (edited by Edwin Corle). New York: Duell, Sloan and Pearce. 123–168.
- Niiniluoto, Ilkka 1983. *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka 1990. *Maailma, minä ja kulttuuri. Emergentin materialismin näkökulma*. Helsinki: Otava.
- Peirce, Charles S. 2001. *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia*. Valinnut ja suomentanut Markus Lång. Tampere: Vastapaino.
- Pennanen, Eila 1978. *Mutta* [1963]. *Mongolit* [1966]. *Valitut novellit* [1973]. Helsinki: WSOY.
- Popper, Karl R. – Eccles, John C. 1977. *The Self and Its Brain*. Berlin: Springer.



- Réti, Rudolph 1961. *The Thematic Process in Music*. Oxford: Oxford University Press. [1951.]
- Ross, Jaan 1991. Säveltäjän ja kuulijan suhteesta musiikilliseen teokseen. Suomentanut Outi Jyrhämä. *Synteesi* 10 (4), 83–87.
- Schönberg, Arnold 1975 = Arnold Schoenberg: *Style and idea: Selected Writings*. Translated by Leo Black. New York: St. Martins Press.
- Small, Christopher 1995. Musicking: A Ritual in Social Space. A Lecture at the University of Melbourne, June 6, 1995. <<http://www.musekids.org/musicking.html>>.
- Small, Christopher 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Sepänmaa, Yrjö 1989. Kirjallisuus taiteenlajina. *Parnasso* 39 (5), 283–293.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1994. Sarjallisuuden estetiikkaa. *Musiikkitiede* 6 (1–2), 89–117.
- Tarasti, Eero 1990. *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero 1994a. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 1994b. Improvisaation merkkikieli. *Musiikkitiede* 6 (1–2), 1–21.
- Tiilikainen, Jukka 1995. Musiikin ajallisuus määrittelyn ja musiikkianalyysin ongelmana. Pro gradu. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Vitouch, Oliver 2001. When Your Ear Sets the Stage: Musical Context Effects in Film Perception. *Psychology of Music* 29 (1), 70–83.
- Wittgenstein, Ludwig 1974. Keskusteluja Freudista. [1942–46.] Toimittanut Rush Rhees. Suomentanut Heikki Nyman. *Parnasso* 24 (2), 85–93.
- Zbikowski, Lawrence M. 1999. Musical Coherence, Motive, and Categorization. *Music Perception* 17 (1), 5–42.

The Coherence of Music as a Subjective Phenomenon

The unity of a musical work is partly illusory, a creation of the listener. Several authors have already pointed out the circularity of the analysts' presuppositions: we suppose that a composition is coherent, and then proceed to reveal that coherence. Ideas from reception theory, linguistics, literature criticism, and sociology are here combined to give a multangular view to the listener's willing submission and co-operation, which render a musical work coherent.

Markus Lång (mlang@elo.helsinki.fi). *Fil. lis., Helsingin yliopisto*





Hengen ja ruumiin kamppailuja

Musiikin merkitykset Paavo Heinisen ja
Einojuhani Rautavaaran teksteissä

Milla Tiainen

Kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen edustajat ovat kymmenen viime vuoden kuluessa tehneet toistuvasti sen huomion, että taidemusiikkikulttuurin vallitsevia musiikkikäsitteitä halkoo sama hengen ja ruumiin kahtiajako kuin ns. modernia subjektikäsitteitä.¹ Tämän tulkinnan kannalla on muiden muassa Lawrence Kramer teoksessaan *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995). Yhtä lailla 1800-luvun kaunokirjallisuudesta ja filosofiasta kuin 1900-luvun musiikkitieteellisistä teksteistä valituin esimerkein hän osoittaa, että (taide)musiikki sijoitetaan samanaikaisesti hengen ja ruumiin alueille. Yhtäältä se määritellään kaikkein abstrakteimmaksi taidemuodoksi, joka irrottaa kokijansa arkitodellisuudesta ja auttaa tätä näkemään asiat yleispätevästi — siis taidemuodoksi, joka suo yksilölle mielen nautintoja. Toisaalta musiikki nähdään yksilön toimijuuden uhkana: sitä kuvaillaan voimaksi, joka lumoo ja halvaanuttaa kokijan aistillisuudellaan ja emotionaalisella latauksellaan. Tällaisessa merkityksessä musiikki ei tue yksilöä ja hänen henkisiä pyrintöjään vaan päinvastoin valtaa hänen ruumiinsa vieden häneltä mahdollisuuden rationaaliseen itsehallintaan. (Kramer 1995, 34–35, 47, 51–52.) Kramer tähdentääkin, etteivät hengen ja ruumiin kategoriat elä modernin ajan musiikkikäsitteissä — sen enempiä kuin subjektikäsitteissäkään — sopuisasti rinnakkain. Niiden suhde

¹ Tarkoitin modernilla subjektikäsitteellä näkemystä, jonka mukaan henki ja ruumis eivät muodosta yksilössä sopusointuista kokonaisuutta, vaan ovat toisistaan erillisiä ja sovittamattomassa ristiriidassa. Henki ajatellaan näistä ulottuvuuksista arvokkaammaksi: se ymmärretään yksilön minuuden varsinaiseksi paikaksi ja hänen maailmaa koskevan tietonsa ehdoksi. Ruumiilliset aistimukset — ja myös tunnereaktiot — ovat modernin subjektikäsitteiden mukaan epäluotettavia, yksilön henkeä (järkeä) häiritseviä elementtejä, joita on kuitenkin mahdollista hengen voimin hallita. Ks. Lehtonen 1994, 18–19; Code 1991, 110–144. Modernia subjektikäsitteitä ei voi palauttaa yksiselitteisesti johonkin tiettyyn länsimaisen ajattelun perinteeseen saati yhden tietyn teoreetikon näkemysiin. Sen kehittyminen on hyvä ymmärtää pitkäksi historialliseksi prosessiksi, jonka vaiheisiin lukeutuvat niin 1400–1500-lukujen renessanssihumanismi kuin 1600-luvun uudet tietoteoreettiset näkemykset ja 1700-luvun valistusajattelu. Monet tutkijat (ks. esim. Lehtonen 1994, 17–18; Citron 1993, 52–53; Schroeder 1984, 1, 3–4) ovat kuitenkin sitä mieltä, että käsite alkaa kiteytyä 1600-luvun filosofien, heistä yhtenä tärkeimpänä René Descartesin, teksteissä. Modernia subjektikäsitteitä saatetaankin Descartesiin viitaten kutsua myös kartesiolaiseksi subjektikäsitteeksi.





on jännitteinen ja hierarkkinen siten, että henki määrittyy kategorioista myönteiseksi ja arvokkaammaksi. (Mt., 34–36.)

Feministiset musiikintutkijat ovat tarttuneet henki- ja ruumis-käsitteiden arvojärjestyksen sukupuolittuneisuuteen (ks. esim. McClary 1991; Citron 1993; Cusick 1994; Green 1997). He ovat tuoneet esiin, että henki edustaa musiikkia koskeissa käsityksissä, kuten modernissa ajattelussa yleisemmin, ominaisuuksia ja hyveitä, jotka on totuttu *artikuloimaan*² miehisyteen ja miehiin. Näitä ovat järki, koherenssi, loogisuus, aktiivisuus ja transsendentaalisuus. Ruumis taas edustaa pitkälti vastakkaisia piirteitä, jotka on liitetty länsimaisessa kulttuurissa ainakin 1600–1700-luvuilta lähtien naisiin ja naisellisuuteen mieluummin kuin miehiin ja miehisyteen. Näihin lukeutuvat yllä mainittujen aistillisuuden ja tunteellisuuden ohella ylenpalttisuus, ennakoimattomuus, passiivisuus ja irrationaalisuus. Feministiset musiikintutkijat ovat todenneet edelleen, että henki–ruumis-hierarkia näyttäytyy taidemusiikkikulttuurissa hyvin jyrkkänä. Uraauurtavassa teoksessaan *Feminine Endings* Susan McClary (1991, 17–18) esittää, että taidemusiikkia koskeissa käsityksissä on paikoitellen kyse vielä enemmän kuin vain naisellisiksi ymmärrettyjen piirteiden alistamisesta miehiseksi ymmärretyille. Niin musiikkiestetiikasta kuin musiikintutkimuksesta löytyy yrityksiä torjua kokonaan musiikin naisellisiksi ajatellut ulottuvuudet, koska ne uhkaavat modernia, mieheksi määrittyvää yksilösubjektia.³ Saman suuntaiseen tulkintaan McClaryn kanssa ovat päätyneet myös Suzanne G. Cusick (1994 ja 1999) ja Fred Everett Maus (1993).

Tässä artikkelissa tarkastelen henki- ja ruumiskäsitteiden keskinäistä suhdetta sekä niiden moninaisia merkityksiä kahden suomalaisen säveltäjän, Paavo Heinisen ja Einonjuhani Rautavaaran, musiikki- ja taiteilijakäsityksissä. Luen käsityksiä esiin heidän kirjoituksistaan ja lausunnoistaan, jotka ulottuvat 1970-luvun alkuvuosilta 1990-luvun loppuun. Tarkoitukseni on ensinnäkin osoittaa yhtymäkohtia säveltäjien näkemysten ja niihin sisältyvien henki–ruumis-jaottelujen väliltä. Toiseksi pyrin kontekstualisoimaan näkemykset historiallisesti suhteuttamalla niitä 1700–1900-lukujen taidefilosofisiin teksteihin ja keskusteluihin. Kolmantena ja tärkeimpänä tavoitteenani on näkemysten sukupuolittuneisuuden analysointi. Erittelen feministisen ja kulttuurisen musiikintutkimuksen keinoin⁴,

² Artikulaation käsitteellä viitataan merkityksenantojen, intressien ja vallankäytön välisiin moninaisiin kytköksiin. *Artikulaatioteoriassa* (Grossberg 1995, 208–213, 216, 219–220) lähdetään siitä, etteivät asioiden keskinäiset yhteydet, kuten vaikkapa ohessa luettelemieni piirteiden liittäminen miehiin/miehisyteen, ole koskaan luonnollisia ja välttämättömiä. Yhteydet tuotetaan, niistä kamppaillaan ja ne muuttuvat ajasta sekä sosiokulttuurisesta tilanteesta toiseen. Artikulaatioiden rakennettu luonne ei kuitenkaan mitätöi sitä, että ne ovat todellisia ja vaikuttavia. Ne määrittävät niin yhteiskunnallisia käytäntöjä (esim. sukupuoliuus) kuin ihmisten välisiä (valta)suhteita (esim. naiset–miehet).

³ McClaryn mukaan (1991, 17–18) torjunta ilmenee estetiikan alueella mm. musiikin aineettomuuden ja abstraktiuden korostamisena sekä tutkimuksen alueella analyysitapoina, jotka kohdistuvat yksinomaan sävellysten rakenteellisiin piirteisiin jättämättä sijaa musiikin tutkijoissa herättämille mielihyvän ja ruumiillisuuden kokemuksille.





millä tavoin miehen/miehisyyden ja naisen/naisellisuuden kategoriat ovat läsnä Heinisen ja Rautavaaran käsityksissä. Vertailen kategorioiden saamia arvolutauksia ja pohdin paikoitellen, mitä konkreettista merkitystä näillä arvostuksilla on taidemusiikkikulttuurissa toimivien miesten ja naisten kannalta. Artikkelin loppupuolella kohdistan huomioni myös niihin keskenään erilaisiin tapoihin, joilla Heininen ja Rautavaara liittävät hengen ja ruumiin käsitteet eri musiikillisiin aktiviteetteihin eli säveltämiseen, soittamiseen ja kuuntelemiseen.

Tulkintojen välineet

Tekstien lukutapani ankkuroituu kolmeen käsitteeseen, jotka ovat intertekstuaalisuus, diskurssi ja identiteetti. Intertekstuaalisuuden käsitteestä on apua sen jäsentämisessä, millaisiin musiikin ja taiteilijan määrittelyperinteisiin Heinisen ja Rautavaaran tekstit kytkeytyvät. Kuten muun muassa diskurssianalyttikko Norman Fairclough ja kulttuurintutkija Mikko Lehtonen toteavat, intertekstuaalinen näkökulma merkityksenantoihin pohjaa ajatukseen, jonka mukaan kaikki tekstit syntyvät suhteessa aiempiin tai ajallisesti ja paikallisesti rinnakkaisiin teksteihin. Tätä tarkentava toinen tärkeä ajatus on, etteivät tekstien väliset vaikutussuhteet ole yksioikoisia. Kussakin tekstissä on muistumia, lainauksia ja tyylillisiä tunnuspiirteitä monista ja usean tyyppisistä teksteistä. (Fairclough 1992, 84–85, 101–104; Lehtonen 1996, 180; ks. myös Hall 1999a, 16.) Tekstit ovat siis pikemmin erilaisten, mahdollisesti keskenään ristiriitaisten traditioiden solmukohtia kuin linkkejä syy-seuraus-suhteiden ketjuissa. Intertekstuaalinen näkökulma painottaa lisäksi tekstin tulkitsijan osuutta merkitysten muodostamisessa (Fairclough 1992, 84–85; Lehtonen 1996, 180–182). Ihmiset ymmärtävät tekstejä sen tietämyksen pohjalta, jonka muiden tekstien kohtaaminen on heille jo suonut. Näin ollen riippuu aina paitsi tekstistä, myös sen tulkitsijasta, minkälaisia merkityksiä se milloinkin saa. Heinisen ja Rautavaaran tekstien kohdalla tämä tarkoittaa, että niiden merkitykset syntyvät taidemusiikkikulttuurin aiempien käsitysten ja kielellisten konventioiden, heidän tekemiensä valintojen sekä omien teoreettisten sitoumusteni ja tulkinnallisten valmiuksieni välisissä vuoropuheluissa.

Diskurssi-käsitteen avulla jäsenän tarkemmin Heinisen ja Rautavaaran kirjoituksia ja lausuntoja. Tarkoitan diskurssilla sellaista kielenkäytön — kirjoittamisen tai puhumisen — tapaa, jolla on tunnistettava sanastonsa (mm. metaforat)

⁴ Paitsi musiikintutkimusta, hyödynnän tulkinnoissani tekstejä, jotka edustavat mm. kulttuurintutkimusta (*cultural studies*), jälkistrukturalistista kielentutkimusta sekä feminististä filosofian- ja historian tutkimusta. Tällainen monitieteinen, tutkimusperinteiden välimaastossa liikkuva ote on tyypillinen feministisessä ja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. Ks. esim. Cook & Tsou 1994, 2; Heiniö & Moisala 1999, 364, 366; Moisala 1998, 325; Leppänen 2000, 13–19.





sekä omanlaisensa todellisuutta koskevat tulkinnat, väitteet ja arvostukset. (Ks. esim. Fairclough 1992, 3–4; Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 26–27; Lehtonen 1996, 31–32.) Tällä tavoin ymmärrettyinä diskurssit ovat sekä kielellisiä⁵ käytäntöjä että näkökulmia todellisuuteen; ihmiset eivät niitä käyttäessään niinkään ilmaise, mitä maailmassa on, kuin luokittelevat ja arvottavat maailmaa aktiivisesti. Luokittelu merkitsee aina valintojen tekemistä, joidenkin asioiden korostamista toisten kustannuksella. Kulttuurintutkija Stuart Hall kiteyttää tämän seuraavasti: ”Diskurssi mahdollistaa aiheen näkemisen jollakin tietyllä tavalla. Se myös rajoittaa muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää.” (Hall 1999b, 98.) Analysoidessani Heinisen ja Rautavaaran tekstien musiikkia ja taiteilijuutta koskevia diskursseja kysynkin, millaiset asiat saavat niissä tilaa ja millaiset puolestaan rajautuvat marginaaliin. Diskurssi-sanan asemesta saatan käyttää analyyseissäni termiä puhetapa.

Identiteetin ymmärrän tässä artikkelissa diskurssien käytön yhdeksi mahdolliseksi seuraukseksi. En viittaa käsitteellä yksilöiden ja asioiden (esim. sävellysten) pysyviin olemuksiin vaan erilaisiin tapoihin representoida ja määritellä ihmisiä ja asioita. Identiteettien voi sanoa olevan vaihtuvia sijainteja, joita kulttuuri symbolisine järjestelmineen (kieli, musiikki, kuvat jne.) yksilöille ja ilmiöille tarjoaa (ks. esim. Hall 1999c, 248, 250–251; Fornäs 1998, 280–282; Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 37–38).⁶ Identiteettien kulttuurisidonnaisuudesta seuraa, että niillä on myös vahva sosiaalinen, ihmisten välinen, ulottuvuutensa. Oletan, että kun Heininen ja Rautavaara määrittelevät teksteissään musiikin olemusta tai säveltäjän roolia, he tekevät tämän omista näkemyksistään käsin, jotka ovat kuitenkin samalla monien muidenkin taidemusiikkikulttuurissa toimivien (ja toimineiden) näkemyksiä.

Juuri merkityksenantojen ja identiteettien sosiaaliseen luonteeseen kytkeytyy se, että tarkastelen rinnakkain Heinistä ja Rautavaaraa. Kuten jokainen suomalaista taidemusiikkikulttuuria tunteva varmasti tietää, näiden säveltäjien väliltä ei ole yleensä löydetty yhtäläisyyksiä vaan pikemmin eroja, puhutaanpa

⁵ Diskursseista kirjoittavat tutkijat muistavat yleensä korostaa, ettei kyse ole yksinomaan kielellisistä merkityssysteemeistä. Myös kuvallisia, eleistä koostuvia tai muutoin ei-kielellisiä todellisuuden esittämisen tapoja voi tarkastella diskursseina tai diskurssien osina. Ks. Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 27; Lehtonen 1996, 19. Musiikintutkimuksen kohdalla tämä tarkoittaa, että musiikillisia, soivia koodistoja ja asioiden (esim. sukupuolisuuden) representoimistapoja voi jäsentää diskurssi-käsitteen avulla. Keskenään erilaisista ja eri teoreettisiin perinteisiin kiinnittyvistä tavoista määritellä diskurssi-käsite musiikintutkimuksessa ks. esim. McClary 1991, 7–8, 20–22; Citron 1993, 120–122; Sivuoja-Gunaratnam 1994, 281–283; Richardson 1995; Leppänen 1996, 13–15, 17–21.

⁶ Jokinen, Juhila ja Suoninen (1993, 39–40) kuitenkin tähdentävät, ettei identiteettejä tule ymmärtää valmiiksi kulttuurisiksi positioiksi, joihin yksilöt mekaanisesti asettuvat. Ne rakennetaan aina toimien, vaihtelevissa merkityksenanto- ja vuorovaikutustilanteissa. Vaikka aika ja paikka asettavat ihmisten itseyttämykselle ja todellisuuden tulkinnoille tietyt reunaehdot, identiteetit myös muuntuvat ja saavat uusia muotoja heidän toiminnassaan. Ne ovat sekä sosiaalisesti määräytyviä että yksilöllisesti omaksuttavia.





sitten musiikintutkimuksessa, lehtikirjoittelussa tai muilla foorumeilla muodostetuista näkemyksistä. Säveltäjät on helppo asettaa vastakkain ensinnäkin heidän musiikkiaan koskevien luonnehdintojen perusteella (Heinisen ”johdonmukainen” eteneminen dodekafoniasta ja sarjallisuudesta jälkisarjallisuuteen vs. Rautavaaran sävellystuotannon monet rinnakkaiset tekniikat ja tyylit) (Heiniö 1988, 56–70; Heiniö 1995, 120–130, 243–257, 424–426; Sivuoja-Gunaratnam 1997, 15–16). Toiseksi vastakkainasettelun voi halutessaan perustaa säveltäjien saamaan vastaanottoon (Heinisen maine vaikeana säveltäjänä vs. Rautavaaran yleisönsuosio etenkin 1990-luvulla) sekä kolmanneksi osaan heidän kirjoituksistaan ja lausunnoistaan (esim. asennoituminen moderni–postmoderni-kysymykseen, ks. Heiniö 1988, 22, 58–60, 95–96). Pysin kuitenkin analyyseissani osoittamaan, että säveltäjien kielellisestä toiminnasta löytyy heitä yhdistäviä puolia. Luonnehtiessaan musiikkia ja eri musiikillisia aktiviteetteja he käyttivät osittain samoja diskursseja tullen näin tulkinneeksi ja arvottaneeksi todellisuutta saman suuntaisesti. Se, että Heinisen ja Rautavaaran välille voi avata tällaisen aiemmin analysoimattoman dialogin, on hyvä todistus merkityssysteemien ja identiteettien moninaisuudesta. Säveltäjät, jotka toimivat taidemusiikkikulttuurin kentällä useassa mielessä kaukana toisistaan, jakavat silti joukon puhetapoja sekä niihin sisältyviä perinteitä ja arvohierarkioita.

Säveltäjä musiikin välikappaleena — passiivista henkisyyttä

Tulkitsen ensimmäiseksi tekstikatkelmia, joissa Heininen ja Rautavaara kuvaavat säveltämistä sekä musiikin ja säveltäjän välistä kontaktia. Teen päätelmiä siitä, miten käsiteparit henki–ruumis ja mies/miehisyys–nainen/naisellisuus suhteutuvat kuvauksissa toisiinsa. Nostan esille myös muita, näihin käsitepareihin liittyviä sukupuolittuneita kahtiajakoja, joita säveltäjät mielestäni ylläpitävät.

Heininen ja Rautavaara määrittelevät säveltämisen paikoitellen aktiviteetiksi, johon kuuluu haltioitumisen tunne ja mystinen, järjellä hallitsematon ulottuvuus. Rautavaaran teksteistä tätä kielenkäytön tapaa löytyy runsaammin. Työkentelyään uransa alkuvaiheessa hän luonnehtii näin: ”[a]lussa, kun rupeaa säveltäjäksi, toimii intuitio. Kappaleita tulee silloin kovaa vauhtia, kuin unessa.” (*Classica* 5/95, 12.) Varhaisten pianopreludiensa tekoprosessista hän kirjoittaa: ”[I]lopulta, kyllin stressattuna alkoi ylettyä uudenlaiseen transsiin, kuin shamaani. Sitten saattoi antaa ’tajunnanvirran’ valua.” (Rautavaara 1989, 165.)⁷ Pohdittaessa ensin kielikuvien intertekstuaalisia kytköksiä avuksi voi ottaa taiteensosiologi Martha Woodmanseen huomiot 1700–1800-lukujen esteettis-filosofisesta kirjoittelusta. Woodmansee (1994, 37–39, 53–54) toteaa, että tuon

⁷ Rautavaara korostaa toimineensa intuitiivisesti eritoten nuorena, mutta hän liittää intuition ja lumoutumisen myös joihinkin myöhempiin työprosesseihinsa. Ks. esim. Rautavaara 1987, 5.





ajan teksteissä, joiden nykyään katsotaan edustavan romanttista taidefilosofiaa, otettiin ensi kerran käyttöön paitsi taiteen käsite sellaisena kuin sen yhä ymmärrämme, myös käsitteet inspiraatio ja intuitio. Näillä käsitteillä taiteen tekeminen pyrittiin rajaamaan omaksi erityiseksi aktiviteetikseen erotuksena siihen aiemmin liitetyistä määritelmistä. Jos esim. säveltäminen oli ennen 1700-luvun loppua vielä mielletty työksi ja taidoksi muiden joukossa, tästä ajankohdasta eteenpäin alettiin ajatella, että se vaatii tekijältään jonkinlaiseen selittämättömään tilaan vaipumista (ks. myös Battersby 1989, 72–73). Tällaiset näkemykset jatkavat elämäänsä Rautavaaran äskeisissä luonnehdinnoissa.

Historiallisten yhteyksien pohtimisen jälkeen on kiinnostavaa kysyä, mikälaisiksi musiikin ja säveltäjän suhde määrittyy silloin, kun Rautavaara käsittelee intuitiivisuutta(an). Asettuuko musiikki kuvauksissa hengen/miehisyyden vai ruumiin/naisellisuuden alueelle? Entä säveltäjä? Ensi lukemalta voisi ajatella, ettei ainakaan säveltäjän rooli ole näissä merkityksenannoissa itsestään selvän miehinen. Rautavaaran viittaukset unennäköön ja tajunnanvirran valumiseen assosioituvat helposti passiivisuuteen, arvaamattomuuteen ja irrationaalisuuteen — ominaisuuksiin, jotka mm. Kramerin mukaan yhdistyvät modernissa ajattelussa naisen ja naisellisuuden kategorioihin. Säveltäjän passiivisuuden teema tuntuu nousevan esiin myös niissä monissa kirjoituksissa ja lausunnoissa, joissa Rautavaara mainitsee musiikin oman tahdon. Hän tähdentää näissä teksteissä, että säveltäjän tulisi kuunnella, mitä musiikki haluaa, ja vain hienovaraisesti ohjailla sen kasvua. (Ks. esim. Rautavaara 1989, 163; Rautavaara 1979.) Rautavaara siis liittää säveltäjään pyyteettömyyden ja itsensä syrjään asettamisen kaltaisia piirteitä. Pitäisikö tästä päätellä, että hän esittää intuitio-käsitteen ympärille kiertyvissä luomisprosessikuvauksissaan säveltäjän hahmona, joka ottaa naisellisen passiivisesti vastaan itseohjautuvan — siis aktiivisen, rationaalisen ja miehisen — musiikin?

Kysymykseen siitä, miten musiikki ja säveltäjä oikeastaan asettuvat henki/mies-ruumis/nainen-akselille Rautavaaran intuitiivisuutta korostavassa puheta-
vassa, voi etsiä selvyyttä seuraavasta sitaatista. Siinä Rautavaara kuvaa ”vieraantumiselämykseksi” kutsumaansa oloa, jonka valtaan hän kertoo toisinaan joutuneensa onnistuneen sävellystyön jälkeen:

Jos kappale oli minun mielestäni onnistunut, ”täydellinen”, eli kun ihan objektiivisesti tarkastellessa siitä ei tuntunut puuttuvan mitään, ei mitään olevan liikaa, silloin näytti tuo musiikki äkkiä vieraalta – – Se ikään kuin ei kuitenkaan ollut mitään ”tehtyä” — sillä mitään noin täydellistä, itseensä suljettua kaikkien tarpeellisten osiensa summaa, joka kaiken lisäksi *elää*, on organismi kuin jokin kukka tai eläin — ei sitä voi tehdä, en minä ainakaan osaa... Ei, sen on täytyntä olla aina, jossain platonisessa ideamaailmassa ehkä. Minä vain olin sen onnistunut saamaan ehjänä ulos, tai alas. En minä mikään äiti ole sille musiikille; jos jotain, niin sitten kättilö. (Rautavaara 1989, 220.)

Rautavaaran väite siitä, että hänen onnistuneimmat sävellyksensä ovat peräisin jonkinlaisesta ideasfääristä, paikantaa musiikin hengen alueelle. Väite myös noudattelee 1700–1800-lukujen taidefilosofiassa vallitsevaksi tullutta musiikki-käsitystä. Tuolloin syntyi se yhä nykyään elinvoimainen ajatus, että musiikki on





taiteenlajeista vapain materiaalsen todellisuuden jäljittelystä sekä ajan ja paikan kahleista. Aiemmin musiikin kyvyttömyyttä kuvata kiistattomasti tiettyä asiaa tai aihetta oli pidetty puutteena, mutta 1700-luvun lopulta lähtien tämä ominaisuus muuttuikin hyveeksi. Musiikista tehtiin portti transsendenssiin: sen sanottiin avaavan väylän sille todellisuuden tasolle, jolla sijaitsee perimmäinen ja yleispätevä, inhimillisiä käsitteitä pakeneva tieto maailman ilmiöistä. (Goehr 1992, 153–155; Goehr 1993, 181–182, 186.)

Siinä missä musiikin kytkös miehiseen henki-kategoriaan on sitaatissa ilmeinen, säveltäjyyden saamat merkitykset eivät ole yhtä selviä. Luonnehtiessaan omaa osuuttaan sävellysten syntyprosessissa Rautavaara käyttää käsitettä, joka liittyy kulttuurissamme yleensä naisen kategoriaan: hän kutsuu itseään musiikkinsa *kättilöksi*. Ennen tätä hän on kirjoittanut siitä, miten onnistunut sävellyksessä ”elää”, miten se on ”organismi”. Kun oheiset kielikuvat yhdistää, syntyy vaikutelma teoksesta lapsen kaltaisena olentona ja säveltäjästä tämän olennon maailmaan auttajana. Säveltäjä määrittyy siis ainakin välilliseksi elämän antajaksi.⁸

Tarkoittaako kättilö-puhetavan käyttö sitten, että säveltäjä rinnastuu naiseseen tai että perinteisesti naisellisina pidetyt piirteet näyttäytyvät hyväksyttävänä osana hänen taiteilijuuttaan? Kiinnostavan tulkinnan asiasta tarjoaa feministihistorioitsija Christine Battersbyn tutkimus *Gender and Genius* (1989), jossa hän — tutkimuksen nimen mukaisesti — keskittyy analysoimaan nero-käsitteen sukupuolittuneisuutta. Yksi Battersbyn käsittelemistä, taiteilijaneromyyttiin liittyvistä teemoista on juuri kättilö-termin käyttö romantiikan ajan taidefilosofiassa. Battersby (1989, 73–74) tuo esimerkein ilmi, että taiteen tekemistä alettiin 1800-luvun edetessä rinnastaa enenevässä määrin synnyttämiseen, äitiyteen ja kättilön työskentelyyn. Hän arvioi vertauskuvien palvelleen ajan miestaiteilijoille tyypillistä pyrkimystä yhdistää identiteetissään miehisuus ja naisellisuus.

Battersbyn tulkinnassa on kuitenkin oleellista se, että hänen mukaansa tämän kielikuvaston käyttö ei merkinnyt naisellisina pidettyjen piirteiden arvonnousua sinällään eikä lisännyt naisten mahdollisuuksia taiteilijaksi ryhtymiseen. Romantiikan ajan taideteoreetikot ja taiteilijat päinvastoin korostivat, ettei naisten kyvyllä luoda konkreettista fyysistä elämää ole yhtymäkohtia taiteelliseen ”synnyttämiseen” ja ”kättilön työhön”. Monet ajan kirjoittajat (esim. Schopenhauer ja 1800-luvun loppupuolella Nietzsche) samastivat naiset jälkeläisiä vaistonvaraisesti tuottavaan eläinkuntaan ja painottivat, etteivät usko naisten pystyvän kehittämään kulttuuria — siis niitä elämän ilmauksia, jotka todistavat ihmisen olevan itsestään tietoinen ja erottavat hänet luonnosta. (Mt., 73–74, 109–110, 121–123.) Naisellisiksi miellettyjä ominaisuuksia, kuten passiivisuutta ja vastaanottavuutta, ja naisen tehtäviä, kuten äidin ja kättilön roolia, ei näin pidetty myönteisinä itsessään. Ne muuttuivat ihailtaviksi vasta sulautuessaan osaksi miestaiteilijan persoonaa ja työtä ja jalostuessaan samalla henkisiksi. Kuten Battersby kiteyttää, romanttisissa ja tuolta ajalta periytyvissä taiteilijakä-

⁸ Vaikka Rautavaara kieltää oheisessa sitaatissa pitävänsä itseään sävellystensä äitinä, Juhani Aromäen kirjassa *Elämäni on musiikki* hän (sit. Aromäki 1980, 244) toisaalta toteaa suhtautuvansa teoksiinsa kuin lapsiinsa.





sityksissä ei rajaudu marginaaliin niinkään naisellisuus kuin naispuolisuus. (Mt., 3, 7–8.)

Battersbyn johtopäätökselle löytyy mielestäni kaikupohjaa Rautavaaran tekstistä. Säveltäjä määrittänyt siinä kulttuuristen tuotteiden (ideamaailmasta laskeutuvien sävelteosten) kättilöksi; kättilönä toimiminen yhdistyy siis hengen, ei ruumiin, kategoriaan. Tätä kautta se liittyy — passiivisuuden ja intuitiivisuuden kaltaisista ulottuvuuksistaan huolimatta — myös miehen kategoriaan. Jos lainataan vielä Battersbyn (mt., 7) termiä, säveltäjä on Rautavaaran tekstikatkelmassa naisellinen mies (*feminine male*).

Heinisenkin tekstit sisältävät joitain viittauksia siihen, että säveltäjän tulee toimia musiikin passiivisena maailmaan auttajana. Näistä ehkä ilmeisin on katkelma, joka löytyy hänen *Miten sävellykseni ovat syntyneet* -kokoomateokseen laatimastaan kirjoituksesta. Katkelmassa Heininen määrittelee säveltäjän ja musiikin välisen suhteen seuraavasti:

Säveltäjä-esiinkirjoittaja ei voi tehdä mitään ”oman” mielensä mukaan, vaan hänen on oltava uskollinen tuon aistihahmoon saatettavan idean totuudelle. On tehtävä sitä, mitä teos haluaa, ja sävellystekniikka on suurelta osalta juuri sitä, että teos saa tahtonsa läpi eikä alistu vastahakoisten, vallattomien nuottien ja sormien oikkuihin. (Heininen 1976b, 50.)

Sitaatissa on paljon samaa kuin Rautavaaran luomisprosessikuvauksissa. Heininen kirjoittaa sävelteoksesta oliona, jolla on oma tahto ja valmis, säveltäjästä riippumaton suunta. Hän korostaa säveltäjän velvollisuutta toimia musiikin välittäjänä, ei tilanteen kontrolloijana. Sitaatti kuitenkin mahdollistaa yhden uuden tulkinnan: Heinisen käyttämässä kielikuvissa, ennen kaikkea ilmaisuisissa ”säveltäjä-esiinkirjoittaja” ja ”aistihahmoon saatettavan idean totuudelle”, on mielestäni uskonnolliseen inspiraatioon viittaava sävy. Kielikuvat tuovat mieleen ne kristinuskolle, samoin kuin muille valtauskonnoille, tärkeät kertomukset, joissa keskushahmona on salattuja totuuksia julki kirjoittava tai lausuva jumalan valittu. Yksi tällainen kristillinen legenda sopii Heinisen kuvauksen intertekstiksi erityisen hyvin, koska se on useissa musiikin historian kirjoissa liitetty länsimaisen taidemusiikin syntyvaiheisiin. Tarkoitan legendaan 500–600-luvuilla eläneestä paavi Gregorius Suuresta, jolle kyyhkysen hahmon ottanut jumala sanelee joukon sittemmin tunnetuksi tulleita kirkkosävelmiä (ks. esim. Grout and Palisca 1960/1988, 50–51; Hoppin 1978, 42–44). Legendaan liittyvät kuvalliset lähteet ovat tärkeä osa sen merkityssisältöä. Ne esittävät Gregoriuksen kuuntelemassa keskittyneesti kyyhkysen kujerrusta korvansa juuressa tai laulamassa sävelmiä siten, että verhon takana istuva kirjuri voi merkitä ne muistiin (Grout and Palisca 1960/1988, 51; Hoppin 1978, 44). Legendassa tapahtuu siis jumalallisen ja musiikillisen totuuden esiinkirjoittaminen.

Heinisen luomisprosessikuvauksen ja Gregoriusta koskevan legendan vertaaminen toisiinsa voi tuntua ongelmalliselta, koska niiden välillä vallitsee huikea ajallinen ja kulttuurinen etäisyys. On myös selvää, ettei legendalla ole taidemusiikkikulttuurissa ns. totuusarvoa: musiikin historian kirjoittajat mainitsevat yleensä Gregoriuksella tuskin olleen osuutta hänen aikanaan käytettyjen kirk-





kosävelmien laatimiseen. Mielestäni ei ole kuitenkaan merkityksetöntä, että legendan tarjoamaa representaatiota (taide)musiikin tekemisestä on haluttu ylläpitää. Se, millaisia myyttejä kulttuurissa kerrotaan eteenpäin, ei ole koskaan yhdentekevää — silloinkaan, kun korostetaan niiden olevan vain myyttejä. Myytit paljastavat osaltaan, millaisia merkityksiä ja rooleja asioille ja ihmisille annetaan sekä, tähän liittyen, millaisia arvoja kulttuurissa vaalitaan.

Gregoriusta koskevassa legendassa musiikin tekijällä on mystinen välittäjän rooli, yhteys sekä näkyvään ja inhimilliseen että muilta suljettuun ja jumalalliseen todellisuuteen. Näitä kahta ulottuvuutta on varsin helppo tulkita niin, että ensimmäinen edustaa materiaa ja ruumista, jälkimmäinen puolestaan henkeä. Ulottuvuuksien välinen hierarkia käy samoin selväksi: viesti, jonka Gregorius vastaanottaa, saapuu henkisestä, jumalallisesta todellisuudesta ja etenee hänen kauttaan materiaaliseen, inhimilliseen todellisuuteen. Heinisen kuvauksessa hengen ja ruumiin kategoriat sekä niiden välinen hierarkia ovat esillä vähintään yhtä eksplisiittisesti, kun hän kirjoittaa musiikin olevan ensin idea, siis henkinen ilmiö, jolle säveltäjän pitää antaa aistihahmo. Paitsi musiikin, Heininen tulee näin määrittäneeksi myös säveltäjän työskentelyn luonteeltaan henkiseksi. Passiivisuus ja vaistonvaraisuus sävellystyöhön kuuluvina piirteinä eivät hänenkään tekstissään sulje pois hengen kategorialta vaan pikemmin sulautuvat siihen.

Heinisen tekstikatkelman uskonnolliset sävyt synnyttävät mielikuvan, jonka mukaan hänen luonnehtimansa säveltäjä on mies. Onhan totuuksia ja ideoita tavoitettava, yksin työskentelevä ”esiinkirjoittaja” kristillisessä perinteessä voittopuolisesti miehille varattu rooli. Heinisen tekstin kristilliseksi tulkittavat vivahteet eivät myöskään vaikuttaisi olevan sattumaa. Mm. sellaiset tutkijat kuin taiteensosiologi Vappu Lepistö ja feminististä musiikkitiedettä edustava Marcia Citron ovat tahoillaan todenneet, että kristilliset teemat halkovat niitä yhä voimissaan olevia taiteilijäkäsityksiä, jotka syntyivät 1700–1800-luvuilla. Väitöskirjassaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa* Lepistö (1991a, 15–16, 44–49, 55, 58–59) tuo ilmi, että taiteilija vertautuu psykologisissa ja kaunokirjallisissa teksteissä ja nykytaiteilijoiden omissa käsityksissä milloin jumalaan, milloin Kristukseen ja milloin visionääriseen erakkoon. Citron (1993, 184) mainitsee erityisesti romanttisen taiteilijaneromyytin ja kristillisen jumaluuden välisen merkitysyhteyden.⁹ Ajatus kristinuskon keskeisten mieshahmojen läsnäolosta nykyisissäkin taiteilija- (ja musiikki)käsityksissämme tuntuu pulmalliselta naisten kannalta; herää kysymys, millaisen suhteen naistaiteilija voi muodostaa näihin taiteilijuuden malleihin? Citronin (mt., 46–47), kuten monen muun tutkijan, vastaus on, että naissäveltäjien mahdollisuudet mieltää itsensä jumalan kaltaiseksi luojaksi ovat olleet vähäiset läpi taidemusiikkikulttuurin niin vallitsevien perinteiden ja asenteiden kuin institutionaalisten esteiden takia. (Ks. myös esim. Moisala 1994; Moisala & Valkeila 1994; Cusick 1999.)

⁹ Alkujaan kristillisten teemojen ja merkitysten läsnäolosta romanttisissa taidekäsityksissä ks. myös Woodmansee 1994, 11,18–22. Romanttisesta ”taideuskonnosta” ja sen yhteyksistä 1800-luvun protestanttiseen teologiaan ks. Dahlhaus 1990, 82–85.





Musiikki säveltäjän materiaalina — rationaalista haltuunottoa

Yllä käsittelemissäni Heinisen ja Rautavaaran teksteissä musiikki ja säveltäjä paikantuvat molemmat henkisyiden alueelle, joskin musiikki näyttäytyi tahoista hallitsevampana. Seuraavaksi tarkastelemissani sävellystyön kuvauksissa musiikin ja säveltäjän välinen (valta)suhde määrittyy sen sijaan toisin. Sama pätee siihen, miten suhteen osapuolet sijoittuvat henki/mies–ruumis/nainen-akselille. Havainnollistan näitä aiemmasta poikkeavia asetelmia nostamalla analyysieni keskiöön uuden käsitteellisen vastakkainasettelun, jolla on läheinen yhteys käsitepareihin henki–ruumis ja mies–nainen. Kyseessä on muoto–materiaali-kahtiajako. Tämä käsitepari liittyy erityisen vahvasti siihen artikkelin alussa esittelemääni Kramerin ajatukseen, että (taide)musiikki on modernina aikana nähty itsessään kahtia jakautuneeksi. Muoto–materiaali-vastakkainasettelun myötä esille nousee muitakin, tavallaan sille alisteisia dikotomioita, joita ovat mm. rationaalisuus–irrationaalisuus ja kurinalaisuus–ylenpalttisuus.

Kiinnostava esimerkki siitä, miten Rautavaara käyttää teksteissään materiaali–muoto-käsiteparia, on hänen 1970-luvun lopulla laatimansa arvio Jukka Ruohomäen *Phones*-nimisestä elektronimusiikkiteoksesta. Rautavaara kommentoi sävellystä näin:

yhtenä arvosteluperusteena täytyy – – olla sävellyksen rakenne. Tässä suhteessa jää *Phones*in hahmopsykologinen arvosana välttäväksi. Kiitettävää on sen perusainesten selväpiirteisyys, eli niukkuus. Yleensä on elektronisäveltäjillä vahva taipumus *hukata struktuurinsa* mahdollisuuksien *ihastuttavaan paljouteen*. Ruohomäki on välttänyt tämän vaaran. Aineksien yhdistäminen, asteittaisuus ja sisäinen yhteenkuuluvuus taas on vähemmän vakuuttavaa ja hiukan karkeasäättöistä. (Rautavaara 1978, 39–40, kursiviti MT.)

Sitaatista voi lukea esiin sen, millaisia ominaisuuksia liittyy yhtäältä muodon ja toisaalta materiaalin käsitteeseen niiden välisessä vastakkainasettelussa. Muotoa edustaa sitaatissa mielestäni ilmaus ”sävellyksen rakenne”, ja siihen kytkeytyy rationaalisuuden ja kontrolloivuuden kaltaisia piirteitä. Rautavaaran antaa ymmärtää, että rakenteen/muodon tehtävänä on pelkistää sävellystä — torjua mahdollisuuksien ihastuttava paljous, kuten hän asian ilmaisee. Tämä mahdollisuuksien paljous näyttää sitaatissa tarkoittavan samaa kuin musiikillinen materiaali. Materiaalin pääpiirteiksi määrittävät ainakin kyseisessä tekstikatkelmassa luontainen runsaus ja suuri houkutusvoima, koska Rautavaara pitää työvoittona sitä, että Ruohomäki on kyennyt rajaamaan sävellyksensä ainekset niukoiksi sen rakenteen muista puutteista huolimatta. Tässä Rautavaaran näkemyksessä tulee hyvin esille muodon ja materiaalin käsitteiden keskinäinen hierarkia: muoto on kategorioista ylempi, koska se antaa sävelteokselle varsinaisesti identiteetin. Materiaalin osuudeksi jää toimia säveltäjän tekemien rakenteellisten valintojen kurittomana raaka-aineena. Rautavaaran sitaatin yhteyteen sopivatkin Kramerin huomiot muoto–materiaali-dikotomiasta, kuten myös sen yhteyksistä hengen/miehen ja ruumiin/naisen kategorioihin. Musiikintutkija Leo Treitlerin väitettä soveltaen Kramer (1995, 35) toteaa, että muoto–





materiaali on itse asiassa taidemusiikkikulttuurin kontekstissa se käsitteellinen kahtiajako, johon tiivistyvät laajempiin henki–ruumis- ja mies–nainen-dikotomioihin liittyvät merkitykset. Muoto edustaa henkeä ja miehisyttä sekä näiden jatkeena rationaalisuutta, yhtenäisyyttä, tarkkuutta ja selkeyttä. Materiaali edustaa vastaavasti ruumiin ja naisen kategorioita sekä aistillisuutta, ylellisyyttä ja ylitsepuosuavuutta. Modernin ajattelun mukaisesti nämä ulottuvuudet käyvät musiikissa jatkuvaa kamppailua — seikka, jonka Rautavaaran teksti omalta osaltaan osoittaa.

Äskeisen sitaatin ja muutaman samantyyppisen esimerkin (ks. Rautavaara 1975, 45; Rautavaara 1998, 79–80) vastapainoksi Rautavaaralta löytyy monia tekstejä, joissa hän problematisoi ja vastustaa materiaali–muoto-erottelun tekemistä. Hän saattaa myös kritisoida kovin rakennekeskeistä säveltämisen ja sävellysten arvioimisen tapaa. (Esim. Rautavaara 1984; Rautavaara 1989, 72–73.) Heinisen teksteissä muoto–materiaali-kahtiajako esiintyy useammin ja yksiselitteisempänä. Kirjoittaessaan Usko Meriläisen ja Einar Englundin musiikista Heininen kuvailee tilanteita, joissa musiikillinen materiaali riistäytyy, tai on vähällä riistäytyä, muodon hallinnasta. Hän liittää materiaaliin näissä yhteyksissä laatusanat sensuelli (Heininen 1972b, 68) ja jännitteinen (mt., 76–77) ja kutsuu sitä motiivisesti kiteytymättömäksi villiksi kuvioinniksi, joka etenee ryöppyinä (Heininen 1976a, 53). Kielikuvat luovat vaikutelman siitä, että soivan materiaalin runsaus äityy hillittömäksi, ellei sitä saada järjestettyä rakenteiksi. Ei olekaan yllättävää, että Heininen asettaa muodon tehtäväksi yhtenäisyyden, kurin ja jatkuvuuden luomisen sävellyksiin (ks. esim. Heininen 1972c, 157, 159–160; Heininen 1983, 15).

Erityisen kiinnostavia muoto–materiaali-kahtiajaon kannalta ovat mielestäni Heinisen luonnehdinnat Aarre Merikannon musiikista, työskentelytavasta ja säveltäjäpersoonallisuudesta. Niin paljon kuin Heininen yleisesti ottaen Merikantoa arvostaa, säveltäjän muodon käsittelytaitoa hän pitää puutteellisenä. ”Einar Englund” -esseessään Heininen (1976a, 12) vertailee 1920–30-luvuilla uransa aloittaneita suomalaissäveltäjiä toisiinsa nimenomaan sillä perusteella, miten nämä ovat onnistuneet muodon rakentajina. Tässä yhteydessä hän väittää, että Merikannon teosten muotoja väijyi aina ”katkelmallisuuden vaara”, koska säveltäjän työskentelytyyli oli irrationaalinen.¹⁰ Myös vuodelta 1986 olevassa haastattelussa Heininen liittää Merikantoon irrataalisuuden määreen:

Merikannon säveltäjäolemuksen iskusana on pluraliteetti, siis musiikin pinta-asun hyvin suuri moninaisuus ja irrataalisuus, jonka alla persoonallisuuden kiinteä ja yhtenäinen ydin on peitossa. (Heininen, sit. Kaipainen 1986, 31.)

Sitaatista pistää silmään se, että Merikannon persoona ja musiikki kietoutuvat siinä erottamattomasti yhteen: Heininen mainitsee ensin Merikannon ”säveltäjäolemuksen”, mutta puhuu jo seuraavassa hetkessä ”musiikin” pinta-asusta.

¹⁰ Vaikka Heininen suhtautuu muutoin hyvinkin varauksellisesti Einar Englundin, muodon käsittelijänä hän antaa säveltäjälle tunnustusta enemmän kuin muille saman ikäpolven edustajille.





Sama toistuu Heinisen itse kirjoittamassa Merikanto-artikkelissa, joka on niin ikään vuodelta 1986. Artikkelin aiheena on *Sinfoninen harjoitelma* -niminen sävellys, jonka Merikanto osittain tuhosi mutta jonka Heininen vuosina 1981–85 täydensi. Heinisen mielestä teoksella on aivan tietty erityispiirteensä, jonka hän määrittelee näin: *”Merikannon miltei alleviivattu irrationaalisuus tai, musiikillisesti ajateltuna, atemaattisuus”* (Heininen 1986, 66).¹¹ Vastaavuuksien näkeminen säveltäjän minuuden ja hänen tekemänsä musiikin välillä on sinänsä varsin tyypillistä aina romantiikan ajan musiikkifilosofiasta lähtien (ks. esim. Goehr 1992, 157–158, 206–209; Sarjala 2001, 240). Nyt tarkastelen kuitenkin kohdennetusti sitä, miten Merikannon minuudesta ja musiikista koostuva kokonaisuus suhteutuu Heinisen teksteissä muoto–materiaali- sekä henki–ruumis- ja mies–nainen-vastakkainasetteluihin.

Ensiksikin on tärkeää huomata, että Heininen kuvaa yllä olevassa lausunnossaan Merikannon musiikin ja minuuden kaksitasoisiksi. Yhtäältä hän puhuu Merikannon säveltäjäolemuksen ja musiikin *pinta-asusta* luonnehtien sitä irrationaaliseksi ja moninaiseksi. Toisaalta hän viittaa tämän pintakerroksen alta löytyvään persoonallisuuden/musiikin *ytimeen*. Ydin–pinta-kahtiajakoa ei voi suoralta kädeltä palauttaa muoto–materiaali-vastakkainasetteluun, mutta väitän, että näiden käsiteparien välille löytyy kuitenkin yhteys. Yhteyden paikantamiseksi on hyvä eritellä hieman tarkemmin pinnan ja ytimen käsitteitä. Tässä ovat avuksi filosofi Tuija Pulkkinen esittämät näkemykset modernista subjektikäsitteestä. Tutkimuksessaan *Postmoderni politiikan filosofia* Pulkkinen (1998, 10–11) lähtee siitä ajatuksesta, että jako pintaan ja ytimeen — tai perustaan, kuten Pulkkinen sitä nimittää — on olennainen juonne koko modernissa ajattelussa. Kahtiajaon tärkeys kertoo hänen mukaansa pyrkimyksestä tavoittaa se, mikä asioissa on oleellista ja pysyvää. Modernia ajattelua motivoi toisin sanoen usko siihen, että vaikka jokin asia näyttäisi päältä katsoen moniulotteiselta, kerrosten alta on paljastettavissa yksi totuus. Tämä tekee jo selväksi sen, että pinnan ja perustan käsitteiden välillä vallitsee hierarkia. Pinta-käsite on arvoltaan alempi, ja sen johdannaisia ovat sellaiset sanat kuin päällysrakenne, pinnallinen ja ulkoinen. Perusta-käsitteeseen taas liittyy sellaisia perinteisesti arvossa pidettyjä ominaisuuksia kuin syvällinen, sisäinen ja aito. (Mt., 49).¹²

Perustan ja pinnan välinen arvoasetelma on läsnä Heinisen yllä olevassa tekstissä, kuten myös siihen kytkeytyvä ykseys–moniulotteisuus-kahtiajako. Liittämällä Merikannon persoonan ja musiikin moninaisuuteen määreen irratio-

¹¹ *”Merikanto’s almost demonstrative irrationality or, in musical terms, athematism”*. Suomennos ja kursiviat MT.

¹² Musiikintutkija Robert Fink kritisoi artikkelissaan *”Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface”* (1999) pinta–perustametaforan käyttöä ja siihen liittyvien arvolatausten ylläpitämistä musiikkianalyyseissa. Finkin mukaan strukturalistisen musiikkianalyysin perinnettä leimaa *”pintaa”* kohtaan tunnettu pelko ja epäluottamus (*fear of the surface, distrust of the surface*). Artikkelin loppuksi Fink pohtii, voitaisiinko pinnan käsitteellä kuvata myönteisessä mielessä musiikkikokemuksen tapahtumarikautta ja ohikiitävyyttä — sen kuulijassa aikaansaamaa nautintoa.





naalinen Heininen tuo ilmi, ettei hän pidä tätä piirrettä myönteisenä. Hän onnistuu kuitenkin osittain irrottamaan kyseisen piirteen Merikannosta sijoittamalla sen tämän persoonan ja musiikin pinnalle. Pulkkisen kuvaamassa modernissa katsannossahan tämä merkitsee, etteivät moninaisuus ja irrationaalisuus edusta Merikannon tosiolemusta.

Heininen ylläpitää monissa teksteissään modernia subjektikäsitystä (ks. erit. Heininen 1983; Heininen 1988). Siksi ei olekaan yllättävää, että hän haluaa löytää Merikannon persoonasta ja musiikista pysyvän keskiön — mieluiten sellaisen, joka sijoittuu hengen ja järjen eikä ruumiin, ylenpalttisuuden ja irrationaalisuuden alueille. Ytimen paikantaminen on erityisen tärkeää siksi, ettei Merikannon luovuus kyseenalaistuisi. Heininen kirjoittaa ja puhuu Merikannosta useissa teksteissään romanttisten taiteilijakäsitysten hengessä (ks. Heininen 1986; Heininen, sit. Ramsay, *Musiikki* 2/1977, 49–50). Nämä käsitykset ovat taas, kuten muun muassa Mikko Lehtonen (1994, 92–95) esittää, sidoksissa moderniin subjektikäsitukseen: niiden mukaan taiteilijalla täytyy olla luja, itsenäinen ja rationaalinen minuus, jotta hän pystyy todella luomaan eli tekemään jotain, mitä kukaan muu ei ole tehnyt. Koska Merikannon taiteilijuus ja musiikki eivät Heinisen mielestä suoraan ilmaise näitä ominaisuuksia, hän pyrkii perusta–pinta-jaon avulla todistamaan, että ne kaikesta huolimatta kuuluvat säveltäjän olemukseen.

Entä millaista samankaltaisuutta perusta–pinta- ja muoto–materiaali-käsitteparien väliltä voi löytää? Näytteeksi tästä sopii seuraava katkelma, jossa Heininen arvioi Merikannon *Sinfoninen harjoitelma* -sävellyksen tekotapaa. Katkelmaa on — etenkin suhteessa edelliseen sitaattiin — mahdollista tulkita siten, että perustan ja pinnan sekä muodon ja materiaalin vastakkainasettelut sulautuvat siinä yhteen:

Kyseessä on kokeneen ja voimakkaan persoonallisuuden omaavan henkilön työskentelytapa: hänen [Merikannon] tyylilliset sormenjälkensä luovat sävellykseen punaisen langan ja linjan ja ne rajat, joita temaattisuus ja muotorakenteet eivät hänelle tarjonneet. (Heininen 1986, 66.)¹³

Keskeistä sitaatissa on Merikannon tunnistettava musiikillinen tyyli, joka Heinisen mukaan juontaa juurensa hänen vahvasta persoonallisuudestaan. Nämä tyylin ja persoonallisuuden käsitteet edustavat tekstissä mielestäni perustan ja muodon kategorioita. Heininen väittää, että se, mikä Merikannon persoonassa on vahvaa ja omintakeista (=sen ytimeen kuuluvaa), tuo hänen musiikkiinsa johdonmukaisuutta ja asettaa sille rajat. Ydin/perusta toimii siis muotoa luovana periaatteena. Tämä on modernien arvostusten valossa tarpeen Merikannon kohdalla, koska, niin kuin edellä nähtiin, hänen musiikkinsa materiaallinen pintataso on Heinisen mielestä yleensä irrationaalisen runsas.

Siitä, miten muoto–materiaali- ja perusta–pinta-kahtiajaot sukupuolittuvat,

¹³ "[i]t is a working method of an experienced and strong personality: his [Merikanto's] stylistic fingerprints constitute the red thread, the path, the boundaries that thematicism and formal structures did not give him". Suomennos MT.





antaa viitteitä se, että niiden sisäinen logiikka on samantyyppinen kuin henkiruumis-käsiteparin. Näiden nimenomaisten kahtiajakojen suhdetta sukupuolen kategoriaan ovat kuitenkin tulkinneet useat musiikin ja muiden taiteenlajien tutkijat. He kaikki tulevat päätelmään, jonka mukaan ajatus moninaisuuden, materiaalisuuden ja ruumiillisuuden hillitsemisestä järjen, tekniikan tai lujan minuuden avulla on kytköksissä mies–nainen-vastakkainasetteluun. Musiikkitieteilijä Leo Treitler (1993, 23, 26–28) esittää tähän liittyen, että länsimaisen taidemusiikin historioitsijat ovat yhtä lailla 1700- kuin 1900-luvulla erotelleet musiikkityylejä toisistaan sukupuolittunein kielikuvin. Materiaalin ja muodon käsitteet ovat usein läsnä näissä kuvauksissa. Treitler antaa yhdeksi esimerkiksi sen, että varhaista roomalaista kirkkolaulua, joka sisältää paljon melismaattisuutta, on kuvailtu ylitsepursuavaksi ja muodoiltaan löyhäksi. Siihen on liitetty feminiinisyyttä. Myöhemmän, niin sanotun gregoriaanisen, kirkkolaulun paremmuutta aiempaan perinteeseen nähden on perusteltu sillä, että sen melodiat ovat rakenteeltaan lujia ja johdonmukaisia sekä tuloksia rationaalisesta hillinnästä. Modernissa länsimaisessa ajattelussa tällaisia ominaisuuksia pidetään paitsi myönteisinä myös miehisinä.

Kirjallisuuden- ja kuvataiteentutkija Elisabeth Bronfen (1992, 181–185) ja elokuvatutkija Barbara Creed (1993, 12–14, 49–50) osoittavat niinkään, että sellaiset asiat kuin yltäkylläisyys, liikkuvuus, muodonmuutos ja moninaisuus on leimattu feminiiniseksi. Niitä on totuttu pitämään yhtä aikaa kiehtovina ja pelottavina. Niiden on ajateltu edustavan kaaosta ja uhkaavan modernin yksilön (miehen) identiteettiä.¹⁴ Bronfen (mt., 185–187) löytääkin muun muassa 1800-luvun kirjallisuudesta esimerkkejä siitä, miten miespuolinen yksilö pyrkii kaikin keinoin hallitsemaan naisen hahmossa esiintyvää moniulotteisuutta. Treitlerin, Creedin ja Bronfenin huomioiden myötä käy entistä ymmärrettävämmäksi, miksi Heininen vakuuttaa, että Merikanto pystyy pitämään pluralistisen musiikkinsa otteessaan. Jos Heininen mainitsisi vain Merikannon musiikin moninaisuuden eikä käyttäisi vastapainoksi loogisuuteen ja muotokuriin liittyviä kielikuvia, Merikanto ja hänen sävellyksensä vaikuttaisivat modernissa katsannossa pikemmin feminiinisiltä kuin maskuliinisilta. Tämä vaarantaisi, ainakin monien nykyään vallitsevien taitelijäkäsitysten valossa, Merikannon uskottavuutta säveltäjänä.

Lumoaviin säveliin vaipuminen vai kokonaisuuden viileä haltuunotto?

Tässä osiossa siirryn säveltämistä koskevista luonnehdinnoista sellaisten tekstien tarkasteluun, joissa Heininen ja Rautavaara kuvailevat muita musiikillisia aktiiviteetteja — ennen kaikkea kuuntelemista, mutta myös soittamista. Tulkitsen,

¹⁴ Tarkastellessaan naisen ja naisellisuuden esittämisen tapoja Bronfen ja Creed hyödyntävät molemmat Julia Kristevan (1982, 1–4, 53–55) *abjekti*-käsitettä.





millaisena musiikin ja sen kokijan suhde teksteissä näyttäytyy, sekä miten henki–ruumis- ja mies–nainen-kahtiajaot tätä suhdetta kulloinkin määrittävät. Viimeisessä analyysissä kiinnitän huomiota siihen, miten eri musiikillisten aktiiviteettien erilainen paikantuminen suhteessa kahtiajakoihin luo niiden välille arvojärjestyksen.

Heininen ilmaisee tämän artikkelin kannalta kiinnostavia näkemyksiä musiikin kuuntelemisesta esitelmässään ”Orkestereidemme ohjelmistosta” (1975). Esitelmän yhtenä pääteemana on Heinisen suomalaisiin sinfoniaorkestereihin kohdistama kritiikki, jonka hän perustaa siihen, että orkesterit soittavat voittopuolisesti klassis-romanttista konserttiohjelmistoa uuden taidemusiikin asemesta. Heinisen mukaan totunnaisessa ohjelmistossa pitäytymistä puolustellaan usein sanomalla ”[h]yviä sävellyksiähän on jo aivan tarpeeksi olemassa” (Heininen 1975, 42). Syyn tähän puolusteluun hän väittää löytyvän klassis-romanttisen taidemusiikin olemuksesta itsestään sekä sen kuulijoissa synnyttämistä tuntemuksista:

Tällainen ajatus on tietenkin osittain ymmärrettävä, sillä varmaan jokainen musiikki-ihminen on aikanaan tempautunut alalle sen mysteerin vuoksi, että tietyt sävelet tuottavat meissä sanoin kuvaamattomia värityksiä, riipaisevia elämyksiä *yhä uudestaan*. Musiikki on siten kuin lotofaagein ranta; musiikin mysteeri houkuttelee meitä viipymään samoissa lumoavissa sävelissä, emmekä halua koskaan lähteä pois tai tehdä mitään muuta. Näin ollen tämä lootuksen syöjien ranta, ”Das Musikalische in der Musik”, on säveltaiteen vihollinen — sillä taiteenhan pitäisi olla virikkeitä antavaa, mielikuvitusta ja ajattelua kiihottavaa eikä suinkaan eskapismia. (Mt., 42.)

Heininen kirjoittaa sitaatissa (klassis-romanttisen) taidemusiikin mysteeristä, jonka hän määrittelee kyvyksi aiheuttaa kuulijoissa ”sanoin kuvaamattomia värityksiä” ja ”riipaisevia elämyksiä”. Tällainen musiikki herättää siis Heinisen mukaan vahvoja ruumiillisia ja emotionaalisia reaktioita vastaanottajissaan. Näkemys on lähellä musiikkikäsityksiä, joita Kramer (1995, 55–58) lukee esiin 1800–1900-lukujen kaunokirjallisuudesta, sellaisten kirjailijoiden kuin Proustin, Tolstoin ja Wilden teksteistä. Kuten yllä olevassa sitaatissa, myös Kramerin analyysoimissa kuvauksissa musiikilla on kyky hypnotisoida ja lamaannuttaa; se suorastaan tunkeutuu kuulijan ruumiiseen ja mieleen. Kramer tulkitsee tarkastelemaan tekstejä siten, että musiikin vaikutus esitetään niissä yhtä aikaa nautinnollisena ja ahdistavana, puoleensa vetävänä ja kauhistavana. Sama jännite näkyy mielestäni Heinisen kuvauksessa. ”Musiikki-ihminen” ei saa antaa liikaa periksi musiikin mysteerille — toisin sanoen sen ruumiilliselle ja aistilliselle ulottuvuudelle — sillä näin toimiessaan hän on vaarassa muuttua tahdottomaksi ja passiiviseksi.

Jos musiikin mysteeri edustaa sitaatissa ruumiillisuutta, Heinisen mainitsema säveltaide näyttäisi edustavan henkisyyttä. Heininenhän yhdistää musiikin säveltaiteelliseen puoleen kyvyn aktivoida kuulijoiden mielikuvitusta ja ajattelua heidän ruumiidensa sijasta. Säveltaide-käsite viittaa siis sellaiseen ulottuvuuteen musiikissa, joka tarjoaa kokijoilleen hengen ravintoa ja transsendentaalisuuden elämyksiä. Modernin henki–ruumis-hierarkian logiikkaa noudattaen





Heininen painottaa, että säveltaiteellisen puolen tulisi olla musiikissa etusijalla. Asetelmaa kuitenkin mutkistaa hänen mielestään se, että aisteihin ja tunteisiin vetoavuus on musiikin perusominaisuus — ”das Musikalische in der Musik”. Sitaatti synnyttää vaikutelman, jonka mukaan niin kuulijat kuin säveltäjätkin joutuvat väistämättä luovimaan keskellä musiikissa ilmenevää henkisen ja ruumiillisen elementin ristiriitaa. Jos seurataan Heinisen näkemystä, oleellista on osata asettua tässä kamppailussa elementeistä ensin mainitun puolelle.

Heinisen tekstissä ilmenevä pelko siitä, että musiikin suomat nautinnot tyrehtyttävät ajattelun, on Susan McClaryn ja Suzanne G. Cusickin mukaan yleinen taidemusiikkikulttuurissa. Molemmat tutkijat liittävät pelon siihen, että taidemusiikkikulttuurin ihanteellinen toimija on mies. McClary (1991, 18) toteaa, ettei musiikin emotionaalisten vaikutusten myöntäminen sovi yhteen mieheltä toimijalta odotetun itsehallinnan kanssa. Cusick (1994, 16–18) puolestaan katsoo ruumiin ja ruumiillisen nautinnon kieltämisen kiteytyvän siinä, että soivan ilmiön halutaan taidemusiikkikulttuurissa välittyvän säveltäjän mielestä suoraan kuulijoiden mieliin. Hän arvioi mielen symboloivan tässä yhteydessä kaikkivoipaa tietämisen tapaa, kykyä nousta subjektiivisten kokemusten ja tuntemusten yläpuolelle. McClaryn ja Cusickin huomiot valaisevat lisää Heinisen käsityksiä. Kun Heininen kirjoittaa musiikin vaarallisesta lumovoimasta, uhan alla tuntuu olevan nimenomaan ruumiistaan vapaaksi pyrkivä ja ei-emotionaaliseen tietämiseen tähtäävä mieskuuntelija.

Myös Fred Everett Maus analysoi artikkelissaan ”Masculine Discourse in Music Theory” musiikin kuuntelemiseen yhdistettyä uhkaa ja sen sukupuolitumista taidemusiikkikulttuurissa. Mausin (1993, 272–273) mukaan kuunteleminen on modernin miehisen yksilösubjektin kannalta erityisen pulmallinen aktiviteetti siksi, että kuuntelutilannetta voidaan pitää soitto- ja sävellystilanteita selvemmin sellaisena, jossa musiikki tekee aloitteet. Se panee liikkeelle tapahtumia ja niiden myötä tuntemuksia kokijoissaan. Aiheuttaessaan mielihyvää tai muita elämyksiä musiikki kyseenalaistaa kokijoiden mahdollisuuden suunnitella ja hallita itse toimintaansa. Näistä syistä Maus päätelee kuuntelemisen edustavan miehisen subjektin näkökulmasta kielteisiä passiivisuuden ja feminiinisyyden kategorioita. Näin voi tulkita olevan Heinisenkin tekstissä.¹⁵

Rautavaaran teksteihin sisältyy toistuvia mainintoja musiikin kyvystä lumota kokijansa ja luoda unenomaisia tunnelmia (ks. esim. Rautavaara 1989, 40–41; Rautavaara 1998, 39). Hän ei mitenkään voittopuolisesti esitä näitä musiikin ominaisuuksia uhkana. Siinä missä Heininen käytti äskeisessä sitaatissa sanaa ”eskapismi” kielteisessä sävyssä, Rautavaara korostaa useissa kirjoituksissaan ja lausunnoissaan, että säveltäminen ja musiikin kokeminen merkitsevät hänelle henkilökohtaisesti mahdollisuutta eskapismiin (esim. Rautavaara 1989, 22, 33). Eskapismien teema tulee hyvin ilmi seuraavassa katkelmassa, jossa Rautavaara tarjoaa näkemyksensä ihanteellisesta kuuntelukokemuksesta:

Parhaimmillaan musiikin tulee olla olotila, suljettu puutarha, johon kuulija voi unohtua. Niin, ettei halua mitata aikaa, ei eteen eikä taakse, laskea nousuja ja suvantoja; suhtautua kognitiivisesti. Vaan asettua asumaan tähän soivaan ilmapiiriin. Tämän





unen kuljettavaksi — tietäen ja luottaen, että matka ei olisi turha, että sen käytyään olisi hiukan erilainen, vähän muualla. (Rautavaara 1998, 39.)

Ainakin tässä sitaatissa Rautavaara pitää musiikin samoin kuin kuuntelukokemuksen parhaina puolina asioita, joihin Heininen suhtautuu edellä käsitellyssä tekstissä kielteisesti. Ensinnäkin Rautavaara kirjoittaa musiikista kuulijan olotilana, mikä herättää ajatuksen kokonaisvaltaisesta — siis myös ruumiillisesta ja tunnepohjaisesta — tilanteeseen eläytymisestä. Toiseksi hän toteaa, ettei ihanteelliseen kuuntelukokemukseen sisälly tarkoituksellista kognitiivisuutta, ja tulee näin kehottaneeksi kuulijaa luopumaan yrityksistä ottaa musiikki haltuunsa analysoiden ja järkeillen. Kolmanneksi Rautavaara viittaa siihen, että musiikkia kuunnellessa kannattaa tavoitella levon ja pysähtymisen tunnetta. Tällaiseen tunteeseen kuuluvat hänen mukaansa hämärtyneet ajan ja kontrastien (”nousuja ja suvantoja”) taju sekä musiikin mieltäminen suojavaikaksi (”suljettu puutarha”). Myös Heininen mainitsi analysoimassani tekstikatkelmassa musiikin kyvyn synnyttää pysähtymisen halu. Erona säveltäjien välillä on jälleen se, että kun Heininen piti tällaista pyrkimystä taantumuksellisenä, Rautavaara nimeää sen musiikin kokemisen keskeiseksi päämääräksi. Kaiken kaikkiaan sitaatti luo vaikutelman siitä, että musiikista lumoutuminen on Rautavaaran mukaan kannattavampaa kuin modernin, hengen kategoriaan kytkeytyvän itsekontrollin säilyttäminen. Hänen ihannekuulijansa ei suojaa minuutensa rajoja musiikilta vaan kokee sen ympärillään ja sulautuu siihen. Rooli, jota Rautavaara tekstissään ehdottaa kuulijalle, on modernissa katsannossa pikemmin naisellinen kuin miehinen.

Rautavaara ei puolla *kaikenlaisen* musiikin kuuntelemista äsken kuvatulla tavalla. Itse asiassa ainoa musiikinlaji, jonka valtaan heittäytymistä hän teksteis-

¹⁵ Heinisen sitaattiin sisältyy vielä yksi kielikuva, jota voi tulkita kuuntelemisen teemaan liittyen: hän kutsuu musiikin aistillista ja nautintoa aiheuttavaa ulottuvuutta nimellä ”lootuksen syöjien ranta”. Ilmaus liittyy alkujaan antiikin mytologiaan, sillä tarina lootuksen syöjistä on peräisin Homeroksen *Odyseasta*. Tarinassa osa Odyseuksen merimiehistä syö huumaavaa ja lamauttavaa lootuksen hedelmää, minkä jälkeen he eivät enää haluaisi palata laivoihinsa ja jatkaa matkaa (Homeros 1985, 116). Kertomuksen antiikista periytyvässä versiossa ei esiinny mainintaa musiikista. Sen sijaan englantilaisen romantiikan ajan runoilijan Alfred Tennysonin aihetta työstävässä runossa *The Lotos Eaters* musiikki liittyy lootuksen aiheuttamaan lumoukseen. Runossa Odyseuksen merimiehet protestoivat päällikkönsä kunnianhimoa ja tiedonjanoa vastaan. He kertovat kaipaavansa nautinnollista, unen kaltaista tilaa, jossa ei tarvitsisi ponnistella ja kilvoitella. Merimiehet syövät lootuksen hedelmää näiden sanojensa vakuudeksi. Vaivuttuaan transsitilaan he kuulevat suloista musiikkia ja aistivat myös luonnon äänet, kuten tuulen henkäilyn, musiikkina. Kyseistä runoa koskevassa, psykanalyttisesti painottuneessa tulkinnassaan kirjallisuudentutkija Per Petersen (1983, 126–129) nostaa sen pääteemaksi eskapismia, jolla hän tarkoittaa eriytyneen minuuden, (itse)tietoisuuden ja rationaalisuuden hylkäämistä. Juuri tällaista olotilaa Heininen vastustaa musiikin mysteeristä kirjoittaessaan. Lootuksen syöjien ranta -metaforan tarkemmasta analyysistä ks. Tiainen 2001, 87–89.





sään suosittelee, on uusi taidemusiikki. Kun puheeksi tulee taidemusiikin klassis-romanttinen standardirepertuaari tai populaarimusiikin eri lajit, Rautavaaran passiivisuus- ja aistillisuus-käsitteille antamat merkitykset muuttuvat. Musiikista nauttiminen alkaa tarkoittaa totunnaisten kauneuskäsitysten kritiikintöntä hyväksymistä, konventioihin tuudittautumista tai vääränlaista ja primitiivistä viettien noudattamista. (Ks. esim. Rautavaara 1976, 10–13; Rautavaara 1998, 60–64.) Uudessa taidemusiikissa on siis Rautavaaran mielestä jotain, joka vasta jalostaa ruumiillisen ja tunteenomaisen kuuntelemisen kehittäväksi toiminnaksi. Jos muistellaan säveltäjän kuvauksia luomisprosessista(an), tämän erityisen elementin voitaisiin ajatella olevan se, että onnistuneilla uuden taidemusiikin sävellyksillä on — niiden synnyttämistä ruumiillis-emotionaalista reaktioista huolimatta — henkinen alkuperä. Tällöin Rautavaara hyväksyisi aistimukset ja tunteet uuden musiikin kohdalla sen taiteellisen arvon takia: kuulijoilla on oikeus nauttia kaikin tavoin musiikista, joka on syntynyt ideamaailmassa ja/tai säveltäjän luovassa mielessä. Antautuminen tällaiselle musiikille uhkaa myös modernia ja miehistä yksilösubjektia vähemmän kuin musiikki, joka edustaa hengen ja innovaatioiden sijaan materiaa (populaari- ja ns. kulutusmusiikki) tai konventioita (perinteiset konserttiohjelmistot).

Heininen ei, paria poikkeusta lukuun ottamatta, suhtaudu uuden musiikin kohdallakaan myönteisesti ruumiin ja tunteiden osallisuuteen kuuntelu- tai sävellyskokemuksessa (ks. kuitenkin Heininen 1976b, 50–51, 54). Vastatessaan *Musiikki*-lehden haastattelussa kysymykseen siitä, millaisia tunteita ja oloja haluaa teoksillaan herättää, Heininen toteaa, ettei usko onnistuneen sävellyksen vaikutuksen perustuvan aistillisuuteen. Hän luonnehtii aistillista nautintoa yksioikoiseksi ja ohimeneväksi, kun taas musiikin arvokkain ominaisuus on hänen mukaansa ”das Geistige”, henkisyys. Tällä ulottuvuudellaan musiikki jättää parhaassa tapauksessa pysyvän jäljen kuulijaan. (Heininen, sit. Ramsay, *Musiikki* 2/1977, 53.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet* -kirjan artikkelissa Heininen korostaa vielä, ettei tällainen syvälinen vaikutus synny ainakaan uuden musiikin tapauksessa ilman kuulijoiden vaivannäköä. Seuraavassa katkelmassa käy selväksi, miksi uusi musiikki vaatii hänen mielestään vastaanottajilta paljon sekä millä tavoin sitä tulisi lähestyä:

Vanhoina hyvinä aikoina, kun sävellyksen kirjoittaminen ja uuden sävellyksen kuuleminen oli paljon luonnollisempi ja suhteellisesti yleisempi tapaus kuin nykyään, oli sävellyksen muoto suunnilleen sama asia kuin se järjestys, missä säveltäjä asiat esitti ja – – sävellyksen sisältö paljastui ensi kuulemalla. – – sävellysprosessi on nykyään aivan toista, koska siihen on pakko tiivistää verrattomasti suurempi määrä elämää, ilmaisua ja taitoa, ja – – uuden sävellyksen kohtaaminen on nykyään paljon erikoisempi tapahtuma, joka parhaimmillaan liittyy partituurin tutkimiseen ja äänitteen moninkertaiseen kuunteluun. Nykyään sävellyksen muoto on se konfiguraatio, jonka säveltäjä monen yrityksen ja erehdyksen kautta osaa laatia, ja sen vaikutus syntyy kuulijan tietoisuudessa kun hän osaa teoksen ulkoa ja voi tarkastella sitä yht’aikaisten detaljien ajattomana summana kuten maalausta. (Heininen 1976b, 54–55.)

Heinisen mukaan uuden taidemusiikin vastaanottaminen kysyy ponnisteluja,





koska teokset ovat teknisesti ja ilmaisullisesti kehittyneempiä kuin ”vanhoina hyvinä aikoina”. Kuvauksensa perusteella Heininen tarkoittaa vanhoilla hyvillä ajoilla niitä historian vaihteita, joissa taidemusiikin suhde sosiaalisiin tilanteisiin ja tarkoituksiin oli kiinteä. Vaikka Heininen toteaa uusien sävellysten kuulemisen olleen tuolloin luonnollisempaa, hän arvostaa selvästi enemmän tämän päivän tilannetta. Heininen esittää, että nykysävellysten muotoratkaisut ovat vaativan työn tulosta. Aiempaa taidemusiikkia hän taas luonnehtii spontaanisti sävelletyksi ja muotoperiaatteiltaan yksinkertaiseksi. Oleellista sitaatissa on nyt käsiteltävän tematiikan kannalta se, että Heininen ulottaa edistysuskoiiset näkemyksensä teosten ja säveltäjien lisäksi kuulijoihin. Hän väittää, että aikana, jolloin sävellykset olivat pikemmin käyttömusiikkia kuin ainutlaatuisia teosyksilöitä, kuulijan roolikaan ei ollut henkisesti vaativa. Nykyisiin teoksiin uhrattu aika ja vaiva sitä vastoin velvoittavat kuulijoita uusin tavoin.¹⁶ Heininen edellyttääkin heiltä muun muassa partituurin lukutaitoa. Sitaatti luo käsityksen siitä, että nykytaidemusiikin kuulemisessa tietoisuuden, harkitsevuuden ja hengen kategoriat ovat huomattavasti tärkeämpiä kuin välittömyyden ja aistimellisuuden kaltaiset piirteet.

Heinisen tekstissä on mielestäni kiinnostavinta se, että näköaisti liittyy siinä vastaanottotapahtumaan yhtä vahvasti ellei vahvemmin kuin kuuloaisti. Todeksaan, että tutustuakseen sävellykseen vastaanottajan kannattaa kuunnella sitä useita kertoja ja tutkia partituuria, Heininen vielä esittää aistit tasavertaisina. Sitaatti kuitenkin päättyy katsemetaforaan: Heinisen mielestä ihanteellinen tilanne on saavutettu, kun kuulija [sic] pystyy tarkastelemaan sävellystä ”yht’aikaisten detaljien ajattomana summana kuten maalausta”.

Ajatus, jonka mukaan ihminen ymmärtää ilmiöt parhaiten katseen avulla, voidaan palauttaa moderniin subjektikäsitykseen sekä tämän myötä hengen ja miehen kategorioihin. Feministifilosofit Evelyn Fox Keller ja Christine R. Grontkowski (1996, 192–196) väittävät artikkelissaan ”The Mind’s Eye”, että näköaisti nostettiin jo modernin ajan alussa korkeimmalle paikalle aistien arvoasteikossa.¹⁷ Samalla siitä tuli todellisen tietämisen ja miehisen hallinnan vertauskuva. Fox Keller ja Grontkowski luettelevat kolme näköaistin ominaisuutta, jotka käyvät yksiin modernin subjektikäsityksen kanssa. Ensinnäkin näkemisessä on kyse enemmän tilan ja asioiden pysyvyyden hahmottamisesta kuin ajan ja asioiden muutoksen havaitsemisesta. Ihminen voi ilmiötä katsoessaan kokea, että hän pystyy jähmettämään sen paikoilleen ja hallitsemaan sitä. Toiseksi näkö on aisteista etäisin siinä mielessä, että nähdäkseen kohteen ihmisen ei täydy olla suo-

¹⁶ Richard Middleton (1990, 58) tuo ilmi, että Adornolle ominainen käsitys taidemusiikin kuuntelemisesta on vahvasti edistysuskoinen. Adornon mukaan kaikki Beethovenin jälkeinen taidemusiikki on tarkoitettu lähestyttäväksi kognitiivisesti. Tämä merkitsee sitä, että kuulijan tulee kohdistaa huomionsa teoksen rakenteisiin ja pyrkiä hahmottamaan niistä muodostuva kokonaisuus. Toisin sanoen kyse on kuuntelutavasta, jossa musiikillisen muodon kategoria asettuu modernin logiikan mukaisesti materiaalin kategorian yläpuolelle.

¹⁷ Fox Keller ja Grontkowski viittaavat väitteensä tueksi erityisesti René Descartes’n ja Isaac Newtonin teksteihin.





rassa tai läheisessä fyysisessä kontaktissa siihen. Päin vastoin väitetään, että etäisyys kohteesta lisää havainnon selvyyttä. Näköaistin kolmas modernia subjektiivutta tukeva ominaisuus liittyy edellä esitettyyn. Fox Kellerin ja Grontkowskin mukaan ihminen voi kohteen etäisyyden vuoksi mieltää tarkastelevansa sitä objektiivisesti ja itseriittoisuutensa säilyttäen. Hän voi ajatella, ettei kohde vaikuta häneen eikä hän siihen. (Mt., 197–198.)

Lehtonen (1994, 120–128) kytkee katseen ja modernin subjektikäsitteiden toisiinsa samoista syistä kuin Fox Keller ja Grontkowski. Hän kuitenkin painottaa, että moderni subjekti ja sille ominaiseksi ymmärretty katsomisen tapa ovat ideaaleja, jotka on luotu tietoteorioissa ja perspektiiviopissa. Ihanteelliselta katseelta ja sen kohteelta odotettu liikkumattomuus tuskin onnistuu koskaan käytännössä. Sama pätee näkökentän kaikkien ärsykkeiden havaitsemiseen yhtä aikaa ja etäisyyden rikkumattomaan säilyttämiseen suhteessa kohteisiin. Fox Keller ja Grontkowski huomauttavat tähän liittyen, että Descartes erottaa filosofiassaan toisistaan katseen rajallisena, epäluotettavana aistina ja katseen ruumiista vapaan mielen metaforana. Jälkimmäisessä merkityksessä katse on jonkinlainen yksilön sisäinen katse. Se edustaa järkeä — kykyä yltää asioiden materiaalisin hahmon ja konkreettisten piirteiden taakse. (Fox Keller & Grontkowski 1996, 193–196.)

Fox Kellerin, Grontkowskin ja Lehtosen analyysit toimivat hedelmällisinä keskustelukumppaneina Heinisen edellä olleelle tekstile. Ensinnäkin Heininen esittää musiikkiteoksen staattisena kohteena toivoessaan, että vastaanottaja kykenisi tarkastelemaan sitä kuten maalausta. Jos ajatus staattisuudesta on ylipäätään ongelmallinen, niin erityisen pulmalliselta se tuntuu musiikin tapauksessa; onhan musiikissa aina kyse tapahtumista ja muutoksista, jotka etenevät ajassa. Heiniselle musiikin ajallinen luonne merkitsee kuitenkin yllä olevassa sitaatissa asiaa, joka vastaanottajan täytyy visualisoimisen avulla häivyttää. Vasta tämän jälkeen sävellys on todella otettavissa haltuun.

Vastaanottaja on Heinisen tekstissä myös etäältä tarkasteleva: hän pystyy hahmottamaan sävellyksen yksityiskohdat kokonaisuudeksi sen sijaan, että joutuisi keskittymään yhteen tai muutamaan detaljiin kerrallaan. Tämän ihanteen taustalla hämmäyttävät jälleen sukupuolittuneet kahtiajaot muoto–materiaali ja perusta–pinta. Heinisen ideaalinen vastaanottaja ei hämääny musiikillisen materiaalin tai musiikin pintatason detaljirunsaudesta. Hän ponnistelee hahmottaakseen sävellyksen kokonaisuuden ja nähdäkseen pintaa syvemmälle. Heininen siis kuvaa tekstissään vastaanottajaa, joka ei tempaudu musiikin aistillisen, naiselliseksi määritellyn puolen valtaan, vaan tutkii sitä objektinaan, suvereenin välimatkan päästä. Tulkintaa voi viedä vielä hieman pidemmälle väittämällä, että musiikki määritetty Heinisen kuvauksessa lopulta miehisen kokijan mielensisäiseksi illuusioksi. Heinisen toteaa, että sävellyksen ”vaikutus syntyy kuulijan tietoisuudessa, kun hän osaa teoksen ulkoa”. Todellinen ymmärryksen hetki koittaa vastaanottajalle silloin, kun sävellys on siirtynyt ulkoisesta todellisuudesta kokonaan hänen mielensä kontrolliin — muuttunut aisti-ilmiöstä sielun silmin ja korvin havaittavaksi ideaksi.

Viimeiseksi sitaatiksi olen valinnut Heiniseltä sellaisen musiikin kokemista





koskevan tekstikatkelman, joka poikkeaa merkityksiltään äskeisestä. Jos vastaanottaja sai yllä olevassa kuvauksessa musiikin hallintaansa, tämä seuraava sitaatti osoittaa jälleen sen, miten kokijan ja musiikin välinen suhde on moderneissa merkityksenannoissa ambivalentti. Sitatit on peräisin Heinisen haastattelusta vuodelta 1977, ja siinä hän kuvailee kahta eri tyyppistä kontaktiaan musiikkiin eli säveltämistä ja soittamista:

Arkielämän pienten yksityiskohtien eskapismia tietysti on — minäkin tunnen joskus tarvetta kuunnella sentimentaalista musiikkia ja paeta tuttuihin säveliin. Esimerkiksi, kun olen keksinyt jotain sävellykseeni ja olen innostunut, en heti pysty kirjoittamaan sitä vaan teen ensin jotain hillitöntä, soitan Lisztia, Chopinia, Rahmaninovia, tuloksesta enemmän tunnetta kuin oikeita nuotteja. Itse taide ei kuitenkaan saisi olla eskapismia. (Heininen, sit. Ramsay, *Musiikki* 2/1977, 56.)

Heininen erottaa tekstissä säveltämiseen ja soittamiseen liittyvät musiikkikokemuksensa toisistaan. Itse asiassa näiden aktiviteettien välille rakentuu vastakainasettelu. Soittaminen yhdistyy sitaatissa sellaisiin ominaisuuksiin kuin tunteellisuus, hillitön heittäytyminen ja eskapistisuus, kun taas säveltämistä eivät äkilliset innostuksenpuuskat ja tunteenpurkaukset saa häiritä. Olettaessa vielä kerran esiin modernit henki–ruumis-, järki–tunne- ja mies–nainen-kah-tiajaot käy äkkiä selväksi, kumpi musiikillinen aktiviteetti asettuu kategorioista ensimmäisten ja kumpi jälkimmäisten puolelle. Säveltäminen edustaa ensin mainittuja ja arvokkaampia kategorioita, ja soittamiseen puolestaan kytkeytyvät alempiarvoisiksi ja naisellisiksi leimatut piirteet. Heinisen tekstikatkema osoittaa sen, etteivät tässä artikkelissa analysoimani käsitteelliset dikotomiat halkaise ainoastaan musiikkia kahteen osaan; ne mahdollistavat myös musiikillisten aktiviteettien asettamisen arvojärjestykseen sekä samalla niiden sukupuolittamisen.

Sitaatti ei jätä epäselväksi sitä, että Heininen määrittää säveltämisen identiteettinsä todelliseksi alueeksi ja soittamisen taas houkuttelevaksi ja toisinaan hyödylliseksi, mutta silti aisoissa pidettäväksi poikkeamaksi tästä identiteetistä. Mielestäni aktiviteettien välille muodostuva ambivalenssi ei ole kuitenkaan merkityksetön. Kuten muiden muassa Hall (1996, 3–5; 1999c, 248, 251–252) ja Kramer (1995, 34–35) toteavat, identiteetin (tässä säveltäjyyden) ja toiseuden (tässä soittajuuden) rajapintaa ei voi koskaan piirtää lopullisesti valmiiksi eikä tilkitä läpipääsemättömäksi. Enemmän kuin stabiilista olemisesta, identiteeteissä on kyse jatkuvasta joksikin tulemisesta. Näin ollen myös niille tärkeät toiseudet — ulos suljettavat asiat ja ominaisuudet — pitää määritellä yhä uudestaan alati muuttuvissa tilanteissa. Lisäksi toiseudet edustavat yleensä paitsi kielteisinä pidettyjä asioita, myös jotakin, joka herättää halua ja kaipausta. Tämä ilmenee Heinisenkin kommentissa siitä, miten hän kokee aika ajoin tarvetta antautua soittamisen herättämien tuntemusten valtaan. Kaiken kaikkiaan identiteettien häilyvyys on seikka, joka olisi hedelmällistä muistaa tulkittaessa niin yksittäisten säveltäjien/soittajien/kuulijoiden merkityksenantoja kuin taidemusiikkikulttuurin näkemyksiä ja arvoja laajemmin.





Vastakkainasettelusta uusiin kohtaamisiin

Heinisen ja Rautavaaran tekstien merkitykset herättävät kysymyksiä, joita feministisen ja kulttuurisen musiikintutkimuksen edustajat ovat jo vähän yli vuosikymmenen ajan pohtineet. Miksi hengen ja ruumiin sekä miehen ja naisen kategoriat esiintyvät taidemusiikkikulttuurissa — kuten koko modernissa ajattelussa — niin jyrkästi vastakkaisina? Minkä takia käsitteet noudattavat toisensa poissulkevuuden logiikkaa? Miten rakentaa sellaisia taiteilija- ja musiikkikäsitteitä, jotka eivät marginalisoisi naisellisia pidettyjä piirteitä vaan tarjoaisivat naisille aiempaa parempia tilaisuuksia samaistumiseen, oman taiteilijuutensa ja musiikkikokemustensa työstämiseen?

Näihin pulmiin lienee hankala löytää ratkaisuja siksi, että kaikki taidemusiikkikulttuurissa toimivat yksilöt ja ryhmät, mies- ja naispuoliset yhtä lailla, ovat enemmän tai vähemmän omaksuneet nykyään vallitsevat käsitejärjestelmät ja arvot. Sen enempää taiteilijat kuin tutkijatkaan eivät voi kehittää uusia merkityksiä irrallaan jo olemassa olevista perinteistä ja kahtiajaoista — seikka, johon artikkelin alussa mainitsemisani intertekstuaalisuuden teoriassa ja diskurssianalyysissä kiinnitetään runsaasti huomiota. Joitakin uuden tyyppisiä musiikintutkimuksellisia polkuja liittyen henki/mies–ruumis/nainen-jaotteluun on silti jo hahmoteltu. Yhden vaihtoehdon tuntuisi tarjoavan se, että musiikkitieteilijät tarkastelisivat jatkossa enenevässä määrin muusikoiden konkreettista toimintaa. Artikkelissaan ”Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem” (1994) Cusick esittää väitteen, jonka mukaan soittajien ja laulajien musiikkisten aktiviteettien tutkimisessa piilee merkittävää potentiaalia perinteisen henki–ruumis-dikotomian kyseenalaistamiseksi. Muusikoiden toiminta tekee näkyväksi sen, ettei musiikissa ole (ainakaan yksinomaan) kyse pysyvistä muotorakenteista, vaan aika- ja paikkasidonnaisista tapahtumista, joissa tekijä-kokijan ruumis ja mieli, näiden saamat kulttuuriset merkitykset sekä soiva ilmiö muodostavat kokonaisuuden.

Toinen tuore tutkimuksellinen vaihtoehto voisi olla se, että yksinkertaisesti myöntäisimme, kuten McClary (1991, 23–24, 29; ks. myös Sarjala 2001, 5) kehottaa meitä tekemään, musiikin kyvyn vaikuttaa ruumiisiimme ja tunteisiimme sekä ne rikkaat yhteiskunnalliset ja identiteettiä muokkaavat ulottuvuudet, joita tähän liittyy. Tällöin myös lukuisien erilaisten musiikkien kuulijat valikoituisivat luontevasti musiikkitieteellisten tutkimusten kohteiksi.



Lähteet

Alkuperäislähteet

a. Heinisen tekstit

- Heininen, Paavo 1972a. Usko Meriläinen. *Musiikki* 2/1972: 67–99.
Heininen, Paavo 1972b. Joonas Kokkonen. *Musiikki* 3–4/1972: 136–185.
Heininen, Paavo 1975. Orkestereidemme ohjelmistosta. *Musiikki* 1/1975: 32–46.
Heininen, Paavo 1976a. Einar Englund. *Musiikki* 4/1976: 3–69.
Heininen, Paavo 1976b. Teoksessa *12 suomalaista säveltäjää kertoo. Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava: 47–63.
Heininen, Paavo 1983. Vapaus ja lainalaisuus musiikissa. *SIC* 1983: 7–29.
Heininen, Paavo 1986. "Blow it out and I will light again". Aarre Merikanto's mutilated study and its reconstruction. *FMQ* 1/1986: 60–67.
Heininen, Paavo 1988. *Uuden musiikin tila ja asema 1980-luvun Suomessa. Ideologisia näkökohtia*.

b. Rautavaaran tekstit

- Rautavaara, Einojuhani 1975. Arnold Schönberg — romantikko harhateillä. *Musiikki* 2/1975: 33–47.
Rautavaara, Einojuhani 1976. Musiikin opetukset. *Rondo* 8/1976: 10–13.
Rautavaara, Einojuhani 1978. Uutta suomalaista elektronimusiikkia. *Musiikki* 1/1978: 37–45.
Rautavaara, Einojuhani 1979. Huomioita säveltämisestä. A Young Person's Guide to Composition. *Musiikki* 3/1979: 176–180.
Rautavaara, Einojuhani 1984. Mureneeko länsimainen taidemusiikki? *TS* 11.3.1984
Rautavaara, Einojuhani 1987. Työpäiväkirja v/86-v/87. *Synteesi* 3/1987: 2–9.
Rautavaara, Einojuhani 1989. *Omakuva*. Porvoo: WSOY.
Rautavaara, Einojuhani 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Porvoo: WSOY.

c. Heinisen haastattelut

- Musiikki* 2/1977 Paavo Heinisen haastattelu (Sisko Ramsay)
Paavo Heininen lähikuvassa radio-ohjelmissa 1985–1986
1986 Paavo Heinisen haastattelu (Jouni Kaipainen). Helsinki: Yleisradio.

d. Rautavaaran haastattelut

- Classica* 5/1995 Kirvesmies vai korkeampien voimien kättilö? (Anni Heino)
Elämäni on musiikki 1980. Einojuhani Rautavaaran haastattelu (Juhani Aromäki).
Porvoo: WSOY. 233–245, 251–259.

Tutkimuskirjallisuus

- Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press Ltd.
Bronfen, Elisabeth 1992. *Over her dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
Code, Lorraine 1991. *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. Ithaca: Cornell University Press.



- Cook, Susan C. and Tsou, Judy S. 1994. Introduction: "Bright Cecilia". Teoksessa *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press: 1–14.
- Creed, Barbara 1993. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Cusick, Suzanne G. 1994. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music* 32 (1): 8–27.
- Cusick, Suzanne G. 1999. Gender, Musicology, and Feminism. Teoksessa *Rethinking Music*. Ed. by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press: 471–498.
- Dahlhaus, Carl 1990. *Schoenberg and the New Music. Essays by Carl Dahlhaus*. Transl. by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Toinen painos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairclough, Norman 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fink, Robert 1999. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. Teoksessa *Rethinking Music*. Ed. by Nicholas Cook and Mark Everist. New York and Oxford: Oxford University Press: 102–137.
- Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria*. Suom. Virpi Blom et. al. Suomenoksen toimittanut Mikko Lehtonen. Alkuteos: Cultural Theory and Late Modernity (1995). Tampere: Vastapaino.
- Fox Keller, Evelyn & Grontkowski, Christine R. 1996. The Mind's Eye. *Feminism and Science*. Sarja: Oxford Readings in Feminism. Ed. by Evelyn Fox Keller and Helen E. Longino. Alunperin julkaistu: 1983. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Goehr, Lydia 1992. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press.
- Goehr, Lydia 1993. 'Music Has No Meaning to Speak of': On the Politics of Musical Interpretation. Teoksessa *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*. Ed. and with an Introduction by Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press: 177–190.
- Green, Lucy 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Toim. ja suom. Juha Koivisto et. al. Tampere: Vastapaino.
- Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. 1960/1988. *A History of Western Music*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Hall, Stuart 1996. Introduction. Who Needs "Identity"? Teoksessa *Questions of Cultural Identity*. Ed. by Stuart Hall and Paul Du Gay. London: Sage: 11–17.
- Hall, Stuart 1999a. Minimaaliset minät. Teoksessa *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino: 9–17.
- Hall, Stuart 1999b. Me ja muut: diskurssi ja valta. Teoksessa *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino: 77–137.
- Hall, Stuart 1999c. Kuka tarvitsee identiteetin käsitettä? Teoksessa *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino: 245–271.
- Heiniö, Mikko 1988. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 1–2/1988.
- Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1993*. Porvoo: WSOY.
- Heiniö, Mikko & Moisala, Pirkko 1999. Musiikki nykysuomalaisuuden konstruoijana. *Musiikki* 4/1999: 362–368.
- Homerus 1985. *Odyseia*. Suom. Pentti Saarikoski. Kolmas painos. Helsinki: Otava.
- Hoppin, Richard 1978. *Medieval Music. A Norton Introductory to Music History*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.



- Kramer, Lawrence 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kristeva, Julia 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Alkuteos: *Pouvoirs de l'horreur* (1980). New York: Columbia University Press.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökoh- tia*. Tampere: Vastapaino.
- Lepistö, Vappu 1991a. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lepistö, Vappu 1991b. *Myyttinen taiteilija ja taiteilijatyypit. Taiteilija: mielikuvat ja todellisuus*. Helsinki: Nykyaikaisen taiteen museo.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijä. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6. Helsinki: SES.
- Lloyd, Genevieve 2000. *Miehinen järki. "Mies" ja "nainen" länsimaaisessa filosofiassa*. Suom. Marjo Kylmänen. Alkuteos: *The Man of Reason. 'Male' and 'Female' in Western Philosophy* (1984). Tampere: Vastapaino.
- Maus, Fred Everett 1993. *Masculine Discourse in Music Theory. Perspectives of New Music* 31 (2): 264–293.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota & Oxford: University of Minnesota Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moisala, Pirkko 1994. *Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna — esimerkkejä sukupuolista- tavasta musiikintutkimuksesta*. *Musiikki* 3/1994: 246–277.
- Moisala, Pirkko 1998. *Uudistuva musiikintutkimus*. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toimittaneet Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Siivoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus: 322–332.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta 1994. *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keski- ajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Petersen, Per Serritslev 1983. *The Inner Spirit of the Lotos-Eater. Romantic Primitivism and its Psychodynamics*. Teoksessa *The Romantic Heritage: A Collection of Critical Essays*. Ed. by Karlsten Engelberg. Copenhagen: University of Copenhagen: 123–138.
- Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Alkuteos: *The Postmodern and the Political Agency*. Department of Philosophy, University of Helsinki. Helsinki: Gaudeamus.
- Richardson, John 1995. *Refractions of Masculinity: Ambivalence and Androgyny in Philip Glass's Opera 'Akhnaten' and Selected Recent Works*. Jyväskylä Studies in the Arts 49. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Sarjala, Jukka 2001. *Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku, 1653–1808*. Helsinki: SKS.
- Schroeder, William Ralph 1984. *Sartre and his Predecessors. The Self and the Other*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Siivoja-Gunaratnam, Anne 1994. *Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa*. *Musiikki* 3/1994: 278–291.
- Siivoja-Gunaratnam, Anne 1997. *Narrating with Twelve Tones. Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, Humaniora-sarja, nide 287. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.





- Tiainen, Milla 2001. *Perinteitä, diskursseja, identiteettejä. Taiteilija ja musiikki Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Julkaisematon *pro gradu* -tutkielma. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.
- Treitler, Leo 1993. *Gender and Other Dualities of Music History*. Teoksessa *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. by Ruth A. Solie. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press: 23–45.
- Woodmansee, Martha 1994. *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. With a Foreword by Arthur C. Danto. New York: Columbia University Press.

Tensions between Mind and Body.

The Meanings of Music in Paavo Heininen's and Einojuhani Rautavaara's texts

In my article, I explore how the concepts "mind" and "body" are linked to the categories "music" and "artist" in the texts of two contemporary Finnish composers, Paavo Heininen and Einojuhani Rautavaara.

I take it as a starting point that, as for example feminist musicologists and historians have shown, the concepts "mind" and "body" form a powerful dichotomy in modern western thought, including the widely held beliefs and value systems of western art music culture. In the writings of philosophers and art theorists, stretching from the 17th century down to the present, these concepts are often represented as mutually exclusive. Their relationship is also seen as hierarchical and gendered, so that the first concept, "mind", relates to the categories "man" and "masculinity", and is more highly valued. The second concept, "body", relates, for its part, to the categories "woman" and "femininity", and is understood as being the lower counterpart of "mind".

My interpretations reveal that the mind-body-dichotomy acquires diverse, even contradictory, meanings in Heininen's and Rautavaara's conceptions of music and artist. Firstly, Heininen and Rautavaara use it differently with regard to different kinds of musical activity—i.e. composing, playing, and listening to music. Secondly, I argue that there are other conceptual dichotomies in their texts, which stem from or appear in close connection with the concepts "mind" and "body". Among these are: form vs. matter, unity vs. plurality, reason vs. emotion, and rationality vs. sensuality.

Milla Tiainen (milla.tiainen@utu.fi), FM, suorittaa jatko-opintoja Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa. Hän viimeistelee kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen alueille sijoittuvaa lisensiaatintutkimustaan musiikki- ja taitelijäkäsityksistä Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä.





Temaattinen ajattelu ja tonaaliset konseptiot Erkki Salmenhaaran musiikissa

Outi Jyrhämä

Temaattisen ajattelun ja tonaalisten konseptioiden kehitys ovat Erkki Salmenhaaran musiikissa kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Näiden kahden aspektin ja niiden keskinäisten yhteyksien kuvaaminen on avainasemassa pyrittäessä hahmottamaan Salmenhaaran epäsovinnaisen ja näennäisen epäjohdonmukaisenkin tyylinkehityksen logiikkaa. Niiden seuraaminen paljastaa ne sillat, jotka yhdistävät toisiinsa 1960-luvun, 1970-luvun ja 1980-luvun tyyliään toisistaan huomattavasti poikkeavia teoksia. Salmenhaaran tyylinkehityksen logiikan kuvaamista vaikeuttaa kuitenkin se, että myös ajallisesti lähekkäiset teokset palautuvat usein varsin erilaisiin tyyllisiin lähtökohtiin. Näin on laita etenkin 1960-luvun alun teosten, mutta myös myöhemmin säveltäjä on liikkunut varsin laajalla tyyliasteikolla. Niinpä ne tyylinkehityksen kannalta keskeiset teokset, joita tässä artikkelissa käsittelem, ja etenkin ne 1970- ja 1980-luvun teokset, joita olen käsitellyt erillisissä artikkeleissa (Jyrhämä 1978; 1981; 1985 ja 1989) edustavat lähinnä sävellysajankohtansa tyyllisiä painopistealueita, tyyllisen muuntumisprosessin loogisesti seuraavia askelia.

Kuusikymmenluvun alku

Salmenhaaran varhaistuotanto, jonka rajakohtana voi pitää orkesteriteosta *Le Bateau ivre* (1965–1966), on poikkeuksellisen laaja: 1950-luvulla sävellettyjä, tosin osaksi keskeneräisiksi jääneitä ja enimmäkseen julkaisemattomia nuoruudenteoksia on useita kymmeniä. Joitakin näiden sävellysten osia Salmenhaara on käyttänyt myöhemmin valmistuneissa teoksissaan, esim. 17 pieneen pianokappaleeseen (1960) sisältyvää koraalia (1959) orkesteriteoksessa *Suomi-Finland* (1966) ja pianokonsertton (1959) ensimmäisen ja toisen osan teemoja *Requiem profanumin* (1969) päätösosassa (säveltäjän 1987 laatiman teosluettelon mukaan; tästä eteenpäin Salmenhaara 1987). Ennen vuotta 1965 valmistuivat myös mm. sinfoniat 1–3 (1962–1963, uusittu 1963–1966), pianokonsertto *Nove improvisazione* (1962), elegiat I ja II (1963), kvintetto puhaltimille (1964), viisi osin aiemmin sävellettyä laulusarjaa: *Kuun kasvot*, *Lenore*, *Catullus amans*, *Kolme ranskalaista laulua* ja *Kolme japanilaista laulua* (1964) sekä joukko pieni-





muotoisia kokeellisia teoksia (1962–1963) (vrt. Jyrhämä 1987). Salmenhaaran mukaan eräs syy tähän vuolauteen olivat nuorten säveltäjien käyttämät ”helpot tekniikat” (vrt. Jyrhämä 1987, 15). Kun 1950-luvun varhaistuotanto on lähes jokaiseen teokseen liittyvästä sävellajimerkinnästä päätellen tyyliiltään vielä suhteellisen perinteistä, toi 1960-luvun alku tullessaan nopean radikaalistumisen ja hämmästyttävän tyyllillisen moni-ilmeisyyden. Mikko Heiniö (1989, 42) onkin todennut, että liittyttyään Suomen Musiikkinuorison piiriin Salmenhaara ”kävi noin viiden vuoden kuluessa läpi tyylinkehityksen, joka johti eksperimentalistista kenttätekniiikan kautta tonaaliseen motiivitekniikkaan”. Tosin kehitys ei ollut näin yksioikoinen, sillä kuten Heiniökin samassa yhteydessä toteaa, ensimmäinen ja toinen vaihe olivat osin päällekkäiset, ja ligetiläisestä kenttätekniiikasta omaksutut periaatteet ovat heijastuneet aina 1980-luvulle saakka (vrt. Jyrhämä 1985, 121). Lisäksi voi todeta, ettei varhaisteosten ilmaisukieleen johtava säie katkennut täysin vuosikymmenen alun radikaalin etsinnän aikana, vaan jatkui 1964 valmistuneissa laulusarjoissa, jotka ovat kromaattisuudestaan huolimatta huomattavasti perinteisempiä kuin Salmenhaaran muut tuon ajan teokset tai esimerkiksi kantaatti *La clarte vibrante* (1962). Salmenhaaran musiikin tyyllillisten juonteiden limittäisyyttä ja kerroksellisuutta kuvastaa vielä se, että *Lenore*-sarjan ja *Kolmen japanilaisen laulun päätöslaulut* urkupistemäisine piano-osuuksineen (*Lenoressa cis-molli*, *Japanilaisessa laulussa D-duuri*) voisivat hyvinkin olla peräisin 1970-luvulta.

Varhaistuotannon laajuudesta huolimatta Salmenhaaran musiikin temaattisen ajattelun ja tonaalisten konseptioiden tarkastelun voi varsinaisesti aloittaa vasta orkesteriteoksesta *Le Bateau ivre*. Suurin osa 1960-luvun alun teoksista on atonaalisia ja atemaattisia (vrt. Jyrhämä 1987, 9–15 ja Heiniö 1989, 42–50). Toisaalta tyystin toisenlaista tyyliä edustavat laulusarjat kuuluvat Salmenhaaran tuotannon siihen tyyllillistä laaja-alaisuutta sellaisenaan ilmentävään osaan, joka ei edusta selvästi mitään tyyllivaihetta. Kuitenkin sinfoniat 1–3 sisältävät eräitä myöhemmän tyylinkehityksen kannalta merkittäviä ”ituja”, eräitä eteenpäin viittaavia juonteita, jotka on mainittava. Sinfoniat tuntuvat edustavan eräänlaista nuoruudenteosten ja puhtaasti eksperimentaalisten sävellysten välistä keskietä, vakavinta pyrkimystä löytää oma ja itsenäinen ilmaisukieli, joka käyttäisi optimaalisesti hyväkseen sekä tradition että oman aikamme tarjoamia keinovaroja ja olisi siten relevantti kummankin näkökulmasta.

Salmenhaaran ensimmäinen sinfonia, *Crescendi*, valmistui 1962 (revidointi 1963). Teoksen kolme osaa, *Adagio*, *Lento* ja *Allegro molto*, ovat rakenteeltaan analogiset sikäli, että kukin koostuu kahdesta suuresta crescendosta. Karakteriltään muista osista erottuu selvimmin keskimmäinen, jota hallitsee katkeamaton jousimelodia. Se on tekstuuriltaan muita osia ohuempi ja lineaarisempi. Heiniö (1989, 46) onkin todennut, että sen takana voi nähdä hämmäyttävän Sibeliuksen neljännen sinfonian. Teosta hahmottavat crescendot ovat hyvin hitaita ja tapahtuvat eri soittimissa ikään kuin kaanonmaisesti ja melko pitkällä aikavälillä. Siksi ne eivät — lukuun ottamatta finaalia, jonka crescendoja erottaa 10 tahdin mittainen kenraalitauko — kuuluina hahmotu yhtä selvästi kuin partituurista. Säveltäjän mukaan teoksen toistuvilla rytmi- ja melodiasoluilla tai





sointikaraktäreillä ei ole muotoa luovaa merkitystä lukuun ottamatta keski-osan jousimelodiaa (Salmenhaara 1963a). Kyseessä ei siis ole temaattinen työkentely, vaan ainoastaan pitäytyminen melko keskitettyyn materiaaliin. Kuten Heiniö (1989, 45) toteaa, kätkeytyvät sinfonian harmonisesti ja melodisesti keskeisimmät intervalliyhdistelmät jo patarummun viritykseen: E, B, d, h.

Sinfoniale ovat luonteenomaisia toisaalta yhdenmukainen soinnillinen yleisilme, toisaalta terävät kontrastit, jotka syntyvät erilaisten tekstuuriyppien, äärirekisterien ja erilaisten sointikaraktäärien — sonoristen ja perkussiivisten — äkillisistä vastakkainasetteluista. Soinnillista karakteristiikkaa terävöittää lyömäsoittimien (neljä patarumpua, ksylofoni, vibrafoni, kaksi lautasta, tam-tam, bongo-rummut ja gran cassa) runsas solistinen käyttö, johon viitaten säveltäjä onkin todennut *Crescendin* olevan luonteeltaan lähes konsertoiva (Salmenhaara 1963a).

Aiheenkäsittelyltään ja karakteristiikaltaan monitahoisten suurmuotojen luominen keskitetyn materiaalin pohjalta on yksi Salmenhaaran 1970-luvun teosten tyyllisiä peruslähtökohtia. Toisen pianosonaatin (1973) ensimmäinen ja toinen osa (ks. Jyrhämä 1978), *Canzonetta* jousille (1971), huilukvartetton (1971) *Chaconne* sekä neljännen sinfonian (1972) ensimmäinen ja toinen osa ovat esimerkkejä laajoista kokonaisuuksista, jotka ikään kuin kasvavat esiin yhdestä melodisesta tai harmonisesta solusta.

Myös suurten crescendojen rakenteellisesta käytöstä on Salmenhaaran 1970-luvun teoksissa lukuisia esimerkkejä. Rakenteellisiksi ne tekee se, että niihin liittyy äänenvoimakkuuden kasvun ohella myös jokin muu kasvuprosessi. Toisen pianosonaatin alun crescendoon yhdistyvät melodisen ambituksen laajeneminen ja tekstuurin massiivistuminen (ks. Jyrhämä 1978, 163). *Syyskuu Romaniassa* -laulusarjan (1970) ensimmäisen laulun crescendoon taas liittyy lauluosuuden intervallien laajeneminen ja soinnillisen karaktäärin muutos (ks. Jyrhämä 1989, 13). Kuoroteoksen *Missaprofana* (1977) neljännen laulun päättävää crescendoa edeltää kuoron osuuden voimistuminen solistiin nähden (ks. Jyrhämä 1981, 12–14). Kaikkein pisimmälle rakenteellisen crescendon idea on kuitenkin viety neljännessä pianosonaatissa (1980–1981); sen ensimmäinen *Allegro*-osa muodostaa sellaisenaan suuren kasvuprosessin, joka kohdistuu melodis-harmoniseen parametriin, teemaan kategoriana sekä tonaaliseen konseptioon (ks. Jyrhämä 1985).

Suuren rakenteellisen crescendon muodostaa myös toisen sinfonian (1963, revidointi 1966) alku, joka kasvaa jousien hitaasta unisonomelodiasta tiheäksi 18-ääniseksi sointikentäksi. Säveltäjän kantaesitystä (Helsingin kaupunginorkesteri 17.1.1963) varten kirjoittama teosesittely tuo esiin sinfonian sävellykselliset lähtökohdat ja myös sen yhteyksiä ensimmäiseen sinfoniaan: "Mitään temaattista kehittelyä teoksessa ei esiinny, mutta sen sijaan koko sen aineistolla on yhtenäinen leima eräiden toistuvien intervalliyhdistelmien ja rakenneperiaatteiden ansiosta. Tyyllillisesti teos on eräänlaisen synteessin yritys: se rakentuu melodis-harmonisista aineksista, joita käsitellään toisaalta 'perinteelliseen' tapaan, toisaalta nykyaikaisen 'kenttätekniiikan' keinoin." (Salmenhaara 1964.) Kuten ensimmäisessä sinfoniassa kätkeytyvät teoksen keskeisimmät intervalliyhdistel-





mät jälleen patarummun viritykseen, joka on täsmälleen sama kuin *Crescendissä*. Sekä melodisesti että harmonisesti tyypillisiä ovat tritonus ja kvartti. Heiniö (1989, 47) kirjoittaa: "Olennaisin ero edelliseen sinfoniaan on nyt todellakin siinä, että yhtäältä kenttäteknikka ja toisaalta ekspressiivinen, kromaattikaltaan Bartokiin viittaava polyfonia on viety pitemmälle, ja ne on pantu vuorottelemaan dramaturgisesti tehokkaammin."

Voi myös todeta, että ensimmäiseen sinfoniaan verrattuna melodinen komponentti, joka *Crescendissä* on selvin hitaassa osassa, on voimistunut perkussiivisten ja ylipäättään äkillisesti vallitsevaa kudosta leikkaavien elementtien kustannuksella. Sinfoniassa on jo selviä enteitä siitä pitkälinjaisesta melodiikasta, joka 1960-luvun lopulta lähtien on ollut Salmenhaaran teosten ominaispiirteitä. Ensimmäisen sinfonian sointikarakteristiikan luoneiden terävien solististen repliikkien asemasta on toisessa sinfoniassa myös viitteitä sulautetumpaan ja hienosyisempään kolorismiin, joka on niin ikään leimallista etenkin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun teoksille, esim. *La Fille en mini-jupe* (1967), *Requiem profanum*, ooppera *Portugalin nainen* (1972) sekä neljäs sinfonia (1972).

Vaikka Salmenhaara 1960-luvun alussa etsikin omaa tyyliään paljolti uusien musiikillisten keinojen ja uudenlaisten musiikillisten sisältöjen puitteissa, oli *sinfonia* kuitenkin lähinnä se säie, jonka kautta hän päätyi perinteisiä ja uusia ilmaisukeinoja yhdistävään tyylliseen synteisiin. Hän kirjoittaa toisesta sinfoniastaan vielä:

Sinfonian säveltäminen on meidän aikanamme varsin ongelmallista. On monesti sanottu, että sinfonia musiikin muotona on kuollut, ja epäilemättä tämä monessa katsannossa pitääkin paikkansa. Perinteellinen sinfoniamuoto perustuu temaattisille vastakohtaisuuksille — siis rakenneperiaate, joka 1960-luvun atemaattisessa musiikissa tuskin enää tulee kysymykseen. Mutta yleisemmin ajatellen sinfoninen ajattelu elää edelleen laajajännitteisissä abstrakteissa orkesteriteoksissa, joskin säveltäjät yhä harvemmin ja harvemmin kutsuvat näitä sinfoniaiksi.

Lähtökohtana toisessa sinfoniassani (1963) on ollut juuri pyrkimys luoda tällainen suurissa linjoissa hahmottuva muoto sekä eräänlainen 'sinfoninen atmosfääri', joka sulkee teoksen eri ainekset yhtenäiseksi dramaattis-eeppiseksi kokonaisuudeksi. — Mikäli tälle musiikille haluttaisiin etsiä tyyllisiä esikuvia, mainitsisin Mahlerin ja Sibeliuksen, joiden sinfonioiden tutkiminen on antanut minulle monia tärkeitä virikkeitä. Toisaalta monet teknilliset ratkaisut perustuvat niihin tuloksiin, joita olen saanut nk. "kokeilevan linjan" sävellyksistäni (esim. Konsertto kahdelle viululle), jos kohta 2. sinfonian musiikki ensi kuulemalta saattaakin vaikuttaa sangen perinteelliseltä. (Salmenhaara 1964.)

Vuoden 1963 alussa Salmenhaara näyttää pitävän atemaattisuutta eräänlaisena uuden musiikin itsestäänselvyytenä. Kuvaavaa nuoren säveltäjän näkemysten "käymistilalle" on, että jo saman vuoden lopulla valmistuneessa ja kesällä 1964 täysin uusitussa (Salmenhaara 1965b) kolmannessa sinfoniassa on jo idullaan — joskin vielä atonaalisissa puitteissa — temaattinen työskentely, joka 1960-luvun puolivälin jälkeen käy aina keskeisemmäksi. Kolmannessa sinfoniassa myös melodisen komponentin merkitys kasvaa edelleen. Säveltäjä kertookin teoksen perusideana olleen pyrkimys eräänlaiseen uuteen lineaarisuuteen, "jälleen





tavoittaa se pitkälinjaisuus, syvä hengitys, jonka musiikki tonaalisuudesta luopuessaan on menettänyt” (Salmenhaara 1965b, myös Heiniö 1989, 48–49 ja Jyrhämä 1987). Sinfonian ensimmäistä osaa hahmottaa pitkien rumputremolojen ja muiden soitinryhmien melodisen aineksen vuorottelu. Toinen osa on *Ciacona*, jossa muunnellaan 12-sävelteemaa 19 variaatiossa sekä *Marcia funebressa*, joka päättää osan. Finaali jakautuu kahteen osaan: alun ekspressiivisen melodiikan hallitsemaa *Recitativoa* seuraa sointikenttien ja kenttämäisten struktuurien hallitsema *Grave*.

Salmenhaara oli tähän mennessä soveltanut kenttäteknikkaa lähinnä elegioissa I ja II (1963) sekä kvintetossa puhaltimille (1964), jonka rakenteellinen yhtenäisyys ei ole enää pelkästään keskitetyn ja karakteristisen materiaalin käytön tulosta, vaan jossa on myös selvää motiivista työskentelyä. Tähän seikkaan samoin kuin koloristisen elementin tietoiseen käyttöön säveltäjä on viitannut myös itse (Salmenhaara 1966). Ensimmäisessä ja toisessa sinfoniassa kenttäteknikan käyttö on sitä vastoin vielä melko fragmentaarista. Viitteitä sen suuntaan on edellä mainitun toisen sinfonian alun lisäksi lähinnä eräissä lyömäsoitin- ja puhallinrepliikkien jousitaustoissa, joiden Heiniö on todennut (*Crescendin* osalta) toisaalta assosioituvan myös Sibeliukseen, ennen muuta *Tapiolaan* (vrt. Heiniö 1989, 46). Kolmannessa sinfoniassa selkeimmät kenttästruktuurit ovat finaalin *Gravessa*, mutta paksujen sointimassojen osuus melodisten elementtien vastapainona ja kontrapunktina on tässä teoksessa huomattavasti aiempaa merkittävämpi (vrt. Salmenhaara 1964). Eräät sinfonielle luonteenomaiset melodiafragmentit enteilevät jo *Le Bateau ivreä*, ja teos sisältää muutenkin selviä viitteitä tulevaan, siihen vastakkaisten elementtien, melodisuuden ja massiivisten harmonioiden, yhdistämiseen, joka sittemmin on ominainen Salmenhaaran teoksille aina 1970-luvun alkuun saakka.

On vielä huomattava, että vaikka kolmas sinfonia on atonaalinen, sen *Ciaconan surumarssi* kuulostaa paikoin lähes tonaaliselta. Tämän saavat aikaan äänenkuljetus ja eräät tonaalisesti assosioituvat soinnut. Yhtäältä tonaalisuutta, toisaalta Salmenhaaran myöhemmille teoksille ominaista musiikillisten sitaattien käyttöä enteilee puolestaan finaalin *Recitativon* kromaattiseen tekstuuriin kätkeyty viite Beethovenin jousikvartettoon op. 135. Esimerkkejä tällaisista teosten omaan tematiikkaan lähes täysin sulautuvista lainoista on muun muassa toisen pianosonaatin Finaalissa (Dvorakin sellokonsertton *Allegro*-osan aihe), kolmannen pianosonaatin *Adagiossa* (Beethovenin *Kuutamonaatin Adagion* teema), jousikvartetton n:o I d-molli (1977) finaalissa (katkelma Mozartin *Turkkilaisesta marssista*) ja urkukonsertton (1978) *Koraalissa* (katkelma Chuck Berryn ja Brian Wilsonin tunnetusta lainelautailusävelmästä *Surfin' U.S.A.*).

Käännekohta: *Le Bateau ivre*

Orkesteriteoksen *Le Bateau ivre* ensimmäinen, kamariyhtyeelle sävelletty laitos





valmistui huhtikuussa 1965 Yleisradion tilauksena ja sai kantaesityksensä Sibelius-viikolla kesäkuun 1. päivänä samana vuonna. Toinen, partituuriin merkityltä kestoltaan neljä minuuttia ensimmäistä laajempi versio (orkesterille), valmistui noin vuotta myöhemmin, toukokuussa 1966, ja se esitettiin ensi kerran Suomen televisiossa marraskuussa 1966. TV-produktio osallistui myös vuoden 1966 Prix Italia -kilpailuun (Salmenhaara 1987).

Le Bateau ivre voidaan esittää tavallisena konserttiversiona, mutta se oli jo alun perin tarkoitettu televisiolle (Salmenhaara 1965), missä sen aiheena ja innoittajana olleen ja myös partituuriin kirjoitetun Arthur Rimbaud'n saman nimisen runon teksti liitetään musiikkiin (Tuomas Anhavan suomennoksena) erilaisin graafisin ja TV-teknisin keinoin. Teos jakautuu kahteen pääjaksoon: tahdista 213 alkava taite assosioituu teoksen alkuun, mikä luo eräänlaisen kertauksen illuusion. Pääjaksojen sisällä musiikki liikkuu suppeahkon perusmateriaalinsa puitteissa vapaasti, aina uusien aiheiden ja tekstuureiden, kombinoitujen peruselementtejä jatkuvasti uusilla tavoilla. "Musiikilliset mainingit 'lipuvat piittaamatonten virtojen myötä'" (Salmenhaara 1972).

Mikä sitten tekee *Le Bateau ivrestä* niin keskeisen Salmenhaaran tyylinkehityksessä? Monessa suhteessahan se on johdonmukainen jatke edeltävien vuosien teoksille, ennen muuta sinfoniolle. Sen temaattisella työskentelyllä ja soittimellisella kolorismilla on juurensa sinfonioiden ja puhallinkvintetossa, sen kenttäteknikalla niiden lisäksi elegioissa I ja II. Yksi tärkeä askel oli kuitenkin vielä jäljellä, ennen kuin säveltäjän persoonatyylin puitteet olivat valmiit. *Le Bateau ivre* on upea kolmisoinnun kunnianpalautus, mikä 1960-luvun alun henkistä taustaa vasten merkitsi epäilemättä suurinta mahdollista tabun rikkomista.

Teoksen pääasiallisena materiaalina ovat kolmisoinnut, niistä keskeisimpiä c-molli-, h-molli- ja Des-duuri-soinnut. "Mutta: soittakaa ne yht'aikaa — tulokseksi on cluster." (Salmenhaara 1972). Voi hyvin kuvitella, että Salmenhaaran tyyli synteesin eräs keskeinen lähtökohta — kenttäteknisten periaatteiden soveltaminen tonaaliseen materiaaliin — kiteytyi hänen mielessään juuri näin. Säveltäjän mukaan "soinnut ovat teemoja — niitä kerrostetaan, niistä etsitään melodisia hahmoja, niistä luodaan soivia kenttiä" (Salmenhaara 1972).

Le Bateau ivre on tonaalinen teos siinä mielessä, että sen materiaali on pääosin tonaalisesti assosioituvaa. Säveltäjä käsittelee tätä materiaalia kuitenkin enimmäkseen tonaalisen musiikin traditioista poikkeavalla tavalla: kerrostamalla kolmisointuja sekä vertikaalisesti että lineaarisesti. Näin syntyy tekstuureja, jotka hahmottuvat joko polytonaalisen kontrapunktisiksi tai kenttämäisinä — lähes koko ajan on useampia eri rytmisiä ja osin eri aiheisiin liikkuvia tekstuureita (ks. myös Heiniö 1989, 50–51). Huolimatta kolmisointujen vallitsevuudesta kudoksesta ei useinkaan hahmotu tonaalisia kiintopisteitä tai "perussäveliä". Poikkeuksia ovat teoksen alku ja sen edellä mainittu vastinpari (t. 213–) sekä eräät taiterajoille sijoittuvat kadenssaaliset elementit, esimerkiksi tahdista 59 alkava pitkä, orkestraalisesti väritetty a-sävel, johon päättyvällä kadenssaalisella säkeellä on vastine *Requiem profanum* IV osassa, ks. säe "de marcher jusq'ua soir" tai niin ikään muotoa hahmottava C-duuri-sointu tahtien 132–133 rajalla.



Heiniö kirjoittaa: "Mikäli *Juopuneessa purressa* halutaan nähdä kenttäteknikkaa, niin melkein samaa voisi sanoa Sibeliuksesta ja Debussysta. Nimittäin vain harvat tekstuurit ovat kyllin tiheitä ja kuteiltaan todella epähierarkisia ja indifferenttejä. Pikemminkin kyseessä on mikstuuri, sillä niin usein kaikki äänet liikkuvat samassa rytmisessä ja ylä-ääni on aina hahmotettavissa linjaksi, vaikka se olisikin liian neutraali profiloituakseen varsinaiseksi melodiaksi." (Heiniö 1989, 51.) Tämä huomio pitää epäilemättä paikkansa. Salmenhaaran tyylinkehityksen näkökulmasta on kuitenkin selvää, että *Le Bateau ivren* tyyppillisen sävelkudoksen juuret ovat — toisin kuin Sibeliuksen tai Debussyn musiikin — yhtäältä juuri kenttäteknikassa. Tämä ei tietenkään sulje pois sitä mahdollisuutta, että Sibeliuksen *Tapiola*, jota Salmenhaara tutki *Le Bateaun* säveltämisen aikoihin (teosta käsittelevä lisensiaatintyö valmistui 1965), vaikutti osaltaan hänen oman orkesterirunonsa sointimaailmaan (ks. Heiniö 1989, 51). Vaikka Salmenhaara käyttää harvoin puhdasoppisia ligetiläisiä sointikenttiä, tukee olettamusta kenttäteknikasta omaksuttujen periaatteiden merkittävydestä eräänä hänen persoonatyylinsä keskeisenä tulkintalähtökohtana se, että hänen musiikkinsa (ennen muuta 1970-luvun teosten) tietyt, muutoin melko vaikeasti motivoitavat ominaispiirteet joita ei käy selittäminen esimerkiksi Sibeliuksen myöhäistyylin tai Debussyn impressionismin taustaa vasten — ovat kenttäteknikan näkökulmasta tarkasteltuna luonnollisia ja loogisia (ks. Jyrhämä 1985, 122–123).

Kolmisoinnut ja niitä laajentamalla luodut terssirakenteet hallitsevat *Le Bateau ivreä* myös melodisella tasolla. Säveltäjän mainitsemia sointuja lukuun ottamatta teoksessa ei ole varsinaisia teemoja — ja sen kolmisointuja puolestaan voisi ehkä paremminkin luonnehtia motiiveiksi. Eräissä taitteissa on kyllä profiloituja melodioita, joita ei niiden ainutkertaisuuden vuoksi voi kuitenkaan tulkita teemoiksi sanan täydessä merkityksessä. Eniten teeman piirteitä on tahdissa 164 kontrabasson soolona alkavalla aiheella, jota cembalo säestää ja johon liittyy ensin fagotti, sitten huilu, käyrätorvi ja viulut. Aihe hajoo kuitenkin pian vähemmän profiloituun, kerrostettuun melodiseen punontaan. On silti huomionarvoista, että taitteen alussa aiheeseen liittyy perinteisen musiikin teemakehittelylle luonteenomaista imitaatiota, myös tahdin 170 vastaliikkeinen kulku vaikuttaa tässä yhteydessä enemmän juuri kyseisen aiheen muunnokselta kuin vain sointuliikkeeltä. Teemakaraktääriä vahvistaa erityisesti se, että tahdistista 315 alkaa sellon soolona mainittua aihetta varsin läheisesti muistuttava aihe, joka voisi olla sen variantti. Ensimmäisen aiheen tavoin myös tätä aihetta (tai teemaa) käsitellään imitatiivisesti. Temaattisen koherenssin voimistumiseen viittaa myös se, että tahdistista 93 alkavan, kromaattisesti laskevista sointuparalleleista koostuvan taitteen idea valahtaa jo tahdissa 73 alkavassa jousien tremolorepliikissä.

Le Bateau ivressä kiintyy huomio eräiden taitteiden *prosessiivisuuteen*, jonka keskeytyksen Salmenhaaran musiikissa viittasin jo edellä rakenteellisten crescendojen yhteydessä. Musiikillisia suurmuotoja ja teosten kokonaisrakennetta määräävänä piirteenä prosessiivisuus — joskin hieman toisessa muodossa — tulee merkittäväksi 1970-luvun lopulla, ja 1980-luvun instrumentaaliteoksissa se on hallitseva muototyyppi. Viitteen suurmuodon prosessiiviseen hahmotta-





miseen voi tosin nähdä jo teoksessa *Requiem profanum* (1969), jonka solistiset vokaaliosat (II–IV) kohoavat asteittain ”tummasta baritonimaailmasta sopraanon intensiiviseen kirkkauteen” (Salmenhaara 1969).

Le Bateau ivre alkaa pitkällä c-molli-murtosoinnalla, jota väritetään orkestraalisesti ja dynaamisesti. Ensimmäisen taitteen (t. 1–44) aikana siihen liittyy ensin yksittäisiä uusia säveliä, sitten yhä uusia ja uusia sointuelementtejä, sekä vertikaalisia että lineaarisia, joiden myötä kudus vähitellen kerrostuu, polytonaalistuu ja tihenee. Vähitellen myös yksinkertaisesta murtosointuliikkeestä syntyneet melodiset elementit laajenevat ja profiloituvat. Toinen esimerkki prosessiivisuudesta on heti seuraavassa taitteessa (t. 44–59). Siinä suuntautuneisuus liittyy melodiseen liikkeeseen, jonka suunta on nouseva aina taitteen päättävään viulujen kadenssisäkeeseen saakka. Nouseva kokonaislinja on myös seuraavassa taitteessa (t. 59–73). Tahdeissa 93–106 kudus tihenee kenttämaiseksi sitä mukaa kun laskevat kromaattiset aiheet lisääntyvät ja pitenevät. Tätä muistuttava kudoksen tihentyminen ja heterogeenistyminen tapahtuu myös tahdista 133 alkaen.

Le Bateau ivressä on aiempia teoksia enemmän temaattisen kehittelyn piirteitä. Sen materiaali ei kuitenkaan koe mitään kertakaikkista metamorfoosia. Kehityslinjat jäävät etupäässä taitteiden sisäisiksi, kokonaisuuden kannalta aineistoa pikemminkin varioidaan ja uudelleen kombinoidaan kuin kehitellään. Tämä vaikutelma johtuu osaksi myös itse materiaalin eriytymättömyydestä. On kuitenkin syytä muistaa, että orkesterirunona *Le Bateau ivre* on lajilähtökohdiltaan aivan toista perua kuin sinfoniat. Säveltäjä on todennut teoksen olevan ”eräänlaista vokaalimusiikkia”, vaikkakaan siinä ei ole varsinaista lauluosuutta (Salmenhaara 1965a). Luonnehdinta on sikäli osuva, että Rimbaud’n runo, jota musiikki myötäilee, on epäilemättä vaikuttanut olennaisesti sävellyksen muotoon, vaikka kyseessä ei säveltäjän mukaan olekaan ohjelmamusiikki (Salmenhaara 1965a; ks. myös Salmenhaara 1972). Salmenhaaran tyylinkehityksessä *Le Bateau ivren* merkitys on ennen muuta siinä, että se oli lähtökohtana kauaskantoiselle tyyllisynteesille, joka yhdistää tonaalisen materiaalin puitteissa rakenteellisen temaattisen työn ja toisaalta uusista sävellystekniikoista omaksutut ideat ja periaatteet.

Kuusikymmenluvun loppu: pyrkimys moninaisuuden ykseyteen

Le Bateau ivreä seuranneiden teosten keskinaiset tyylierot ovat pienempiä kuin vuosikymmenen alun teosten, mutta tuntuu kuin säveltäjä olisi nyt halunnut toteuttaa yhden sävellyksen puitteissa sitä tyyllistä monipohjaisuutta, jota hän oli vuosikymmenen alussa toteuttanut erityylyksissä sävellyksissä. Kuusikymmenluvun lopun teoksille antaa leimansa elementtien moninaisuus ja runsaus niin kvantitatiivisessa kuin kvalitatiivisessakin katsannossa. Toisaalta Salmenhaaran pyrkimys kohti yhä orgaanisempia muotoja on niissä ilmeinen. *Suomi-Finland*,





epäsinfoninen runoelma orkesterille (1966) ja *La Fille en mini-jupe, Poeme pour orchestre* (1967) valottavat tämän tyylivaiheen ominaispiirteitä ja myös sitä kehitysprosessia, joka johti 1970-luvun täysin vastakkaisin keinovaroin operoi-vaan ilmaisuun.

Suomi-Finland oli jälleen Yleisradion tilaus ja sai kantaesityksensä Paavo Berglundin johtamassa Radion sinfoniaorkesterin konsertissa 31.10.1967. Säveltäjä on todennut tämän teoksen liittyvän selvimmin 1960-luvun edistyneeseen ja radikaaliin aatemaailmaan, jonka kuohuva ilmapiiri ilmenee sävellyksessä materiaalin runsautena (kirjoittajan luentomuistiinpano 17.1.1985; Salmenhaara 1967; Heiniö 1989, 52). Teoksen musiikillisista piirteistä säveltäjä kertoo kantaesityksen käsiohjelmassa:

Orkesteriteos *Suomi-Finland, epäsinfoninen runoelma*, jatkaa tuotannossani sitä 'uustonaalista' tyylilinjaa, joka ensimmäisen kerran tuli esille sävellyksessä *Le Bateau ivre* (1965). Tässä teoksessa musiikin rakennuselementteinä oli joukko kolmisoin-tuja, joilla ei kuitenkaan ollut varsinaista teemallista hahmoa — ts. itse soinnut olivat 'teemoja'. Uusi orkesteriteos etenee tästä askeleen eteenpäin — tai taaksepäin, miten vain halutaan — sillä siinä on todellisia teemoja jopa aivan siinä mielessä kuin romantiikan aika teemakäsitteen ymmärsi. — Näitä teemoja — käsitellään kuiten-kin kokonaan perinteellisestä musiikista poikkeavasti. Teos ei ole ainoastaan eri äänten kontrapunktia, vaan eri 'musiikkien' kontrapunktia: eri teemoja sijoitetaan toistensa päälle, ne leikkautuvat jyrkästi toisiinsa, ne soivat yht'aikaa eri sävellajeissa, eri rytmeissä, eri tempoissa, ne kombinoidaan aina uusilla ja uusilla tavoilla. Rakeneideaa kuvastaa hyvin ajatus toisistaan erillään etenevistä musiikkikappaleista, joista kuullaan välähdyksiä, katkelmia, päällekkäin meneviä taitteita; on kuin kääntelisi radiota asemalta toiselle. Muotoperiaatteella ei kuitenkaan ole mitään tekemistä nk. avoimien muotojen kanssa, sillä kaikki elementit on suunniteltu saman kokonaisuuden osatekijöiksi, eikä valinnassa sattumalla ole sijaa. Sitä paitsi struktu-raalisilla ideoilla on vain toisarvoinen asema: ensisijaisesti minua kiinnosti kirjoittaa elävää musiikkia, ei minkään muotoperiaatteen toteutus. (Salmenhaara 1967.)

Kuten Heiniö (1989, 52) toteaa, *Suomi-Finland* ei ole niin kollaasimainen ja "epäsinfoninen" kuin säveltäjä antaa ymmärtää, sillä "– – pääaiheen paluu eri muodoissa ja suppeiden solujen irrottaminen eri teemoista luovat vaikutelman perinteisestä sinfonisesta kehittelystä". Kuitenkin *Suomi-Finland* on mitä suurim-massa määrin "musiikkien musiikkia" eikä ainoastaan säveltäjän mainitsemista rakenteellisista syistä. En yhdy Heiniön näkemykseen, jonka mukaan teoksen teemat eivät eroa tyyliltään sanottavasti toisistaan. On totta, että useimmat niistä ovat homofonista ja rytmiltään kolmijakoista, mutta "kepeä allegretto-karakterti à la Brahms tai à la Tšaikovski" on oikeastaan luonteenomainen vain viimeiselle teemalle, jota säveltäjä itsekin luonnehtii tšaikovskimaiseksi (Heiniö 1989, 53; Salmenhaara 1967). Sekä historiallisilta tyliassosiaatioiltaan että temaattiselta luonteeltaan sävellyksen seitsemän teemaa ovat varsin erilaisia.

Ensimmäinen teema (t. 7–), jota Salmenhaara on nimittänyt "ydinaiheeksi" (lainausmerkit säveltäjän), on c-toonikalta fis-tritonukseen nouseva "koko-puoli"-aihe. (Erkki Salmenhaara esitteli *Suomi-Finlandin* rakennetta 17.1.1985 Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella luennolla, joka liittyi hänen sävel-täjän suhdetta traditioon käsittelevään luentosarjaansa.) Se on pikemmin motii-





vinen idea kuin teema, ja se onkin teoksen kehittelyllisesti keskeisin aihe. Samaa aihetta — ja koko-puoli-asteikkoa yleensäkin — Salmenhaara on sittemmin käyttänyt runsaasti, esimerkiksi *Requiem profanumissa*, oopperassa *Portugalin nainen* ja neljännessä sinfoniassa (1971–1972). Myös toinen teema, ”sointuaihe” (t. 22–) on asteittain nouseva, mutta kun ensimmäiselle teemalle antavat leimansa kromaattisuus ja tritonusjännite, on toinen teema diatoninen ja liikkuu puhtaan C-duuriasteikon sävelillä. Toisin kuin ensimmäiseen teemaan, joka soi useimmiten yksiaänisenä tai erilaisissa kerrostuvissa rakenteissa, liittyy toiseen pysyvä, karakteristinen harmonia. Heiniön (1989, 53) mukaan tämä aihe on ainoa, jossa *Finlandian* tekijä on läsnä. Tässä yksinkertaisessa teemassa tuntuu kiteytyvän se tyylillis-historiallinen jänneväli, jolla teos liikkuu: itselleni teema tuo mieleen — yhtä selvästi kuin Sibeliuksen — Bachin *Chaconnen* duurijakson (vrt. esim. t. 143–).

Jos *Suomi-Finlandista* haluaa etsiä sibeliaanisuuksi, on teematason ilmeisin tämänsuuntainen viite — joskaan ei *Finlandiaan* vaan viidennen sinfonian finaalin ”keinuvaan teemaan” — teoksen kolmas teema, joka soi ensimmäisen kerran cornoissa (t. 28–) ja jota säveltäjä on nimittänyt ”pääteemaksi” (lainausmerkit säveltäjän). Muita sibeliaanisuuksi välähdyksiä voi teoksessa havaita siellä täällä, esimerkiksi toisen ja viidennen teeman osittain modaalisisessa harmonisissa tai tahtien 47–69 motiivisissa kehittelyissä.

Neljäs teema on barokkipastissi, jossa fuugateemaa käsitellään ensin kaksinkertaisessa (107–), sitten kolminkertaisessa ja lopulta nelinkertaisessa kontrapunktissa. Sen tyylillinen vastinpari on koraali (kuudes teema), jonka oboe ja klarinetti aloittavat tahdissa 459 ja joka etenee sitten katkelmittain eri sävellejeissa.

Edellä 1960-luvun alun teoksia käsitellessäni totesin jo koraalin olevan ”vanhaa perua”. Sen ja fuugataitteen väliin (t. 175–) sijoittuvaa teemaa Salmenhaara taas käytti 1982 säveltämässään *Adagietto*ssa orkesterille. *Koraalin* ja *Adagietto*-aiheen kohtalo kuvastaa hausalla tavalla Salmenhaaran suhdetta musiikilliseen materiaaliin: 1966 hän tuhiasi kokonaisen sävellyksen — joskin mittasuhteiltaan vaatimattoman — yhdeksi seitsemästä teemasta, 1982 yksi seitsemästä teemasta — joskin monipolvinen — oli kokonaisen orkesterilaulun lähtökohta. *Adagietto*-aihe ei ole fuuga- ja koraaliaiheelle vastakohtainen vain tyylillisessä katsannossa (romantiikka pro barokki) vaan myös temaattiselta luonteeltaan: ”barokkiteemoissa” pääpaino on polyfonisessa kehittelyssä, *Adagietto*-teema on sitä vastoin tyypillinen laulava teema. Melodia liikkuu paljolti sekvenssein, mutta samoin kuin Leevi Madetojan teoksissa usein antaa myös tässä melodialle yksilöllisen ilmeen hienostunut ja omaperäinen harmonia, joka tietyistä myöhäisromanttisista piirteistään huolimatta on pikemmin modaalinen kuin tonaalinen. Teemaa pilkotaan kuten muitakin teemoja, mutta ei varsinaisesti kehitellä.

Sen lisäksi, että teoksessa on motiivista kehittelyä, kehittyy myös teemojen muoto kohti aina laajempia, karakteristisempia ja viimeistellympiä yksiköitä edettäessä ensimmäisestä teemasta kuudenteen. ”Ydinaihe” on luonteeltaan enemmän motiivis-konstruktivinen kuin teemallinen; myös toisesta teemasta





tekee sen asteikkoluonne teemana hieman neutraalin. Kolmas teema on jo melodisesti omailmeisempi, mutta vain sen alkuosa on kiinteähahmoinen, loppu sulautuu seuraavaan materiaaliin. Neljäs teema on barokki teema, viides romanttinen teema. Vaikka koraalia käytetäänkin fragmentaarisesti, on siinä kyseessä itse asiassa kokonainen sävellys. Tällainen teemamuodon kehittäminen on yksi Salmenhaaran neljännen pianosonaatin keskeisiä rakenneperiaatteita (ks. Jyrhämä 1985, 125–132).

Myös viimeinen teema (t. 605–) on luonteeltaan laulava, mutta nyt "à la Tšaikovski". Teeman soitinnus ja "tausta" vaihtuvat, mutta tätäkään teemaa ei varsinaisesti kehitellä lukuun ottamatta pientä kaanonaa (t. 653–). Siihen liittyy kuitenkin (t. 630–) viulujen melodinen vasta-aihe. Vastaava kontrapunkti, jolla ei liioin ole itsenäistä temaattista merkitystä, liittyy myös sointuteemaan (t. 69–).

Teoksen metamusiikillisesta luonteesta johtuu, että sen tonaaliset konseptiot ovat moninaisia. Ensinnäkin on kullakin teemalla oman tyyllilajinsa mukainen tonaalinen luonteensa. Toiseksi teokselle ovat ominaisia tiheät sävellajinvaihdokset — sekä kollaasimaisen rakenteen mukaisesti valmistamattomat että kehittelyllisesti valmistetut. Ensin mainitut syntyvät, kun eri sävellajeissa olevia teemoja ja teemafragmenteja asetetaan yksinkertaisesti peräkkäin, esimerkiksi koraalitaitteessa (t. 459–). Kehittelyllisten modulaatioiden lähtökohtana ovat enimmäkseen kolmen ensimmäisen teeman variantit. "Ydinaiheen" ja "sointuaiheen" asteikkoluonne ja "pääteeman" loppuosan "avoimuus" tekevät näistä teemoista muuntelullisesti elastisia: esimerkiksi "ydinaiheen" pidentäminen tai "sointuaiheen" viimeisen sävelen tai soinnun muuntaminen mahdollistaa luontevan siirtymisen uuteen tonaliteettiin.

Edellä sanotusta voi jo päätellä, että toisin kuin *Le Bateau ivressä*, jossa tonaliteetti ei yleensä vakiinnu tonaalisesti assosioituvien kolmisointujen hallitsevuudesta huolimatta, on se *Suomi-Finlandissa* hahmotettavissa lähes koko ajan joko urkupistemäisenä perussävelenä tai sävellajina. Tähän vaikuttaa teemojen tonaalisen sidoksisuuden ohella olennaisesti se, että harmonisesti ja kehittelyllisesti erityisen keskeisiä intervaleja ovat kvintti ja ("ydinaiheeseen" palautuva) tritonus, jonka alempi sävel tai sen oktaavikerrannainen hahmottuu perussäveliksi.

Teokselle ovat luonteenomaisia myös polytonaaliset rakenteet. Ne syntyvät joko eri sävellajeissa soivien aiheiden kerrostamisesta kuten ivesmäisen polytemaattiseksi kehittyvässä jaksossa (t. 230–) tai keräytymällä vähitellen (soimaanjäävistä teemasävelistä tai niiden ulkopuolelta) pitkiksi polytonaalisiksi soinnuiksi tai clustereiksi (esim. t. 198– ja 314–). Nämä elementit ovat jo varsin etäällä oikeaoppisista sointikentistä. Salmenhaaran tyylinkehitystä ajatellen ne ovat epäilemättä kuitenkin palautettavissa juuri kenttäteknisiin materiaalin käsittelyn periaatteisiin. Toisaalta niissä voi nähdä säveltäjän myöhemmille teoksille luonteenomaisten staattisten urkupiste-elementtien esimuodon.

Salmenhaara jatkoi "musiikkien musiikin" komponoimista 1967 säveltämässään orkesterirunossa *La Fille en mini-jupe*, jonka Radion sinfoniaorkesteri kantoesitti Aarre Hemmingin johtamassa radion nuorisokonsertissa 13.2.1968. Askel





kohti keskitetympää, orgaanisempaa ja hienovaraisemmin keinovaroin ope-
roivaa tyyliä on kuitenkin ilmeinen. *La Fillen* pääasiallisena materiaalina eivät
ole eri historiallisiin tyyliihin ja säveltäjiin assosioituvat allusiiviset teemat kuten
Suomi-Finlandin. Lukuun ottamatta jaksoa (t. 84–147), jossa soi ensin katkelma
Debussyn preludista *Pellavatukkainen tyttö*, jonka ranskankielisestä nimestä *La
Fille aux cheveux de lin* runoelman nimi on peräisin, ja sen jälkeen eräänlaisesta
Beethovenin *Freude*-teeman muunnoksesta Milhaud'n tai Ivesin mieleen tuo-
vaksi kudokseksi kasvava polytonaalinen ja polytemaattinen vaihe, sävellys on
lähes monotemaattinen. Sitä hallitsee aihe, jonka laskevan kvintin ja tritonuk-
sen muodostama runko soi ensimmäisen kerran tahdistä 6 eteenpäin ja josta
sitten johdetaan uusia motiivisia variantteja ja teemallisia hahmoja kautta teok-
sen. Toisin kuin *Suomi-Finland* on *La Fille* myös tyylikarakteriltään yhtenäisen
impressionistinen (lukuun ottamatta mainittua polytemaattista jaksoa ja sitä
t. 156 seuraavaa pientä pääaiheesta johdettua fis-molli-taitetta, jota erottaa
muusta teoksesta sen romanttis-viihteellinen karakteri. Teoksen impressio-
nismi ei kuitenkaan vaikuta tyyliä pastissilta tai tietoiselta jäljitelmältä, sillä Sal-
menhaara käsittelee materiaaliaan varsin omaperäisesti valitsemansa yleistyylin
puitteissa.

Kuten Heiniö (1989, 54) toteaa, Debussy-sitaatti "tulee 13 tahdin mittaisena
katkelmana yhden ainoan kerran — ikään kuin laajan soinnun yläsävelistä esiin
kasvaen. Näin se onnistuu olemaan samalla kertaa sekä yllättävä että luonteva
— kuin väistämätön assosiaatio, jonka etäisyyttä hiljainen nyanssi korostaa." *La
Fillen* toinen suora sitaatti, Beethovenin *Waldstein*-sonaatin alkutahdit, jonka,
samoin kuin Debussy-fragmentin, esittää alkuperäinen soitin, piano, sulautuu
vieläkin orgaanisemmin teoksen omaan tematiikkaan. Sen tunnistaa sitaatiksi
oikeastaan vain siksi, että se on niin tuttu. Kuten edellä kolmannen sinfonian
yhteydessä jo totesin, Salmenhaaran 1970-luvun teoksissa on lukuisia tällaisia
lainoja. *Waldstein*-aihe soi ensimmäisen kerran eräänlaisena pääaiheen vasta-
aiheena (t. 17–) valmistaen orkesterin ensimmäisen urkupistesoinnun vaihtu-
mista uuteen. Seuraavan kerran (t. 97–) se ilmoittaa polytemaattisen jakson
alkamisen. Kolmannen kerran aihe soi (t. 165–) edellä mainitun fis-molli-tait-
teen jälkeen. Se päättää sitaatti- ja allusiojakson musiikin palatessa jälleen
teoksen alkuosan kaltaiseen pääaiheen kehittelyyn. Aihe soi vielä kerran aivan
teoksen lopussa (t. 233–), nyt tosin ilman moduloivaa päätössointuaan. Antoi-
vatko pääaiheen repetitiot kenties säveltäjälle idean käyttää Beethoven-sitaattia
vai vaikuttiko sitaatti pääaiheen orkestrointiin ja pianon repetitioiden runsaa-
seen käyttöön? Molemmat mahdollisuudet tuntuvat yhtä luontevilta.

Suomi-Finlandin ja *La Fille en mini-jupen* väliin niin ajallisesti kuin tyyllisesti
sijoittuvassa orkesteriteoksessa *BFK-83* (1967) on jo havaittavissa Salmenhaaran
tyylin hakeutuminen kohti kiinteämpää kokonaisuutta. *La Fillessä* tämä piirre
voimistuu edelleen. Teos on muodoltaan lähes symmetrinen. Symmetriasta
poikkeaa coda (t. 216–), mutta sekin vain osittain, koska teoksen loppuosaa
hallitseva pääaihe on siinäkin läsnä. Keskuksen muodostaa tahtien 107–147
polytemaattinen jakso. Tiheimmillään (t. 126–) se liikkuu yhtäaikaan C-, Des- ja
D-duurissa. C- ja D-duurissa soivia *Freude*-variantteja säestää jo sellaisenaan poly-





temaattinen, lukuisia enemmän tai vähemmän karakteristisia elementtejä sisältävä diatoninen Des-duuri-kenttä (esim. 1, s. 62–63). Tämän jakson loppu (t. 142–147), jossa *Freude*-teeman alkusäettä muunnellaan tonaalisesti, on sen suksesiivisen tai lineaarisen polytonaalisuuden ensimmäisiä ilmenemisiä, jota Salmenhaara on sittemmin käyttänyt runsaasti (ks. Jyrhämä 1978, 174; Jyrhämä 1985, 133 ja Heiniö 1989, 54)

”Keskusjaksoa” edeltää Debussy-sitaatti ja sitä seuraa — pienen pääaiheesta johdetun välikkeen jälkeen — allusiivinen fis-molli-teema. *Pellavatukkaisen tytön* katkelma on temaattisesti uusi elementti, mutta se nivoutuu karaktääriltään luontevasti edeltävään musiikkiin; fis-molli-teema puolestaan on motiivisesti johdettu pääaiheesta, mutta se on karaktääriltään muulle tästä aiheesta johdetulle aineistolle vastakkainen. Näin nämä molemmat taitteet ovat ikään kuin välittävässä asemassa teoksen hallitsevan materiaalin ja karaktäärin ja niihin kontrastoituvan keskusjakson välissä.

Teoksen alkuosa (tahtiin 84) lukuun ottamatta *Waldstein*-aihetta ja sen loppuosa (t. 165–) codaan asti koostuvat oikeastaan pelkästään pääaiheen kehitystä, sillä muilla melodisilla (esim. t. 32 ja t. 70–) eikä liioin harmonisilla taustaelementeillä ole itsenäistä temaattis-rakenteellista merkitystä. Codan aloittaa *Freude*-teeman nyt selkeässä C(/c)-tonaliteetissa soiva katkelma. Myöhemmin siihen liittyy vielä pääaihe ja *Waldstein*-aihe.

Samoin kuin *Le Bateau ivressä* myös *La Fillessä* ensimmäiset taitteet kasvatavat perusmateriaalin vähitellen esiin yhä rikkaammin vivahtein: melodinen pääaihe täydentyy alkutahtien rungosta karakteristiseen hahmoonsa, ja harmoninen tausta elävöityy ja monipuolistuu (vrt. t. 6–, 20– ja 30–). Samoin kuin *Le Bateaussa* etenee pääaiheen kehittyminen sitten ikään kuin vapaan assosiativisesti. Tekstuuritasoja on enimmäkseen kaksi: yhtäällä pääaiheen varianttien melodinen liike, toisaalla joko pitkät urkupistesoinnut tai lyhytkestoisemmat harmoniset taustaelementit. Kuten jo *Le Bateaussa* Salmenhaara käyttää samaa motiiviaminista erifunktioiden elementtien teemallisesti karakterististen taitteiden (esim. t. 20– tai 156–) ja välikkeiden (esim. t. 70– ja 148–) lähtökohtana.

Tahdisten 156 alkavan teemajakson erottaa muista vastaavista (poikkeavan tyylikaraktäärin ohella) myös sen melodisesti ja tonaalisesti ”suljettu” hahmo. Vaikka teoksen taiterajat ovat selkeitä, melodia polveilee eteenpäin enimmäkseen hieman fragmentaarisenä, eikä laajempia kiinteähahmoisia melodisia kokonaisuuksia juurikaan synny. Vaikka pääaiheen laskeva kvintti on tonaliteettia voimakkaasti vakiinnuttava elementti, tekevät sen perusmuodon luonteenomainen tritonus-intervalli ja aiheen loppuosan muuntelu siirtymisen uuden kvintin valtapiiiriin luontevaksi — edes ilman varsinaisen modulaation tuntua.

La Fille esittelee kaksi Salmenhaaran seuraavien vuosien sävellyksille ominaista piirrettä. Sen melodisessa kehityksessä on idullaan se yksifunktionen tai toonikatonaalisuus, jossa jokainen uusi sointu merkitsee uutta tonaliteettia (ks. Jyrhämä 1978, 160–161) ja joka on säveltäjän 1970-luvun teosten hallitseva tonaalinen peruskonseptio. Toinen eteenpäin viittaava piirre on laajojen melodisten kokonaisuuksien johtaminen suppeasta perusaiheesta, josta tuloksena on eräänlainen sekventiaalinen melodinen variointi tai kehittyminen.





Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *mp*, and *sf*. A section of the score is marked *CRESTA*. The bottom system includes the instruction *Pizz. mp*.



Fl I II
Fl alto
Ob I II
Cor ingl
Cl I II
Cl basso
Fag I II
Cor I II
III IV
Tr I II
Trb I II
III
Cel
Perc
Arpa
VI I 1
2
VI II 1
2
Vle 1
2
Vic 1
2
Cb

Esimerkki 1, *La Fille en mini-jupe. Poème pour orchestre* (1967)



Staattiset harmoniset urkupisteet, joihin viitattiin jo *Suomi-Finlandin* yhteydessä, saavat *La Fillessä*, jossa melodinen ja harmoninen parametri ovat pääosin melko itsenäiset, varsinaisesti sen funktion, joka niillä on Salmenhaaran myöhemmissä teoksissa. *La Fillen* urkupisteet ovat huomattavasti komplisoidumpia kuin myöhempien teosten, joissa ne ovat yleensä kolmisointuja tai jopa suppeampia elementtejä. Niiden merkitys muiden elementtien tonaalisina suhteuttajina ja värittäjinä on *La Fillessä* kuitenkin jo sama kuin myöhemmissä teoksissa (ks. Jyrhämä 1978). (Komplisoiduissa elementeissä painottuu koloristinen, yksinkertaisissa tonaalinen funktio.) Kuten Heiniö (1989, 53–54) toteaa, rakentuvat *La Fillen* taustasoinnut useimmiten pohjakvintin yläsävelille. Heiniön tulkinta tuntuukin luontevammalta kuin monimutkaiset polytonaaliset tulkinnat. Sointujen laajuudesta ja niiden sävelten enimmäkseen tasaisesta jakautumisesta täytämälleen sävelalalle johtuu, että ne vaikuttavat lähinnä värikentiltä, joilla on kuitenkin (useimmiten myös kuultava) perussävel. Sointujen luonteesta ja melodian tonaalisesta vakiintumattomuudesta johtuu myös se, ettei bitonaalisuuden vaikutelmaa aina synny, vaikka pääaiheella ja taustasoinnulla olisi eri tonaalinen perussävel. Tämä kolorismi ja tonaalinen avoimuus ovat olennaisimpia *La Fillen* impressionistisista piirteistä.

La Fillen kolorismi on paitsi harmonista myös orkestraalista. Puupuhaltimet (myös alttohuilu, englannintorvi ja bassoklarinetti), pehmeinä väreilevät jousien taustasoinnut sekä pääaiheen pitkien sävelten vähittäiset värinvaihdokset, jotka tuovat mieleen Arnold Schönbergin viiden orkesterikappaleen op. 16 osan *Farben*, luovat tämän ”nuoruuden, kauneuden, rakkauden, onnen ja surumielisyyden runoelman” (Salmenhaara 1968) rikassävyisen sointipaletin.

Salmenhaaran 1960-luvun lopun ekspansiivista tyyliä ajatellessa tuntuu luonnolliselta, että hänen sävellystyönsä pääpaino oli tuolloin orkesterimusii-kissa ja ylipäätään suurimuotoisissa teoksissa. Vuosikymmenen vaihteeseen sijoittuvat edellä käsiteltyjen lisäksi Helsingin kaupunginorkesterin sävellyskilpailuun syntyneet neljäs sinfonia ja *Illuminations*, joka lunastettiin kilpailussa, mutta jota ei edelleenkaan ole esitetty, sekä jo edellä mainitut säveltäjän pääteoksiin kuuluvat *Requiem profanum* ja ooppera *Portugalin nainen*. En käsittele niitä tässä yhteydessä, koska niihin liittyvä teksti ja oopperassa myös draamalliset tekijät vaikuttavat olennaisesti niiden temaattiseen luonteeseen, eikä niitä näin ollen voi täysin rinnastaa instrumentaaliteoksiin. Voi kuitenkin todeta, että rakenteellinen temaattinen työ käy näiden teosten myötä yhä merkittävämmäksi.

Seitsemänkymmenluku: ykseyden moninaisuus

Samanaikaisesti temaattisen materiaalin keskittymisen kanssa alkaa myös Salmenhaaran musiikin tekstuuri pelkistyä. Musiikin ”tapahtuminen” siirtyy yhä enenevässä määrin vertikaaliselta tasolta lineaariselle. Kompleksisten kenttä-





mäisten elementtien sijaan tulevat selkeät bitonaaliset rakenteet, toonikatonaalisuus harmonisine urkupisteineen sekä rinnakkaisointuliikkeet. Sopusoinnussa lineaaristumisen kanssa on 1970-luvun teoksissa luonteenomainen kehittyllinen keinovara, suksessiivinen tai lineaarinen polytonaalisuus. Se on yhtäältä omintakeinen polytonaalisuuden sovellutus, toisaalta se on ehkä yhdistettävissä Salmenhaaran musiikin koloristiseen aspektiin, joka edeltävien vuosien teoksissa oli ilmennyt sekä orkestraalisten että harmonisten värien aistikkaana käytönä — asettaahan se itsessään muuttumattomina pysyvät melodiset tai harmoniset elementit ikään kuin jatkuvasti uusiin valaistuksiin.

Olen käsitellyt toisaalla Salmenhaaran 1970-luvun teosten tyyliä analyysiesimerkkien valossa (Jyrhämä 1978; 1981; 1985 ja 1989). Siksi tarkastelen tässä vain neljättä sinfoniaa, joka on keskeinen sekä taiteellisen ominaispainonsa vuoksi että tyylinkehityksen näkökulmasta. Sinfonia, jossa on sekä 1960-luvun lopun että 1970-luvun sävellysten ominaispiirteitä, on kuin vedenjakaja näiden pyrkimyksiltään ja ilmaisukeinoiltaan toisilleen monissa suhteissa vastakkaisten tyylivaiheiden välillä.

Neljäs sinfonia sai kantaesityksensä 13.10.1972 pidetyssä Salmenhaaran sävellyskonsertissa, jossa säveltäjä itse johti Helsingin kaupunginorkesteria; konsertin muut teokset olivat *Le Bateau ivre*, *Requiem profanum*in neljäs osa *La Mort des pauvres* (sopraanosoolon lauloi Taru Valjakka) sekä *Canzonetta*, jonka partituuri oli konsertin käsiohjelman liitteenä (Salmenhaara 1972). Säveltäjä kertoo sinfoniasta:

Sinfonia IV *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (1971–1972) jatkaa tuotannossani requiemien tyylikautta, mutta on samalla jotakin aivan uutta. Se on eräänlainen ”keskipäivän sinfonia” (Leino suomentaa sinfonian alaotsikon kauniisti: ”elomme vaeluksen keskitiessä”), ja siitä puuttuvat täysin aikaisempien sinfonioiden hitaiden osien traagiset sävytykset. Klassista, sopusuhtaista ihannetta heijastaa jo orkesteri, jonka kokoonpano — yksinkertaiset puupuhaltimet, ei lyömäsoittimia — lähenee klassista.

Mistään uusklassismista ei kuitenkaan ole kysymys. Jos rohkensin, siteeraisin Anton Webernin ajatusta, jonka mukaan he, (hän, Schönberg, Berg) yrittivät omilla keinoillaan toteuttaa menneisyyden mestarien musiikin henkeä, joka pysyy ikuisesti samana, kun taas heidän aikansa ”klassisistit” kopioivat tyyliä ymmärtämättä sen sisäistä mielekkyyttä (”Sinn”). Parempaa ohjenuoraa tuskin nykyajankaan säveltäjä voi itselleen asettaa kuin ajatuksen, joka oli Webernin johtotähtenä: ”das, was mir zu sagen gewahrt ist, so klar als möglich darzustellen”.

Keskipäivän sinfonia — valoa ja varjoa. Enemmän kuitenkin valoa. On jäänyt itselleni selittämättömäksi, mistä tämä epäilemättä perusteeton toiveikkuus, optimismi on peräisin — ellei sitten musiikista itsestään, teoksen alkuideasta, alakuloi-sesta c-molli-soinnusta, jonka jälkeen nousee esiin pehmeänkirkas F-duuri-sointu.

Luulen, että neljäs sinfonia on tuotannossani erään kauden päätös, finaali. Samalla toivon, että se tulee osoittautumaan uuden aluksi. (Salmenhaara 1972.)

Säveltäjä näki varsin selkeästi uuden sinfonian ominaislaadun ja aseman tuotannossaan. Viittaus Weberniin ei tunnu liian rohkealta sekään, sillä ”klassinen” — juuri tuossa Webernin tarkoittamassa ilmaisullis-esteettisessä katsannossa — on se tyylinmääre, joka teosta tuntuu osuvimmin luonnehtivan.





Sinfonian osien tempomerkinnät — Allegro, Andante, Allegretto ja Allegro — viittaavat varsin perinteiseen sinfoniseen kokonaisuutoon. Ääriosien esitysohje luonnehtii kuitenkin paremmin niiden ilmaisullista vitaliteettia kuin tempoa, sillä molempien Allegrojen peruspulssi on rauhallinen. Klassis-romanttisen perinteen mukaisesti Allegro-osat ovat kuitenkin temaattisesti keskeisimmät ja myös sidoksissa toisiinsa. Niissä tulevat selvimmin esiin myös ne uudet piirteet, joiden ansiosta neljännellä sinfoniolla on se tyyllillisen rajapyykin asema, joka sillä on. Tarkastelenkin seuraavassa lähinnä näitä osia.

Kuten säveltäjä edellä siteeratusta tekstistä toteaa, sinfonian alkuidea — solu, josta se kirjaimellisesti kasvaa esiin — on peräkkäisen c-molli- ja F-duuri-soinnun muodostama melodis-harmoninen aihe. Samanlaiseen sointuyhdistelmään (g-molli–C-duuri) perustuu myös 1971 sävelletyn huilukvarteton *Ciacona*, ja hieman toisessa muodossa peräkkäisten molli- ja duurikolmisointujen yhdistäminen toteutuu kaksoisviulukonserton (1980) finaalisissa. Teoskokonaisuuden kannalta rakenteellisesti vielä keskeisempi on kuitenkin koko-puoli-asteikko, jonka käyttö — toisin kuin ”ituaiheen” — antaa leimansa sinfonian kaikille osille. Se soi puhtaana heti sinfonian alussa, kun c-mollista es-, fis- ja a-mollivälitöönikoiden kautta jälleen c-molliin kohoava sointuketju (esim. 2) soi kolmasti kerta kerralta orkestraalisesti täydentyen. Aivan samalla tavalla lähtee liikkeelle toinen pianosonaatti: myös sen aloittaa ”ituaiheen” (nouseva kolmisävel) peräkkäisistä transpositioista muodostuva pieni teema (ks. Jyrhämä 1978, 162–163). Doorinen ituaihe ja siihen sidoksissa oleva temaattinen aineisto hallitsevat Allegroa tahtiin 107. Alun sointuketjujen jälkeen ituaihe jää paikalleen ja toistuu yhä uudestaan ja uudestaan. Sen orkestraalinen värytys ja asettelu vaihtelevat, ja siihen liittyy pieniä, pääosin sointusävelillä liikkuvia melodisia fragmentteja, jotka ovat ikään kuin soinnuista irronneita. Tahdistä 37 alkaa uusi sointuketju, joka ei kuitenkaan päädy c-molliin, vaan moduloi ikään kuin uuden jakson merkiksi b-molliin.

Tästä eteenpäin aina tahtiin 107 on musiikissa kaksi tekstuuritasoa. Toisen muodostavat ituaiheen transpositiot ja niistä rakentuvat melodiset sointuketjut. Toisen tason muodostaa tahdistä 41 alkava melodinen kehittäminen. Ituaihe on yhtäältä temaattinen elementti, eräänlainen ”varsinaisen” melodian harmoninen kontrapunkti, toisaalta se on jakson tonaalisen konseptin perusta. Muistan Erkki Salmenhaaran huomauttaneen kerran, että tällaisessa sointuliikkeessä jokainen mollisointu on itse asiassa uusi toonika (puhelin keskustelussa kirjoittajan kanssa talvella 1984). Kyseessä on siis tonaliteetti, jossa on kaksi elementtiä, mollimuotoinen toonikasointu ja doorinen neljännen asteen sointu. Samankaltainen tilanne on neljännen pianosonaatin tahdeissa 210–314, joskin siellä tonaliteettiin kuuluu toonikasoinnun lisäksi dominanttiseptimisointu (ks. Jyrhämä 1985, 134–135). Näin musiikki on koko ajan samalla kertaa sekä tonaalisesti ankkuroitua että — ituaiheen liikkeestä johtuen — jatkuvasti moduloivaa. Kun kyseessä on näin ”kevyt” tonaalinen systeemi, ei modulaatio kuitenkaan ole läheskään niin dramaattinen tapahtuma kuin monentasoisia hierarkkisia sointusuhteita sisältävän funktionaalisen harmonian kyseessä ollen.

Edellä kuvattu tonaalinen konsepti ja ituaiheen temaattinen käsittely ovat



ARPA

VIOLINI I

VIOLINI II

VIOLA

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

FL

OB

CL

FAG

COR

TR

ARPA

VI I

VI II

VLC

CB

Esimerkki 2, Sinfonia no 4 (1972)



1970-luvun tyylikauteen viittaavia piirteitä. Saman jakson toinen tekstuuritaso, melodia, on aiheidensa runsaudessa pikemminkin 1960-luvun perua. Tahdin 16 jälkeen melodiset aiheet hahmottuvat ensin itsenäisiksi motiiveiksi. Seuraavassa kehittälyssä tulee kuitenkin esiin jatkuvasti uusia aiheita, ja ne sulautuvat toisiinsa melodiaksi, jonka jakaminen selvärajaisiin motiiveihin ei ole kaikissa kohdin mahdollista. Vaikka tietyt aiheet toistuvat, kyseessä on pikemmin vapaasti polveileva melodiikka kuin motiivinen kehittäly. Tällainen jatkuvana virtana etenevä melodia tulee jälleen ajankohtaiseksi Salmenhaaran 1980-luvun prosessiivisten muotojen myötä. Ituaihe ja melodiset elementit ovat suureksi osaksi ”yksitonaalisessa” suhteessa keskenään — toisin sanoen: melodia liikkuu sointusävelillä. Toisaalta jaksossa on myös runsaasti tekstuuria kirpeyttäviä dissonansseja. Melodian tavoin ituaihe tuntuu liikkuvan vapaasti ja jäävän eri tonaliteetteihin ilman ulkoista logiikkaa. Kuitenkin karakteristisimmat siirtymät ovat usein pienterssisuhteisia: esimerkiksi tahdeissa 89–101 liikutaan g-pohjaisella koko-puoli-asteikolla. Tässä kuten muuallakin sinfoniassa myös melodiset sekvenssit ovat useimmiten pienterssisuhteisia.

Allegrossa voi erottaa kolme toisistaan selvästi poikkeavaa teemaryhmää, joista kutakin kehitellään omassa jaksossaan ja joiden karaktäärissä voi ehkä nähdä viitteen klassisen sinfoniaperinteen suuntaan. Suhde on todella vain viitteellinen ja koskee kokonaisia laajoja jaksoja, sillä etenkin alun ”pääteemaryhmä” käsittää jo sellaisenaan useita ”teemoja”. Kuten edellä on todettu, hallitsevat osan alkupuolta ituaihe ja siihen liittyvä paljolti terti- ja kolmisointuliikkeinen melodiikka. Tämä ”pääteemaryhmä” palaa *Allegron* päättävässä codettassa (tahdista 283 loppuun).

Tahdit 108–213 on omistettu elegisemmälle ja lyyrisemmälle ”sivuteemaryhmälle”. Varsinaisen teeman, jota käsitellään enimmäkseen sekventiaalisesti, aloittaa fagotti (t. 120). Tämä hieman lastenlaulumainen pikku melodia muistuttaa läheisesti neljännen pianosonaatin *Adagion* keskitaitteen teemaa (t. 13–16). Teeman lähtökohtana voi pitää edeltävän välikkeen laskevaa asteikkomotiivia, josta se ikään kuin kasvaa esiin ja joka jatkuu sen urkupistemäisenä vasta-aiheena. Fagotin aloittaman teeman soittavat vuorollaan myös huilu, klarinetti ja käyrätorvi. Niiden repliikkejä säestävät mainitun alttoviulujen asteikkoaiheen lisäksi viulujen nopea triolikuviointi sekä sellon ja kontrabasson f-urkupiste. Kun viulu aloittaa teeman (t. 133), vasta-aiheiden liike lakkaa, ja niiden tilalla soivat ensin pitkät, staattiset soinnut (F-duuri-septimisointu sekä sen ja H-duuri-soinnun bitonaalinen yhdistelmä) ja sitten kullakin teemasäkeellä vaihtuvat kolmisoinnut. Jakson päättää hiljainen *Festivo misterioso* -taite (t. 173–). B-duuri-urkupisteen yllä soivat ensin edeltävän teeman fragmentit, sitten — kuin uuden teeman airuina — sordinoitujen trumpettien ”fanfaariaiheet” ja niiden lomassa huilujen kaksiaäninen motiivi, jonka ylempi ääni liikkuu a-molli-, alempi A-duuri-kolmisoinnun sävelillä, sekä vielä seuraavan välikkeen motiivien fragmentteja. Huilujen aihe, jota läheisesti muistuttavia aiheita on myös välisosissa, on huomionarvoinen siksi, että se tuo esiin erään Salmenhaaralle tyypillisen tavan nivoa toisiinsa temaattisesti ja ajatuksellisesti teoksen eri jaksoja: se on tässä vain vähämerkityksinen välikemotiivi, mutta finaalisissa sen rakenneperi-





aate — saman kolmisoinnun duuri- ja mollimuodon yhdistäminen — on sangen keskeinen.

Allegron kolmatta pääjaksoa ("lopputeemaryhmää") edeltävät pieni välike ja kenraalitauko (t. 214–228). Välikkeen materiaalina ovat pienin terssein ylöspäin kohoavat oktaavirepliikit ja niiden taustana edellisestä jaksosta tuttu laskeva asteikkoaihe. Itse teema etenee kolmessa vaiheessa. Sen alkuidea voisi olla *Requiem profanum*in päätösosassa, jonka laskevien kvinttien hallitsemaa Salvador Espriun tekstiin sävellettyä jaksoa teema läheisesti muistuttaa. Teeman ensimmäistä vaihetta säestävät pasuunojen suurin terssein laskevat duurikolmisoinnut (C, As, E, C), toista ja kolmatta vaihetta, joissa teema soi ensin trumpeteissa ja sitten käyrätorvissa, C-duuri-urkupiste. Teeman ja harmonisen urkupisteen lisäksi soi jaksossa myös misterioso-aihe, joka on edellisen jakson trioliaiheen variantti (vrt. viulu: t. 244– ja 119–).

Allegron tonaalinen kehitys on tavallaan symmetrinen. Se kulkee alun suppeasta tonaalisesta systeemistä kohti aina vapaampaa konseptiota ja sitten jälleen takaisin alkutilanteeseen. Osan alku on ankkuroitunut c-perussäveleen ja kahteen kolmisointuun. Ituaiheen alettua liikkua sen mollisoinnut antavat aina tonaalisen kiintopisteen, mutta toisaalta tonaliteetin — tai oikeammin modalityteen — vaihdokset ovat ajoittain niin tiheitä, etteivät kiintopisteet ehdi vakiintua. "Sivuteemajakso" vie tonaalisen vapauden vielä pidemmälle: sen elementit ovat ikään kuin tonaalisesti neutraaleja. Tonaalisessa ympäristössä ne assosioituvat tonaalisesti, mutta ne eivät itse ole tonaliteettia hahmottavia. Jakson loppupuolen teemasekvenssiä säestävät kolmisoinnut viittaavat jo yksifunktion tonaliteetin suuntaan, mutta ne eivät soi riittävän kauan hahmottuakseen sellaisiksi. Tonaliteetti vakiintuu vasta pitkän B-duuri-urkupisteen myötä. "Lopputeemaryhmän" ensimmäisen vaiheen selloteema on "yksitonaalisessa" suhteessa laskeviin säestyssointuihin, joista jokainen on vuorollaan toonika. Toisen ja kolmannen vaiheen melodia suhteutuu C-duuri-urkupisteeseen. Osan päättävä codetta palauttaa viimein alkuperäisen kaksifunktion c-tonaliteetin.

Toinen osa, *Andante*, on lyyrinen tutkielma kahden vastakkaissuuntaisen pienen terssin muodostamasta melodisesta aiheesta. Sitä varioidaan jonkin verran ja siitä johdetaan uusia aiheita (t. 32–), mutta enimmäkseen se säilyttää alkuperäisen hahmonsä. Sitä kehitellään Salmenhaaran 1970-luvun teoksille luonteenomaisella tavalla asettamalla se erilaisiin tonaalisiin konteksteihin ja yhdistämällä siihen erilaisia harmonisia taustoja. Osan keskivaiheilla (t. 45–) on sooloviululla nousevista kolmisoinnuista rakentuva teema, jonka esitysohjeena on *In stile di Bach*. Samoin kuin *La Fille en mini-jupen* ja monen myöhemmän teoksen sitaattit ja tyylialluusiot, on tämäkin teema samalla kertaa yllättävä ja luonteva. Se on uusi elementti, mutta voisi toisaalta olla pääaiheen tai huilujen pari tahtia aiemmin soivan "koristeaiheen" (t. 43–) herättämä assosiaatio. Huiluaihe puolestaan yhdistää As-duurin ja as-mollin samalla tavalla kuin edellisen osan "sivuteemajakson" lopussa (t. 201–) soiva huiluaihe A-duurin ja a-mollin.

Andantessa painottuvat lähinnä 1970-luvun teosten ominaispiirteet, sitä seuraava *Allegretto* on sitä vastoin kuin muistuma 1960-luvun lopulta. Sinne viittaa sekä sen materiaalin runsaus että impressionistinen orkesterikoloriitti. *La*





Fillen ja *Requiem*in tavoin kuuluu orkesteriin myös piano. Osan vain muutamman minuutin kestoon mahtuu neljä itsenäistä teemajaksoa ja vielä joukko välikeaiheita. Lukuun ottamatta tahdissa 47 alkavaa selloteemaa, josta kasvaa suuri melodinen kenttä, teemoja ei kehitellä, vaan ”esittäytyttyään” ne antavat tilaa seuraavalle. Suppeutensa ja tietynlaisen intermezzo-karakäärinsä vuoksi *Allegretto* onkin kuin finaalia edeltävä suuri transitio.

Sama valon ja varjon — duurin ja mollin — herkkä vuorottelu, joka hallitsee sinfonian ensimmäistä *Allegro*-osaa, antaa leimansa myös toiselle. Mutta on kuin kevään kuulakkaiden värien ja vitalisuuden sijaan olisivat tulleet sydänkesän tyyneys ja syvemmät sävyt. Osien luonteen erilaisuus ilmenee jo niiden alussa. Ensimmäinen *Allegro* alkaa suoraan nousevalla teemalla, dooristen solujen muodostamalla melodis-harmonisella sointuketjulla. Jälkimmäisen *Allegron* taas aloittaa yhdeksän tahdin mittainen johdanto, jonka laskevan aiheen soittavat ensin sellot unisonossa, sitten puupuhaltimet ja viulut. Sellojen C-urkupisteen yllä soivan aiheen kertauksen harmoniassa soivat C-, Fis- ja A-duuri sekä g-molli-kolmisointu — viimeksi mainittua lukuun ottamatta siis samat soinnut, jotka mollimuotoisina ovat ensimmäisen osan pääteeman välitoonikoina. C-, es-, fis- ja a-sävelet kolmisointuineen ovat ”matriisi”, jonka puitteissa suurin osa finaali-*Allegron* modulaatioista ja aihekehittelystä tapahtuu.

Ensimmäisen osan doorista solua vastaa finaalissa saman kolmisoinnun duuri- ja mollimuodon yhdistäminen. Sen, että kyseessä on todella yhden perusidean kaksi toteutusta, osoittaa ehkä selvimmin pasuunojen, altojen ja sellojen tahdissa 168 alkava nouseva sointuteema, joka on ensimmäisen osan pääteeman ilmeinen variantti. Ensimmäisen osan teemassa melodia muodostuu toonikasointujen kvintti- ja dooristen neljännen asteen sointujen terssisävelistä, neljännen osan teeman melodian taas muodostavat sointujen terssisävelet; melodian koko- ja puoliaskelet ovat teemoissa päinvastaisessa järjestyksessä.

Samoin kuin ituaihe hallitsee ensimmäisen osan alkua, hallitsee sen uusi muunnos finaalin alkua. Tahdeissa 9–25 nousee vähitellen C-tonaliteetista es-, fis- ja a-välitoonikoiden kautta jälleen C-tonaliteettiin. Jousien pehmeästi molli- ja duurisointujen välillä aaltoilevaan tremolotaustaan liittyvät puhaltimien laskevat aiheet samoilla sävelillä. Nousu toistuu tihennettynä tahdeissa 25–29, joissa myös melodinen liike elävöityy. Tahdissa 30 alkava C-urkupiste hallitsee aina tahtiin 65. Tahdeissa 34–39 soi pieni välikeaihe, jonka kaksisävelisestä repliikeistä ”matriisisoinnun” sävelet erottuvat aksentoituina. Tahdissa 39 alkaa sekventiaalisesti laskeva teema, jonka soittavat ensin käyrätorvet, sitten huilut (t. 48–) ja vielä trumpetit (t. 57–). Tahdeissa 66–81 toistuu jälleen tersseittäin etenevä nousu matriisisoinnuilla, trumpetit soittavat sointusävelillä laskevia aiheita.

Impressionistissävyinen ja tonaalisesti häilyvä *Grazzioso*-jakso on muuhun osaan nähden temaattisesti ja ilmaisullisesti kontrastoiva elementti. Viitteitä terssisuhteisiin rakenteisiin on kuitenkin tässäkin jaksossa, esimerkiksi eri puhalinten sisääntulot jakson alussa (klarinetit t. 81, oboe t. 88, huilu t. 90 ja fagotti t. 94). Tonaalisina kiintopisteinä valahtavat c, des, f, es, des ja c. Tahdissa 102 aloittavat viulut edeltävästä puhallinaiheesta johdetun melodisen sekvenssin,



jota säestää puupuhaltimien ja alton terssiliike. Taitteen lopussa (t. 114) tästä aiheesta peräisin olevat laskevat kvartit johtavat pasuunojen nousevien ja laskevien kvarttien muodostamaan *Solenne*-teemaan, jota varioidaan eri soitinryhmissä tahtiin 136. Tämä teema on niin luonteeltaan kuin intervallirakenteeltaan (kvartti pro kvintti) sukua ensimmäisen osan ”lopputeemalle”. Mutta kun ensimmäisen *Allegro* teemaa säestivät suurin terssein laskevat soinnut, soi finaalin variantti matriisisävelillä ja -soinnuilla.

Alun käyrätorviteema palaa tahdissa 137. Samoin kuin ensimmäisellä esiintymiskerralla, C-tonaliteetti on hallitseva, mutta teemaan liittyy runsaasti (osin siitä johdettuja) elävöittäviä vastaääniä. Teemajakson päättävää viipyvää kadenssia seuraa edellä jo mainittu ensimmäiseen *Allegro*-osaan viittaava nouseva sointuketju (t. 168). Sen jälkeen osan keskeiset aiheet soivat vielä kerran: ensin kvarttiaihe (t. 180–), sitten käyrätorviteeman sävyltään lähes sibeliaaninen muunnos (t. 187) molemmat jousien ikään kuin hiipuvina ja etäännyvinä variantteina. Osan päättää matriisisoinnuilla ensin laskeva, sitten nouseva fanfaarimainen sointuaihe.

Allegro ei toteuta mitään perinteistä muototyyppiä sellaisenaan. Tonaalisessa katsannossa sen kokonaismuoto on kehysmäinen: osan alkua ja loppua hallitsee enimmäkseen C-duurimolli. Alku- ja loppujakson väliin sijoittuvat tonaalisesti häilyvä *Grazioso*-taite ja sitä seuraava viulusekvenssi. Temaattisesti *Allegro* rakenne ei ole yhtä helposti määriteltävissä. Onko pääteemana pidettävä matriisisoinnuilla liikkuvaa duurimolliaihetta, joka on lähes koko ajan läsnä, mutta aina erilaisissa hahmoissa, vai onko pääteema pikemminkin käyrätorvien aihe, joka on hahmoltaan selväpiirteinen ja jota kehitellään laajoissa jaksoissa sekä osan alku- että loppupuolella? Mielestäni se on ensin mainittu sen rakenteellisen merkittävyyden vuoksi, joka sillä on koko teoksen näkökulmasta. Käyrätorviteema on alku- ja loppujakson sisällä pääteemaan kontrastoiva elementti, koko osan puitteissa tällainen elementti on *Grazioso*-teema. Pasuunojen *Solenne*-teema (t. 120) aloittaa osan viimeisen pääjakson samalla tavoin kuin ensimmäisen osan kvinttiteema, jolle se on sukua. Näin se alkaa myös sitoa *Allegro*-osia toisiinsa konkreettisten elementtien tasolla. Tätä prosessia jatkaa matriisisointujen nouseva ketju (t. 168–), joka aloittaa puolestaan osan päättävän epilogimaisen jakson.

Vaikka Salmenhaaran musiikki voidaan jakaa melko selviin tyylikausiiin, on syytä korostaa sitä, ettei hänen tyyliinsä muuntuminen tapahdu suoraviivaisesti, vaan eri kaudet limittyvät keskenään. Vaikka neljäs sinfonia on tyyllisessä katsannossa kahden kauden rajakohta, se ei ole ensimmäinen teos, jossa 1970-luvun tyyllivaiheen ominaispiirteet tulevat esiin. Äärimmäinen motiivinen keskittyneisyys, bitonaalisuus, staattiset harmoniat, urkupisteet ja rinnakkaissointuliikkeet hallitsevat jo 1970 sävellettyä laulusarjaa *Syyskuu Romaniassa* (Pentti Saarikosken runoihin). Pelkistyneimmillään nämä piirteet ovat toisessa pianosonaatissa (1973). Kuvaavaa on, että kaksi niin erilaista teosta kuin neljäs pianosonaatti, joka huipentaa 1970-luvun kauden, ja konsertto kahdelle viululle ja orkesterille, joka kuuluu selvästi uuteen tyylliseen vaiheeseen, syntyivät samana vuonna (1980).



Avartuminen kohti perinnettä

Uudenlainen ajattelu alkoi vallata alaa ikään kuin vaivihkaa jo 1970-luvun puolivälissä — ensin temaattisella, sitten tonaalisella ja kokonaismuodonna tasolla. Varhaisimpia viitteitä uuden tyylivaiheen suuntaan on *Poema* viululle ja jousiorkesterille (1975, uusittu laitos viululle, alttoviululle tai sellolle ja jousiorkesterille tai pianolle 1979). Sävellyksen alkuideana voi ehkä pitää Chopinin b-molli pianosonaatin surumarssin aihetta. Tätä aihetta ei kuitenkaan varsinaisesti kehitellä, eikä siitä johdeta temaattista aineistoa, vaan se soi varsinaisen perinteisen ”laulavan teeman” säestyksenä.

Ensimmäinen selvästi uuteen tyylilliseen vaiheeseen kuuluva teos on jousikvartetto n:o I d-molli (1977). Se oli vuoden 1978 Jyväskylän Kesän tilausteos, ja sen kantaesitti Voces intimae -kvartetti 26.6.1978. Etenkin kvartetton ensimmäinen osa, *Allegro*, lähenee sitä prosessiivista muototyyppiä, joka on luonteenomainen Salmenhaaran 1980-luvulla säveltämille teoksille. Kuten jo *Poemassa* lähtökohtana on selkeähahmoinen teema, joka kvartetossa ei kuitenkaan enää toistu sellaisenaan. Sen alkusäkeiden rytmi on läsnä lähes koko ajan, mutta kantaa aina uudenlaisia melodisia variantteja. Ero edeltävien vuosien sävellyksiin on olennainen: niissähän ”alkuideat” säilyvät kehittäessäänkin paljolti alkuperäisessä hahmossaan, ja niiden muunnokset ovat ikään kuin loogisessa suhteessa perusaiheeseen tai edeltäviin varianteihin (ks. esim. toisen pianosonaatin analyysi: Jyrhämä 1978). Kvartetossa ja samaa muodontaperiaatetta edustavissa 1980-luvun teoksissa samanmuotoisten elementtien suhde on sitä vastoin pikemminkin vain musiikillinen.

Tonaalisessa katsannossa kvartetto lähenee perinteistä sävellajisuutta. Ensimmäisen osan d-molli ja toisen D-duuri eivät ole sävellajeja missään ironisessa merkityksessä, kuten lienee jossain määrin esimerkiksi toisen pianosonaatin H-duuri, vaan aivan perinteisessä merkityksessä. Soinnut eivät ole itsenäisiä, kokonaista tonaliteettia vastaavia elementtejä kuten edeltävien vuosien sävellyksissä, vaan niiden välillä vallitsee funktionaalinen riippuvuus. Tosin säveltäjä välttää edelleen suoranaisia dominanttitehoja. Esimerkiksi kvartetton alussa vuorottelevat d-molli ja C-duuri-kolmisointu, eivät d-mollin toonika- ja dominanttisointu. Passacaglia-tyyppisessä *Adagiossa* viidennen asteen soinnut ovat etupäässä sekstisointuja, tai niiden asemasta käytetään muita sointuja. Heikko dominanttifunktio ja toisen, kolmannen ja kuudennen asteen suosiminen duurissa sekä johtosävelen välttäminen ja luonnollisen mollin mukainen seitsemäs aste mollissa luovat teokseen modaalista sävyä ja ilmavuutta.

Temaattisen ajattelun ja tonaalisten konseptioiden näkökulmasta Salmenhaaran 1970-luvun ja 1980-luvun teosten olennaiset tyylierot voi kiteyttää seuraavasti: Temaattisessa katsannossa 1970-luvun sävellyksille on ominaista niukkaankin aiheistoon perustuva motiivinen kehittäminen. Suurmuotoratkaisut vaihtelevat, mutta moniosaisten teosten osien välillä on yleensä runsaasti temaattisia yhteyksiä. 1980-luvun teoksille ovat leimallisia melodiset teemat ja ylipäättään vapaasti varioiva melodiikka. Viimeksi mainitun tuloksena syntyvät proses-



siiviset suurmuodot eivät kokonaisuuden tasolla poikkea olennaisesti toisistaan. Moniosaisten teosten osien välillä ei juurikaan ole temaattisia yhteyksiä. Tonaalisessa katsannossa 1970-luvun sävellyksiä hallitsee yksifunktionen toonikatonaalisuus: 1980-luvun teoksille taas ovat luonteenomaisia perinteistä sävellajisuutta lähenevät monifunktioniset tonaaliset konseptiot, joissa on myös modaalisia juonteita.

Paluu perinteisempään ilmaisukieleen merkitsi jälleen uudenlaista tyyllistä avartumista, sillä tuntuu kuin Salmenhaara koskettelisi eri teoksissaan erilaisia tyylejä. Jousikvartetton ensimmäisen osan ja kaksoisviulukonserton finaalin yhteydessä hän on viitannut Mendelssohniin, kvartetton *Adagio* luonnehtieksaan taas Beethovenin myöhäiseen jousikvartettoytyyliin, erityisesti F-duurikvartetton op. 135 *Lento assai* -osaan (Salmenhaara 1978 ja Salmenhaara 1988). Sonaatti viululle ja pianolle (1982) on hengeltään pikemminkin ranskalainen; säveltäjä onkin verrannut sen *Adagio* Ravelin *Pavaneen* (kirjoittajan luentomuistiinpano 6.2.1985). Toisen sellosonaatin (1982) *Adagio* assosioituu tämän kirjoittajan mielessä Cesar Franckin musiikkiin, ja *Sinfonietta* jousille (1985) hallitsee sangen suomalaissävyinen modaalisuus. Tämän teoksen erityispiirteitä on, että se on kauttaaltaan diatoninen.

Ensimmäinen teos, jonka yhteydessä Salmenhaara on itse viitannut prosessiiviseen muotoperiaatteeeseen, on konsertto kahdelle viululle ja orkesterille (Salmenhaara 1988). Konsertto joutui odottamaan esittämistään lähes kahdeksan vuotta, aina kevääseen 1988, jolloin se kuultiin radion Uuden musiikin yösoitossa 3.5. Solisteina soittivat Päivi ja Maarit Rajamäki, ja Radion sinfoniaorkesteria johti Juhani Lamminmäki. Säveltäjä luonnehtii teosta seuraavasti:

Teoksen esikuvana on perinteinen konserttomuoto, jossa hidasta keskiosaa kehystää kaksi Allegro-osaa. Ensiosa edustaa eräänlaista jatkuvaa tai prosessiivista muotoa. Alussa esiintyvä, lähinnä alinomaisille tahtilajin vaihdoksille perustuva pääteema ei palaa lainkaan, vaan esille tulee jatkuvasti uusia teema-aiheita. Toisen ja kolmannen osan soolokadenssit eivät tavanomaiseen tapaan ole taituriteknikan näyteareenoja, vaan hiljaisesti mietiskeleviä. Kolmatta osaa läpikotaisin hallitseva teema assosioituu Mendelssohnin viulukonserton finaaliin. Konserton hallitseva sävellaji on g-molli. Kaikki osat alkavat siinä, mutta ensiosa päättyy gis-molliin ja finaali h-molliin. (Salmenhaara 1988.)

Eräs prosessiivisen muotoperiaatteen mukanaan tuomia piirteitä on, ettei moniosaisten teosten eri osien välillä ole temaattisia yhteyksiä, kuten on laita varhemmin sävellettyjen teosten: vrt. laulusarjan *Syyskuu Romaniassa* (1), toisen pianosonaatin (2), kuoroteoksen *Missa profana* (3) ja neljännen sinfonian (käsillä olevassa artikkelissa edellä) analyyseja (1. Jyrhämä 1989; 2. Jyrhämä 1978; 3. Jyrhämä 1981). Säveltäjän tulkinta, jonka mukaan jatkuvan muodon periaate on ominainen nimenomaan konserton ensimmäiselle osalle, kun taas kolmatta hallitsee kauttaaltaan yksi ja sama teema (vrt. sitaatti edellä), ei ole aivan ongelmaton, sillä se herättää kysymyksen, mikä oikeastaan on kolmannen osan teema. Toisessa *Allegrossa* tilanne on näet suunnilleen samankaltainen kuin jousikvartetton ensimmäisessä osassa: ”pääteeman” karakteristinen rytmi on läsnä lähes koko ajan, samoin eräät melodiset säkeet toistuvat, mutta pääosin ”teema”





etenee jatkuvasti melodisesti varioituen. On totta, että ensimmäisessä osassa, jota tarkastelen lähemmin, on selvemmin toisistaan eroavia temaattisia elementtejä, mutta mielestäni kysymys on kuitenkin vain aste-erosta, ja ”prosessiivisuus” luonnehtii yhtä osuvasti toisen *Allegron* rakennetta kuin ensimmäisenkin.

Ensimmäisen *Allegro-osan* pääteema etenee finaaliteeman tavoin toisiaan yleishahmoltaan muistuttavien, mutta rytmiltään ja melodialtaan jatkuvasti muuntuvien säikeiden ketjuna. Samoin kuin esimerkiksi jousikvartetton ensimmäisessä osassa teeman ensimmäinen taite (t. 37–56), jossa teema kohoaa toonikalta dominantille ja purkautuu lopulta takaisin toonikaan, hahmottuu ensin ”varsinaiseksi teemaksi”, mutta kun saman aiheen kehittäminen jatkuu, eikä tämä teema enää sellaisenaan palaa, jää sen päätös ikään kuin ilmaan.

Uuden teemajakson alun (t. 112) ilmoittavat selvä tekstuurin ja karaktääriin muutos: sooloviulujen kaksiaänisen ”rytmisen teeman” sijaan tulee sellojen laulava unisonomelodia, jota solistit säestävät G-duuri-septimisoinnun sävelillä kuvioivien aihein. Tahdissa 126 alkavassa uudessa pikku teemassa, joka liikkuu ensin G-duuri-, sitten e-molli-kolmisoinnun sävelillä, solistit ottavat melodian jälleen haltuunsa. Seuraava tonaalinen kehittäminen voisi olla viittaus perinteisen sonaatti-*Allegron* kehittämisjaksoon. Tahtien 135–148 kolmisointuvälitteessä siirrytään e-mollista cis-mollin, b-mollin, g-mollin ja e-mollin kautta — siis pienin terssein! — C-duuriin ja siitä edelleen (solistien vaietessa) Fis-duuriin, C-duuriin, G-duuriin ja Es-duuriin kautta A-duuriin (t. 165). Seuraavassa välitteessä solistit liittyvät taas orkesteriin ja aloittavat jälleen uuden teeman (t. 191). Tämä lempeän eleginen teema jakautuu kahteen taitteeseen: ensimmäistä säestää A-duuri-urkupiste, toinen taite (t. 226–) etenee moduloivana sekvenssinä, joka päättyy gis-molliin (t. 241). Tämä tonaliteetti hallitsee *Allegroa* loppuun asti. Orkesterin kahta kadenssisäettä seuraa vielä pieni päätöstaite. Sen alkuosan bitonaalinen sointuleikkitys (t. 256–) on kuin muistuma jousikvartetton finaalista: melodian gis-molli, g-molli ja Es-duuri-kolmisointu vuorottelevat siinä samaan tapaan kuin a-molli ja b-molli-sointu kvartetossa. Taitteen osaksi kokopuoli-asteikolla liikkuva loppuosaa (t. 285–) tuo puolestaan mieleen sonatiinin g-molli kahdelle viululle (1972) päätöstaiteen.

Toinen osa, *Adagio*, on materiaaliltaan ääriosa keskitempi ja sävyiltään tummempi. Edeltävien vuosien teosten tavoin se perustuu varsin suppeaan motiiviseen aineistoon, jota kehitellään lähinnä tonaalisesti ja orkestraalisesti. Alkujakso huipentuu puupuhaltimien intensiiviseen ”uuteen teemaan” (t. 91–), jota sooloviulut säestävät. Siitä palataan kuitenkin pian takaisin alun aihepiiriin. Samoin kuin muissa osissa, perustonaliteettia kirpeyttävät ja värittävät runsaat ”vieraat” sävelet ja soinnut; g-mollin valta-asema järkkyy kuitenkin vain kerran, siitä selvästi irtautuvassa sooloviulujen ja orkesterin ”forte”-repliikissa (t. 131–135) ja sitä seuraavissa tonaalisesti ambivalenteissa tahdeissa.

Konserton ensimmäinen osa on hyvä esimerkki Salmenhaaran 1980-luvun teosten tonaalisesta moni-ilmeisyydestä. Säveltäjä tuntuu sulattaneen aiemmissa tyylivaiheissa erillisinä ilmenneet piirteet yhtenäiseksi ilmaisukieleksi. Osa alkaa jokseenkin perinteisessä g-mollissa. Huomio kiinnittyy kuitenkin toonika-



soinnun hallitsevuuteen. Teeman toisessa taitteessa (t. 84–) siihen alkaa liittyä yhä enemmän perussävellajiin kuulumattomia ”vieraita” elementtejä, jotka vuorottelevat g-molli-aiheiden kanssa. Peruskolmisoinnun dominanssista johtuu kuitenkin se, etteivät nämä elementit varsinaisesti horjuta, vaan pikemminkin laajentavat, kirpeyttävät ja värittävät tonaliteettia. Seuraavan selloteeman tonaalisena kiintopisteenä on G-duuri-septimisointu. Itse teemassa on sekä sointuun kuuluvia että siihen kuulumattomia säveliä, eikä bitonaalista vaikutelmaa synny. *Allegro*n keskiosan tonaalisen kehittelyn aloittavassa välikkeessä kolmisointu ja sen myötä tonaliteetti vaihtuu loogisen periaatteen mukaan pienin terssein; itse kehittäjä tuntuu ohjaavan musiikillisen luontevuuden periaate. Viulujen A-duuri-teema (t. 191–) on monessa suhteessa pääteemalle vastakkainen: mollin sijalla on duuri, pääosin nousevien aiheiden sijalla ovat laskevat aiheet, oikukkaan rytmiiikan sijalla tasaiset kahdeksasosat ja neljäsosat. Eräässä suhteessa ne kuitenkin muistuttavat toisiaan: kummassakin toonikasoinnussa on varsin hallitseva asema — A-duuri-jaksossa se soi peräti jatkuvana urkupisteenä — ja kumpikin absorboi vieraita elementtejä ilman että syntyisi varsinaista bitonaalisuuden vaikutelmaa.

Se ”avoin tonaalinen kehitys”, johon Salmenhaara esittelyssään (Salmenhaara 1988) viittaa — toisin sanoen, että teos tai sen osa päättyy muuhun kuin nimisävellajiin tai lähtökohtana olevaan tonaliteettiin — ei ole hänen musiikissaan uusi piirre. Varhaisin viite tähän suuntaan on ensimmäisessä pianosonaatissa es-molli (1966), jonka finaali päättyy Des-duuriin. Myöhemmistä teoksista muun muassa neljännen pianosonaatin ensimmäisen osan, *Canzonetta*n jousille ja *Missa profanan* kaikkien viiden osan tonaalinen kehitys on vastaavanlainen.

Salmenhaara huomautti kerran viulusonaattinsa olevan esimerkki vaiheesta, jossa tyyli ei enää ole ongelma. Entiset tyyli-elementit ovat edelleen läsnä, mutta eivät poleemisina kuten aiemmin. Pienelementtiensä suhteen tämä tyyli on traditionaalinen, kokonaisuuden tasolla ei (kirjoittajan luentomuistiinpano 6.2.1985). Yhtä hyvin kuin viulusonaattiin säveltäjä olisi voinut viitata kaksoiskonserttoon, toiseen sellosonaattiin, *Sinfonietta*n tai sellokonserttoon (1987). Tosin hänen tyyliensä tuntuu aiemminkin olleen suurempi ongelma muille kuin hänelle itselleen, eikä nykyinen vaihe näytä muuttaneen tilannetta. Kuusikymmenluvun avantgardistisen kauden jälkeen hänen musiikkinsa on ollut etäällä vallitsevista ja hallitsevista virtauksista. Säveltäjä on osoittanut vakuuttavalla tavalla, että uutta on yhä löydettävissä suunnalta, jonka uutuuden estetiikan kannattajat ovat julistaneet loppuun kuljetuksi, ja että omaperäisyys voi ilmetä puitteissa, jotka on tuomittu nykymusiikille mahdottomina. Sen, kuinka lyhytnäköisiä tällaiset tuomiot ovat, osoittaa kuitenkin muun muassa Arvo Pärtin musiikin viime aikoina osakseen saama myönteinen huomio ja arvonto. Mainitsen Pärtin esimerkkinä siksi, että hän on 1970-luvun puolivälistä lähtien ope-roinut hyvin samanlaisin keinovaroin kuin Salmenhaara (ks. Vaitmaa 1988). Salmenhaaran musiikki on säilyttänyt omailmeisyytensä huolimatta yhä syvenneistä perinnesiteistään. Sen omaperäisyyden kokeminen edellyttää kuitenkin herkkyyttä eritellä hienonhienoja vivahteita ja kykyä nähdä pienelementit yhteyksissään. Kuulijalta, jolle uutta on vain perusteitaan myöten ja kaikilla





tasoillaan uudenlainen ja erilainen musiikki, tämän musiikin uutuus jää epäilemättä tavoittamatta.

Lähteet

- Heiniö, Mikko (1989): Lastenkamarikonserteista pluralismiin. *Musiikki* 1–2:1989.
- Jyrhämä, Outi (1978): Tonaalisten elementtien käsittelystä Erkki Salmenhaaran pianosonaatissa n:o 2 H-duuri. *Musiikki* 3:1978.
- Jyrhämä, Outi (1981): Musiikillinen tekstinkäsittely Erkki Salmenhaaran teoksessa *Missa profana*. *Synkooppi* Opus 7.
- Jyrhämä, Outi (1985): Näkökulma tyylliseen synteisiin — Erkki Salmenhaaran neljännen pianosonaatin rakenneperiaatteista. *Musiikki* 1–2:1985.
- Jyrhämä, Outi (1987): Avantgardisti ja sillanrakentaja — Erkki Salmenhaara ja Suomen kuusikymmenluvun alun avantgardismi, Käsik.
- Jyrhämä, Outi (1989): Erkki Salmenhaaran ja Pentti Saarikosken taiteilijakuvan kosketuskohtia *Syyskuu Romaniassa* -laulusarjan valossa. Käsik.
- Salmenhaara, Erkki (1963a): *Crescendi*. Teosesittely Helsingin kaupunginorkesterin käsiohjelmassa 11.1.1963.
- Salmenhaara, Erkki (1963b): *Nove Improvisazione*. Teosesittely Radion sinfoniaorkesterin käsiohjelmassa 26.3.1963.
- Salmenhaara, Erkki (1964): Sinfonia n:o 2. Teosesittely Helsingin kaupunginorkesterin käsiohjelmassa 17.1.1964.
- Salmenhaara, Erkki (1965a): *Le Bateau ivre*. Teosesittely Radion sinfoniaorkesterin Sibelius-viikon konsertin käsiohjelmassa 1.6.1965.
- Salmenhaara, Erkki (1965b): Sinfonia n:o 3. Teosesittely Radion sinfoniaorkesterin käsiohjelmassa 2.11.1965.
- Salmenhaara, Erkki (1966): Kvintetto puhaltimille. Teosesittely Radion nykymusiikkiyhtyeen konsertissa Vaasassa 23.11.1966.
- Salmenhaara, Erkki (1967): *Suomi-Finland*. Teosesittely Radion sinfoniaorkesterin käsiohjelmassa 31.10.1967.
- Salmenhaara, Erkki (1968): *La Fille en mini-jupe*. Teosesittely Radion sinfoniaorkesterin käsiohjelmassa 13.2.1968.
- Salmenhaara, Erkki (1969): *Requiem profanum*. Teosesittely Yleisradiossa 24.5.1969.
- Salmenhaara, Erkki (1972): Sävellyskonsertin 13.10.1972 käsiohjelma.
- Salmenhaara, Erkki (1987): Sävellysluettelo (atk-tietokanta).
- Salmenhaara, Erkki (1988): Konsertto kahdelle viululle ja orkesterille. Teosesittely Yleisradion Uuden musiikin yösoitto -ohjelmaan 3.5.1988.
- Vaitmaa, Merike: *Tintinnabuli* — eluhoiak, stiil ja tehnika. *Teater — Musiika — Kino* 7:1988.
- Lisäksi kirjoittajan muistiinpanoja Erkki Salmenhaaran luentosarjasta Säveltäjän suhteesta traditioon (Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos 1984–1985).

Oheinen artikkeli on osa Outi Jyrhämän (outi.jyrhama@nkl.fi) lisensiaatintyötä, joka käsitteli Erkki Salmenhaaran musiikillista tyyliä 1960–1989. Salmenhaaran musiikin ohella Outi Jyrhämä on tutkinut mm. Jean Sibeliuksen teoksia sekä Viron taidemusiikkia. Hän on toiminut tuntiopettajana Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella ja Tallinnan konservatoriossa.





Populaarimusiikin tutkijat koolla Turussa

Taru Leppänen ja Sanna Rojola

Kansainvälisen tutkijajärjestön International Association for the Study of Popular Music (IASPM) joka toinen vuosi järjestettävä konferenssi pidettiin 6.–10. heinäkuuta 2001 Turussa. Populaarimusiikin tutkijoiden tapaaminen oli järjestyksessään yhdestoista, ja se pidettiin ensimmäistä kertaa Pohjoismaissa. Kyseessä oli 20-vuotiaan järjestön juhlavuosi. Tapahtumassa kartoitettiin populaarimusiikin tutkimuksen tilaa tällä kertaa otsikolla Looking Back — Looking Ahead: Popular Music Studies 20 Years Later. Paikallisista järjestelyistä vastasivat Johannes Brusila, Helmi Järviluoma, Kari Kallioniemi, Janne Mäkelä ja Henri Terho Turun yliopiston kulttuurihistorian ja musiikkitieteen oppiaineista sekä Åbo Akademin musiikkitieteestä. Osallistujamäärä kohosi yli kahteensataan, ja edustettuna oli kaikkiaan yli kolmekymmentä maata.

Jokaiselle päivälle oli annettu oma teemansa. Aamuisin pidetyt plenary-esitykset ja -paneelit johdattelivat osallistujat päivän aiheeseen. Avauspäivänä pohdittiin populaarimusiikin tutkimuksen peruskysymyksiä ja erityisesti viime vuosina suosiotaan kasvattanutta etnografiaa. Aamun puhujat Bruce Johnson ja David Shumway väittelivät etnografian poliittisuudesta, merkitysten muodostumisesta ja vallasta etnografisessa kenttätyössä. Esitysten polttopisteessä oli kysymys tutkijan ja ”kentän” välisen suhteen poliittisuudesta.

Toisena päivänä pohdittiin subjektiviteetteja ja identiteettejä Sheila Whiteleyn johdattamana. Plenaryn esitykset johdattivat kuulijat keskelle tutkijan kohtaamia moninaisia eroja: sukupuolta, rotua, seksuaalista suuntautumista ja paikallisuutta.

Kolmantena päivänä käsiteltiin valtavirtaa ja sen näkyvyyttä sekä näkymättömyyttä: Mihin valtavirran käsitettä tarvitaan? Onko valtavirta ylipäänsä määriteltävissä? Kenen ehdoilla se määrittyy? Onko valtavirta yksi vai monta? Myös tässä plenaryssa esitelmöitsijöiden näkökulmat erosivat toisistaan mielenkiintoisella ja ajatuksia herättävällä tavalla. Hollantilainen Lutgard Mutsaers piti valtavirran käsitettä hyödyllisenä ja tarpeellisenä ja näki sen myös olemassaolevana ”tosiasiana” populaarimusiikin kentällä. Kanadalainen Line Grenier puolestaan pohti sitä, miten valtavirta määrittyy tietyistä kontekstista käsin tietynlaiseksi, määrittelijän tarpeita palvelevaksi käsitteeksi. Hän peräänkuulutti näiden määrittelyjen ehtojen ja kontekstien esiintuomista ja analysoimista.

Kaksi viimeistä päivää katsoivat sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen. Neljäntenä päivänä esillä oli populaarimusiikin historian tutkimus, joka on eräs populaarimusiikintutkimuksen vahvimista traditioista. Plenaryssa tuli esille populaarimusiikin historian tutkimuksen vahva yhteys nykypäivän kysymyksiin.



Christopher Ballantine pohti Etelä-Afrikan rotupolitiikan ja populaarimusiikin kytköksiä käyttäen esimerkkinä musiikin merkitystä valkoisen identiteetin rakentajana apartheidin jälkeisessä tilanteessa. William Barlow esitteli afrikkalaisamerikkalaisen musiikin historiaa ja nykypäivää Etelä-Afrikan mustassa populaarimusiikissa. Paul Oliver esitteli bluesin historian rakentumisesta populaarimusiikin tutkimuksessa kiinnittämällä huomiota muistamisen ja unohdetun väliseen rajaan. Hän ehdotti, että bluesin historiaan on valittu kuuluvaksi sellaiset seikat jotka sopivat käsityksemme siitä, ja siitä on tietoisesti tai tiedostamattomasti unohdettu ne asiat, jotka rikkovat tarinan koherenssin.

Viimeisenä päivänä keskityttiin katsomaan tulevaisuuteen. Esiin nousi monia päivänpolttavia kysymyksiä uusien teknologioiden suhteesta musiikin merkitysten rakentumiseen, musiikin tuotantoon, kuuntelutottumuksiin ja tekijänoikeuksiin.

Työryhmiä oli päivittäin noin kymmenen, josta johtuen osallistujat joutuivat jatkuvasti valitsemaan monien kiinnostavien esitelmien välillä. Runsaudenpulasta johtuen joudumme tässäkin keskittymään ainoastaan muutamaaan sessioon. Esitelmiin voi tutustua tämän kesän aikana julkaistavassa Proceedings-kirjassa.

Konferenssin toisena päivänä mielenkiintomme herätti iltapäivän seksuaalisuutta ja identiteettiä tarkasteleva työryhmä. Feministisen tutkimuksen ja queer-tutkimuksen myötä kysymykset seksuaalisuudesta ja identiteetistä ovat enenevässä määrin nousseet tutkimuksen valokeilaan. Työryhmän kaksi esitelmöitsijää käyttivätkin molemmat hyväkseen feministisessä ja queer-tutkimuksessa viime vuosina esiin nousseita teorioita yhdistäen niitä musiikki- ja videoanalyysiin.

Mielenkiintoiseksi esitelmät teki juuri moninaisten teorioiden yhdistäminen sekä se, että musiikki soivana äänenä oli mukana analyysin kohteena. Samantyyppistä tutkimusta on populaarimusiikista tehty toki jo vuosia esimerkiksi kulttuurintutkimuksen piirissä, mutta varsinaisen soivan äänen analyysi on niissä ikävä kyllä jäänyt usein vähemmälle huomiolle. Äänen nostaminen samantarvoiseksi analyysin kohteeksi kuvan ja haastatteluaineistojen kanssa oli mieltä lämmitävää.

Stephen Amico New Yorkin City Universitystä puhui otsikolla Gay Men, House Music and the Trope of Masculinity. Esitelmä perustui havainto- ja haastattelumateriaaliin, jota Amico oli kerännyt New Yorkissa sijaitsevassa homoklubissa. Tarkastellessaan homoseksuaalisuuden ja housemusiikin suhdetta Amico totesi, että olisi tärkeää yrittää muuttaa niitä yleisiä tendenssejä, jotka helposti nimeävät minkä tahansa alakulttuuriksi nimetyn ryhmän subversiiviseksi. Tarkasteltaessa homoalakulttuurien musiikkimieltymyksiä, esimerkiksi juuri housemusiikin suosiota kyseisessä klubissa, on Amicon mukaan silmiinpistävää se, miten voimakkaasti perinteisiä sukupuolistereotyyppioita pikemminkin uusinnetaan kuin puretaan. Amicon mukaan perinteisesti määrittyvä maskuliinisuus toimii konstitutiivisena tekijänä sekä musiikillisissa että sosiaalisissa diskursseissa. Amico tarkasteli housemusiikille tyypillisiä piirteitä kuten tasaista 4/4-beatia, melodian ja sanojen puuttumista ja korkeiden naisäänien käyttöä esimerkkeinä





tietylnlaisesta hypermaskuliinisuudesta. Klubin tanssitraditiota hän vertasi kuntosalilla tapahtuvaan treenaukseen.

Louis Niebur Kalifornian yliopistosta puolestaan keskittyi Pet Shop Boysin 80-luvun hittiin *It's a Sin*. Hän tarkasteli tästä hitistä tehtyjen erilaisten video-versioiden suhdetta ensinnäkin arvailuihin bändin seksuaalisesta suuntautumisesta ja toiseksi 90-luvun alussa tapahtuneeseen julkiseen ulostuloon. Niebur piti ulostuloa myös alkuna uudelle musiikilliselle ajalle Pet Shop Boysin tuotannossa.

Viimeistä edeltävän konferenssipäivän iltapäivän työryhmässä käsiteltiin muuttuvaa estetiikkaa. Bruce Johnsonin teemana oli musiikin suhde näkemiseen. Vaikka asia on kaikille moderneissa merkitysjärjestelmissä eläville ihmisille tuttu, siitä on ehkä yhä edelleen keskusteltu musiikin tutkimuksessa liian vähän. Johnson avasi monipuolisia näkymiä [sic!] visuaalisen ja musiikin suhteisiin; subjektiuden rakentumiseen visuaalisen kautta musiikillisissa konteksteissa.

Ger Tillekens pohti esityksessään, mitä 1960-luvulla tapahtunut brittiläisen populaarimusiikin invaasio merkitsi. Hän ei tyytynyt usein esitettyyn vastaukseen, jonka mukaan brittimusiikki kohtasi tuolloin ainoastaan sopivat olosuhteet sosiaalisille muutoksille. Tämän sijasta uudenlainen musiikki tarjosi Tillekensin mukaan nuorisolle uusia tapoja tulkita sosiaalista todellisuutta ja rakentaa identiteettiään.

Justin O'Connor käsitteli esitelmässään populaarin suhdetta taiteeseen ja erityisesti sitä, miten taidemusiikki määrittyy populaarimusiikin tutkimuksessa ja myös laajemmissa, taiteen ja populaarin suhdetta koskevassa keskusteluissa. O'Connor ehdotti, että taiteen ja populaarin välisen suhteen määrittymistä olisi vakavasti tarkasteltava uudelleen nykyisen populaarimusiikin globaalin domianssin valossa.

Varsinaisten konferenssiesitelmien lisäksi tapahtuma tarjosi osallistujille monenlaista oheisohjelmaa: Sibelius-museossa järjestettiin iltaisin populaarimusiikkia Pohjoismaissa käsittelevä Studia Generalia -luentosarja. Lisäksi ohjelmassa oli paneelikeskusteluja sensuurista ja äänimaisemista. Runsaan iltohjelman puitteissa osallistujat pääsivät tutustumaan suomalaisen populaarimusiikin laajaan kirjoon: avajaistilaisuudessa esiintyneistä M. A. Nummisesta ja Pedro Hietasesta tanssiohjeistuksen sisältävien lavatanssiretkien kautta aina Maritta Kuula & Karvanoppiin asti. Konferenssi oli kaiken kaikkiaan erittäin onnistunut, ja se tarjosi muutamassa päivässä varsinaisen syväluotauksen populaarimusiikin tutkimuksen tämänhetkiseen tilaan.

FM Sanna Rojola (s.rojola@lancaster.ac.uk) toimii tutkijana Åbo Akademiassa Suomen Akatemian rahoittamassa "Feminist Interpretations of Music" -projektissa. Hän valmistelee väitöskirjaa ihmisen ja koneen rakentumisesta ja sukupuolittumisesta teknomusiikissa.

FT Taru Leppänen (taru.leppanen@utu.fi) on Musiikin päätoimittaja.





Populaarimusiikin tutkimus, tähteys ja John Lennon¹

Janne Mäkelä

Viimeisen kymmenen vuoden aikana populaarikulttuuri on vakiinnuttanut asemansa kelvollisena tutkimuskohteena. Verrattuna vaikkapa 1980-luvun ja vielä 1990-luvun alkupuolen tilanteeseen tutkijan ei tarvitse enää samassa määrin todistella tämän aihepiirin merkitystä ja tärkeyttä. Tosin epäilemättä löytyy vielä soraääniä. Populaarikulttuuri saattaa joissakin yhteyksissä yhä näyttäytyä liian ”matalana” akateemiseen ahjoon sopivaksi ja kääntäen, populaarikulttuurin kentällä akateemisuus saatetaan edelleen mieltää rationaalisuuden projektiksi, joka väliintulollaan vääristää tunteilla ladattua populaarikulttuurista kokemusta. Tällaiset äänet ovat kuitenkin vähentyneet, ja voittopuolisesti populaarikulttuurin tutkimus on ainakin Suomessa jo käynyt läpi kiihkeimmän kiistelyvaiheensa. Tutkijoiden ei enää tarvitse lähteä populaarikulttuurin tutkimuksen ristiretkelle.

Tässä tilanteessa on jossain määrin hämmentävää huomata, että puheenvuorot populaarin oikeutuksesta ovat edelleen esillä. Populaarikulttuurin merkitystä yhteiskunnallisena varaventiilinä, kansallisen identiteetin muokkaajana, yhteisöllisyyden luojana, tunnekokemusten ja nautinnon lähteenä, jopa vastakulttuurisena voimana, käytetään tavan takaa tutkimuksen oikeuttajina. Saattaapa vastaan tulla tutkimuksia, joissa populaaria edelleen oikeutetaan taiteen kriteerien avulla. Ei tietenkään voi kiistää, etteikö populaarikulttuuri tarjoaisi aitoja rakennuspuita identiteeteille ja kulttuuriselle toiminnalle. Populaarikulttuurin kokemus voi olla ja onkin yhtä arvokasta, mielekästä, vapauttavaa ja hyväksyttävää kuin mikä tahansa muu kulttuurinen kokemus. Kuitenkin tällaisessa oikeutuksen ilmapiirissä vaarana on, että populaarikulttuurin moniulotteisuus laiminlyödään. Voi helposti unohtua, että populaarikulttuurisissa tuotteissa vaikkapa rasismi ja seksismi ovat edelleen vahvasti esillä tai että populaarikulttuuri ei ole pelkkää kokemuksellisuutta vaan myös hyötynäkökohdilla ratsastava tunneteollisuutta ja jopa häikäilemätöntä vallankäyttöä — myös pienessä Suomessa. On syytä kysyä, onko populaarikulttuurin tutkimus liiaksi populaarin ylistyslaulua.

Tutkijan tehtävänä on olla kriittinen vallassaolevia tulkintoja ja ajatuskaavoja kohtaan. Omatkin ajatukset on laitettava puntariin. Niinpä esimerkiksi populaarimusiikin tutkimuksessa vapautuksen, nautinnon ja ilosanoman rinnalla täytyy kulkea myös kriittisiä kysymyksiä populaarimusiikkikulttuurin käytännöistä ja rakenteista. Tällainen lumon ja kriittisyyden dialogi, tai tasapaino niiden

¹ *Lectio praecursoria* Turun yliopiston humanistisessa tiedekunnassa 5.4.2002.





välillä, on ollut tavoitteenani. Tutkimukseni (Mäkelä 2002) ei yksipuolisesti pyri paljastamaan John Lennonin (1940–1980) tähteyden kulttuuriteollista luonnetta. Mutta ei tutkimukseni myöskään ole tarkoitettu Lennonin tai Beatlesin, yhtyeen, jonka riveissä Lennon 1960-luvulla tuli kuuluisaksi, henkilökohtaisten saavutusten akateemiseksi ylistyslauluksi. Populaarimusiikin juhliuimman ilmiön kulttuurista merkittävyyttä ei tarvitse enää todistella. John Lennon ja Beatles ovat jo pitkään seisonet nykykulttuurin juhlahalustalla; he ovat jatkuvasti läsnä ainakin länsimaisessa kulttuurissa. Tässä tilanteessa on oleellista muistaa, että he eivät ole läsnä pelkästään menneen ajan juhliuina sankareina vaan elävänä historiana: keskustelun ja kulutuksen kohteina, tuotteina ja kulttuuriteollisuutena, kollektiivisen ja yksilöllisen muistin rakennuspuina.

John Lennon tähtiverkossa

Olen pyrkinyt uudelleenarvioimaan ilmiötä nimeltä John Lennon rocktähteyden näkökulmasta. Voidaan tietenkin sanoa, että Lennon oli enemmän kuin pelkkä rocktähti. Hän oli taiteilija ja yhteiskunnallinen vaikuttajahahmo, monien mielestä jopa eräänlainen moderni sankari ja suurmies. Vaikka hän ylittikin perinteisen populaarimusiikin tähteyden rajoja, hänen toimintansa oli kuitenkin keskeisesti sidoksissa populaarimusiikkikulttuuriin. Äänien ja musiikin lisäksi tämä kulttuuri on — kuten kulttuurintutkijat ovat painottaneet — myös tyylejä, muoteja, teollisuutta, aatteita, kommunikaatiota, traditioita ja historioita. On itsestään selvää, että näkyvällä ja moninaisella toiminnallaan Lennon ei pelkästään heijastellut rockmusiikkouteen ja -tähteyteen liittyviä ideoita vaan myös osallistui niiden luomiseen.

Tutkimuksessani käsittelemäni sitä, miten ilmiö nimeltä John Lennon rakentui ja yhä rakentuu angloamerikkalaisessa julkisuudessa. Yksilön ydin, ”mies myytin takana”, on perinteisesti ollut etsinnän kohteena Lennonin koskevassa kirjoituksessa. Väitöskirjani keskittyy John Lennonin tähteyteen: ideoihin ja käytänteisiin hänen ympärillään. Kulttuurintutkimuksen näkökulmasta rocktähteyden voidaan ymmärtää ilmiönä ja rakennelmana, jossa näkyvät julkisuuden henkilöt toimivat ja johon heidät sijoitetaan. Tähteyden on julkista keskustelua. Se on odotuksia ja vaatimuksia siitä, mitä tähden on tehtävä ja mitä ja keitä hänen tulee edustaa.

Konkreettisesti tähteyttä rakentavat monet eri tahot. Näiden tahojen yhteenliittymistä olen kuvannut käyttäen termiä *starnet*, tähtiverkko. Tämä verkko on monisyinen kudelma, mutta siitä on kuitenkin erotettavissa neljä päätekijää. John Lennonin tapauksessa ensimmäisenä päätekijänä on tietenkin tähti itse, John Lennon, ja hänen pyrkimyksensä määrittää omaa asemaansa muusikkona, taiteilijana ja julkisuuden henkilönä. Toiseksi musiikkiteollisuus ja sen edustajat pyrkivät luomaan ja ylläpitämään tähteyden muotoja. Kolmanneksi median, etenkin pop- ja rocklehdistön rooli tähtien kommentoijana nousee jatkuvasti





esille. Media voi luoda konsensuksen ilmapiiriä, mutta se voi myös toimia tähteyden luonteesta käytävän kamppailun kenttänä. Rocksankari-Lennonin kuolemaa koskeva yhteinen suru joulukuussa 1980 on osuva esimerkki media-konsensuksesta. Merkittävä vaihe Lennonin koskevasta kilpailevista vaatimuksista puolestaan on 1960-luvun loppu. Valtamedialle Lennon näyttäytyi Beatles-tähteyden kaavasta irronneena "hulluna". Samaan aikaan vastakulttuurilehdistö otti vastakkaisen kannan syyttäen Lennonin sitoutumattomuudesta radikaaliin toimintaan. Neljäntenä ulottuvuutena fanien julkinen läsnäolo ja heidän vaatimuksensa saattavat oleellisesti määrittää populaarimusiikkitähden julkista asemaa.

Näiden keskustelijoiden takana on kuitenkin myös vähemmän näkyviä mutta sitäkin merkittävämpiä kulttuurisesti ja historiallisesti muotoutuneita ideavirtoja, jotka ovat vaikuttaneet ja edelleen vaikuttavat rocktähteyden luonteeseen. Konkreettisen keskustelun lisäksi tähteydessä on kyse ideoiden kimpuista, käsityksistä ja käytänneistä, jotka luovat tilan keskustelulle ja määrittävät tähteä kulloisenakin hetkenä. Tähteyden näkökulmasta John Lennon ei niinkään ollut muodonmuutosten mestari ja edelläkävijä, vaan julkisuuden henkilö, joka luovi tradition ja kulloisenkin nykyisyyden dialogissa. On paljolti unohdettu, kuinka esimerkiksi beatlemanian aikana Beatlesin poptähteyttä nähtiin ohime-nevänä ilmiönä ja kuinka Beatles itse oli ajan käytännön mukaisesti valmiina siirtymään elokuvaauralle tähtiasemansa säilyttääkseen. Tai kun usein puhutaan 1960-luvun populaarimusiikin modernistisesta edistysprojektista, unohdetaan, että menneisyydestä kummunneet ideat ja tyylit olivat psykedelian ja vastakulttuurin kantavia voimia. Nostalgiset tunteet ja menneisyyden luova tulkitseminen kietoutuivat kiehtovasti toisiinsa. Seuraavalla vuosikymmenellä rockmusiikki puolestaan pyristeli 60-lukulaisen vastakulttuurin perinnön ikeessä ja ylipäänsä joutui ottamaan kantaa omaan historiaansa. Mikä on seuraava suuri juttu? Mistä löytyy seuraava Beatles? Milloin Beatles palaa takaisin? Musiikkiteollisuuden ja rocklehdistön piirissä nämä olivat 1970-luvun keskeisimpiä kysymyksiä.

Kriittinen populaarimusiikin tutkimus

Tähti-ilmiön näkökulmasta John Lennonin ja Beatlesin näkyvimpänä saavutuksena voidaan pitää sitä, että he pystyivät haastamaan poptähtiteollisuuden mekanismeja ja osallistumaan entistä enemmän oman tähtiasemansa määrittelyyn. Osin heidän ansiostaan rockkulttuurissa nousi esiin ihanne, jonka keskeisiä määrittäjiä olivat autenttisuus, autonomisuus ja demokraattisuus. Samalla tämä muutos johti tarpeeseen kanonisoida omaa historiaa. 1960- ja vielä 1970-luvunkin rockkulttuurin keskeinen paradoksi, joka edelleen on nähtävissä, liittyikin siihen, että samalla kun rock esiintyi mielellään demokraattisena voimana, se myös loi omaa hierarkkisesti rakentunutta kehityskertomustaan. Beatlesin vuonna 1967 julkaisema levy *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* oli lähtölaukaus rockhierarkialle, jota etenkin rocklehdistö edesauttoi jakamalla





esiintyjiä yhtäältä niihin, jotka olivat lahjakkaita ja "aitoja" ja toisaalta niihin, jotka eivät täyttäneet edellä mainittuja kriteereitä. Vaikka Lennon ja Beatles epäilemättä kuuluivat aikakauden musiikintekijöiden parhaimmiston, pelkkä lahjakkuus ei vienyt heitä tämän hierarkian huipulle. Muihin muusikkoihin ja tähtiin verrattuna Beatlesillä oli myös enemmän resursseja ja aikaa jalostaa tätä lahjakkuutta.

Kriittisessä populaarimusiikin ja John Lennonin tähteyden tutkimuksessa huomio kiinnittyi myös moniin muihin seikkoihin, esimerkiksi sukupuolisuu-teen. Beatles pitkin hiuksineen on usein nähty androgynisen poptähti-imagon pioneerina. Toisaalta Beatles-tähteydessä olivat esillä myös perinteiset maskuliinisuuskäsitykset. Aikakauden popmusiikkikulttuurin vallitsevia lainalaisuuksia noudattaen Beatles esiteltiin miesryhmänä, johon ei aluksi haluttu liitettävän merkkejä perheestä, kodista ja avioliitosta. Eräänlaisena jälkiheijastumana tästä pop- ja rockmusiikin vaalimasta "vapaa poikamies" -ihanteesta Lennon kohtasi myöhemmin laajalti kritiikkiä asettaessaan avioelämänsä julkisuudelle alttiiksi — tai hylättyään rockjulkisuuden kokonaan perhe-elämän hyväksi.

Kriittisessä tutkimuksessa myös fanius näyttäytyy monisyisenä. Aiemmin fanius miellettiin yleisesti massakulttuurin passiiviseksi oheistuotteeksi, mutta sittemmin se on saanut synninpäästön etenkin kulttuurintutkijoiden taholta. Nykyisin fanius ymmärretään tärkeäksi kulttuurisen aktiviteetin muodoksi. Tähteyden näkökulmasta fanius voi kuitenkin olla kiistanalainen ilmiö. Beatlemanian aikana fanit, ainakin kiihkeimmät fanit, olivat se joukko, joka kaikista tähtiverkon edustajista esitti suurimpia vaatimuksia Lennonille ja Beatlesille esimerkiksi varoittaen heitä hylkäämästä kannattajiaan, jotka, kuten sanonta kuului, "tekivät tähden". Kuvaavaa on myös se, että vuoden 1980 jälkeen fanit ovat väittäneet aidoimmin vaalivansa Lennonin muistoa ja henkistä perintöä. Tällaiset vaatimukset ovat tietenkin ymmärrettäviä sillä perusteella, että vaikka fanit näkyvätkin julkisuudessa, heillä ei ole tähtiverkossa samanlaista instituutio-naalista valtaa kuin vaikkapa musiikkiteollisuudella ja journalisteilla. Heillä voi kuitenkin olla toisenlaista valtaa. Äärimmäinen esimerkki tästä löytyy John Lennonin kohdalta. Hänet murhasi fani, joka tunsu itsensä petetyksi Lennonin hylättyä vastakulttuuriset ihanteensa.

Paradoksin läsnäolo

Populaarimusiikin tähti-ilmion tutkimuksessa tähden vuorovaikutus toisten ihmisten, instituutioiden, ympäristön ja traditioiden kanssa on otettava huomioon. John Lennon on merkittävä hahmo länsimaisen populaarimusiikin historiassa. Monien yleisö- ja kriitikkoäänestysten perusteella hän on jopa rockmusiikin merkittävin hahmo. Tähteyden näkökulmasta Lennon ei ole merkittävä pelkästään ikimuistoisten laulujen tai kiehtovan persoonansa vuoksi, vaan myös siksi, että hänen uransa, joka edelleen jatkuu moninaisissa muo-





doissa, koskettaa oleellisesti rockkulttuurin ja -tähteyden keskeisiä teemoja, etenkin autenttisuutta ja tradition läsnäoloa.

Voidaan tietenkin kysyä, onko enää mielekästä paneutua rockmusiikin ja tähteyden suhteeseen. Onhan jo ainakin kahden vuosikymmenen ajan esitetty väitteitä ”rockin kuolemasta”. Vaikka tällainen iskulause kertookin enemmän romantiikan ideologian elinvoimasta populaarimusiikissa kuin tietyn musiikinlajin todellisesta tilasta, rockin asema populaarimusiikin johtavana genrenä ja populaarikulttuurisena vastavoimana on kiistatta hiipunut. Rockkulttuurin sisällä käsite rocktähteyks on entistä enemmän tiivistynyt ”rock-elämäntapaan” kohdistuneiksi ironisiksi huomautuksiksi ja vitseiksi. Kuitenkin monet rocktähti-ilmiöön liittyvät teemat, jotka nousivat esille 1960- ja 1970-luvuilla ja jotka näkyvät John Lennonin tähteydessä, ovat edelleen voimakkaasti läsnä nykyisissä populaarimusiikkikulttuurin muodoissa ja käytänteissä. Itse asiassa jopa rockin viha–rakkaus-suhde tähteyteen ei ole mikään uusi ilmiö, vaan periytyy paljolti 1960-luvulta.

Populaarimusiikin tutkimuksen eräänä päätehtävänä on tunnistaa, kuinka dialogi historian kanssa on oleellinen osa rockia ja poppia. Tämä koskee myös populaarimusiikin tähteyden tutkimusta. Tähdet elävät ja kuolevat ja tähteyks saa uusia muotoja, mutta tähteyden historian keskeinen paradoksi, se että julkisuuden henkilö itsessään voi samanaikaisesti olla uniikki yksilö — elävä, hengittävä henkilö — ja tähtikoneiston välittämä tuote, tuntuu säilyvän. Tähteyden ja populaarimusiikin kriittinen tutkimus voi osaltaan auttaa selvittämään, miksi tämä paradoksi on näytellyt ja yhä edelleen näyttelee suurta roolia kulttuurisamme.

Lähteet

Mäkelä, Janne 2002. *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Unpublished doctoral thesis. University of Turku.

FT Janne Mäkelä (janne.makela@utu.fi) toimii vapaana tutkijana.





Kohti populaarimusiikin sosiaalihistoriaa¹

Tarja Rautiainen

Mitä populaarimusiikin tutkija oikein tekee? Tuon kysymyksen olen kohdannut useita kertoja. Osaanko vastata tarkasti ja nopeasti kysymykseen artistien syntymä- ja kuolinvuosista? Voinko jollakin erityisellä tietämykselläni ratkaista kiistat ja osoittaa, että tietty kappale tai artisti on parempi kuin joku toinen? Tiedänpö menestyskappaleen reseptin? Onko minulla tutkijana jollakin erityisellä tavalla avaimet musiikin taikamaailmaan?

Vaikka edellä olevat kysymykset on usein tehty puolihuolimattomasti, ne kuitenkin kertovat siitä, millä tavoin erityisesti populaarimusiikki on osa meidän jokapäiväistä elämäämme.

Jos populaarimusiikkia koskeviin yleisiin asenteisiin liittyy sinällään paljon intohimoa niin samalla tavalla sitä liittyy populaarimusiikin tutkimukseen. Kuitenkin nähdäkseni mielenkiintoisin ja hedelmällisin lähestymistapa on syntynyt niistä musiikintutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen virtauksista, joissa tarkasteluperspektiivi on ollut hyvin laaja. Tällöin keskeisenä kysymyksenä on ollut se, kuinka populaarimusiikki (populaarikulttuuri yleensä) on osa erilaisia elämämaailmoja ja kuinka se asettuu kulttuurisen kamppailun kentille. Kysymys ei ole tällöin yksinomaan populaarimusiikiksi kutsutun musiikinlajin tutkimuksesta, vaan pikemminkin kiinnostavampaa on tarkastella musiikkikulttuuria kokonaisuudessaan, esimerkiksi sitä, millaista problematiikkaa jaottelu kansan-, populaari- ja taidemusiikiksi pitää sisällään tietyissä paikassa, tietynä historiallisena aikana.

Historiallinen perspektiivi on nähdäkseni muutoinkin keskeinen. Onhan populaarimusiikki-käsitteen synty tiiviisti sidoksissa länsimaiseen modernisaatioon. Yhdysvaltalainen antropologi William Washabaugh (1998) toteaa, kuinka yksi Ranskan vallankumouksen uhreista oli sosiaalinen muisti. Kun pitkään harjoitetut seremoniat ja tavat oli pyyhkäisty pois, ihmisille syntyi epätietoisuus siitä, kuinka toimia uudessa tilanteessa, miten hahmottaa ihmisten välisiä suhteita.

Tässä tilanteessa, 1800-luvun puolivälissä, populaarimusiikki alkoi saada niitä merkityksiä kuin mikä sillä on nykypäivänä. Tähän vaikutti ensinnäkin se, että musiikista oli muodostumassa kulutettava tuote. Populaarimusiikki kiinnittyi urbanisoituvaan kulttuuriin ja sen tärkeimmäksi kuluttajaksi muodostui laa-

¹ *Lectio Praecursoria* Tampereen yliopiston humanistisessa tiedekunnassa 19.5.2001.





jeneva keskiluokka, jolla oli yhä enemmän aikaa ja rahaa huvituksiin. Toisaalta maallistuvassa yhteiskunnassa populaarimusiikista (ja myös tanssista) muodostui alue jolle kokemuksellisuus, elämyksellisyys ja intohimo siirrettiin — muulla järkeen ja kehitykseen uskovassa yhteiskunnassa niille ei ollut sijaa.

Samalla Euroopan keskusmaissa populaarimusiikki nivoutui, vaikkakin hyvin ristiriitaisella tavalla osaksi kansallisvaltioiden rakentamista. Washabaugh osoittaa, kuinka tämä tapahtui espanjalaisen flamencon ja portugalilaisen fadon osalta. Kiinnostavaa tässä prosessissa oli se, millä tavoin näillä kaupunkilaisia alakulttuureita ja marginalisoituja ryhmiä edustavilla musiikkityyleillä oli mahdollisuus nousta kansallisiksi symboleiksi.

Olen tutkimuksessani (Rautiainen 2001) nostanut esiin tiettyjä erityispiirteitä, joita populaarimusiikin asemaan Suomessa on liittynyt. Vaikka jo aiemmin populaarimusiikki oli asettunut tietyissä tilanteissa tukemaan kansallista arvojärjestelmää tuli populaarimusiikki näkyväksi 1960-luvulla — ja se myös tehtiin näkyväksi. Samalla kun voimallinen populaarikulttuurin murros alkoi muovata suomalaista yhteiskuntaa — eli eri medioiden merkitys ihmisten arkielämässä kasvoi — ryhdyttiin erityisesti suomalaisesta iskelmämusiikista tekemään kansallisen kulttuurin symbolia.

Sinällään suomalaisen tanssi- ja iskelmämusiikin rehabilitointia voi pitää reaktiona yleiseen kulttuurin medioitumiseen. Kuitenkin, vaikka itse populaarimusiikin tutkijana mielihyvin puhun tietyllä tavalla populaarikulttuurin puolesta, on kiinnostavaa, kuinka elinvoimaista keskustelu erityisesti ”iskelmän arvon palauttamisesta” on ollut näihin päiviin asti Suomessa. Tässä puheessa viitataan usein epämääräiseen, mutta suomalaiselle sivistyneistölle kautta historian niin tärkeään ”kansaan”.

Kansa ei kuitenkaan enää ole yhtenäinen konstruktio, jolle älymystö ja sivistyneistö rakentaisi omaa kuvaansa, vaan se on, kuten Risto Alapuro toteaa, tänä päivänä epämääräisempi maun, elämäntavan ja tyylin merkki. Miksi sitten ”iskelmälle” yhä vielä halutaan arvonpalautusta? Ehkä juuri tässä 1960-luvulla käyty keskustelu elää tämän päivän kulttuurissa — ja oikeastaan elää omaa elämäänsä — hallitsehan musiikkikulttuurin kenttää jo hyvin toisentyypiset kysymykset.

Haluan nimittää väitöskirjassani luomaani lähestymistapaa musiikin sosiaalishistorialliseksi tarkasteluksi, joka sinällään pyrkii olemaan reflektiivinen kaikenlaisille arvokysymyksille. Tämä ei merkitse sitä, että musiikkiin liittyvät arvokysymykset tulisi unohtaa, onhan arvottaminen keskeinen tapa, jolla musiikki on osa arkipäiväämme. Kuitenkin musiikin sosiaalishistorioitsijana haluan tarkastella näitä arvokysymyksiä yhteiskuntatieteiden periaatteen mukaan sosiaalisina tosiasioina.

Tämä pätee myös toiseen populaarimusiikin yhteydessä esiin nousevaan seikkaan eli ”kaupallisuuteen”. Läpäisehän kaupallisuus myöhäismodernissa yhteiskunnassa kaikki musiikinlajit samalla kun musiikinlajien väliset rajat ovat alkaneet entisestään häilyä. Kaupallisuus on kokonaan eri mittasuhteissa 1960-lukuun verrattuna, kansainväliset pääomavirrat ja tuotteistaminen hallitsevat musiikin kenttää. Tässä mielessä musiikintutkija — joka suomalaisen





etnomusikologian piirissä on ollut usein myös musiikkipoliitikko — on yhä vaikeamman tehtävän edessä. Tutkimuskohdetta kun on yhä vaikeampi hallita; tiedollisesti (merkityksenä) se on kenties mahdollista, mutta ei käytännössä, tehtävänä.

Lähteet

- Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Washabaugh, William 1998. Introduction: Music, Dance, and the Politics of Passion. In William Washabaugh (ed.) *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. New York: Berg, 1–26.

FT Tarja Rautiainen (kptara@uta.fi) toimii etnomusikologian vs. yliassistenttina Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksella. Hän on käynnistämässä tutkimusprojektia aiheesta "Populaarimusiikki ja kansanmusiikki ja kansalliset arvot Suomessa 1970–2000".



Liikuttavaa musiikkia Turun Akatemiasta

Anu Korhonen

Jukka Sarjala, *Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku, 1653–1808*. SKS: Helsinki 2001. 264 s.

Jukka Sarjalan *Music, Morals, and the Body* on antoisa retki uuden ajan alun suomalaiseen aatehistoriaan. Hänen aiheenaan on Turun Akatemiassa tutkittu musiikki ja erityisesti se, mitä kerrottiin musiikin suhteista moraaliin, tunteisiin ja soittajan tai kuulijan ruumiillisiin reaktioihin. Suomalaisen — vai pitäisikö sanoa ruotsalaisen — 1600–1700-luvun akateemisen kulttuurin piirteet Sarjala yhdistää sujuvasti kansainvälisiin virtauksiin ja teorioihin. Jo kirjoituskielen valinta — Sarjalahan kirjoittaa englanniksi — osoittaa tekijän käsityksen, että turkulainen musiikkielämä asettuu työssä kansainväliseen kontekstiin, sekä kohteen osalta että historian tutkimuksen nykytilanteen kannalta katsoen. En voi olla olematta samaa mieltä: Sarjalan tutkimus on korkeatasoinen ja hyvin kiinnostava.

Tunteiden historiaa on viime vuosina pidetty ”muotiaiheena”, minkä voi tulkita tarkoittavan joko teeman kuluneisuutta tai sitten puhujan kateellisuutta, kun ei ole moista hyvää aihetta itse keksinyt tarkastella. Jos joku väittää Jukka Sarjalan kirjan olevan tunnemuodin ilmentymä, kallistuisin itse jälkimmäiseen tulkintaan. Kunnollista tutkimusta tunnehistoriasta on edelleen ilmestynyt kovin vähän. Sarjala kuuluukin niihin historian tutkijoihin, jotka ovat aktiivisesti osallistuneet tunteista keskustelemiseen, joten ei ole yllättävää, että *Music, Morals, and the Body* sisältää huomattavan perusteellisen ja analyyttisen näkemyksen asiasta. Musiikki näyttäytyy siinä oivallisena avaimena tunteiden historian temaattiikkaan.

Aiheen laaja tuntemus on ehdottomasti Sarjalan tutkimuksen leimallisia piirteitä. Hänen keskeisin lähdeaineistonsa koostuu Turun Akatemian musiikkia koskevista väitöskirjoista ja luennoista sekä muusta turkulaiseen musiikkielämään liittyvästä lähteistöstä, jota vielä täydennetään niin Saksasta, Ranskasta kuin Englannistakin tulevien lähteiden avulla. Tärkeän osan saavat uuden ajan alun affektioppi ja tunneherkkyysteoria, jotka antavat tutkimukselle sen moraalifilosofisen ja ”psykologisen” kontekstin. Juuri musiikin tuottamat affektit ja tunteet tässä ovat pääosassa, mutta samalla perehdytään myös varhaismodernin musiikin teoriaan ja filosofiaan. Musiikki- ja affektidiskurssit eivät kuitenkaan jää tutkimuksessa muusta ajan ajattelusta erillisiksi pienen piirin kiinnostuksen kohteiksi, vaan Sarjala osoittaa onnistuneesti, miten tärkeä sija niillä oli ajan poliittisessa ja filosofisessa ajattelussa.

ARVOSTELUT MUSIIKKI 1/2002 — 88





Musiikin asema niin yliopistollisessa koulutuksessa, eliitin sosiaalisessa elämässä kuin uuden ajan alun yksilöiden itseymmärryksessäkin on selvä. Silti se on monasti jäänyt akateemisten traditioiden tutkimuksessa hieman sivuraitteelle. Sarjala sen sijaan rakentaa musiikin tunnehistoriasta ikkunan varhaismoderniin suomalaiseen, ja eurooppalaiseen, ihmistä koskevaan ajatteluun. Tämä ikkuna avautuu ennen kaikkea teoreettiseen suuntaan. Silloin tällöin kerrotut eloisat anekdootit, vaikkapa "savolaisten villin rodun" edustajien pelko ja hillitön nauru, kun he pääsivät kuuntelemaan Turun tuomiokirkon urkuja, saavat lukijan kyllä himoitsemaan lisää käytäntöä. Ymmärrettävästi käytännön musiikinharjoitus saa suuremman roolin Sarjalan tarkastellessa ajanjaksonsa myöhempää vaihetta, 1700-luvun loppupuolen kaupunkilaiskulttuuria. Silloin nimittäin konserttiyleisö piti tapanaan jutella ja naureskella, huutaa ja tömistellä tai yskiä ja syljeskellä musiikkia kuunnellessaan, ainakin joidenkin kriitikoiden mielestä. Sarjala kuitenkin taiteilee oppi- ja aatehistorian sekä musiikin kulttuurihistorian välimaastossa kiinnittäen eniten huomiota käsitteisiin, joilla tunneteemaa hahmotettiin, ja niiden takana oleviin ajatusrakennelmiin. Tästä johtuen tuota termistöä vyörytetäänkin riittämiin, joskus hengästyksen asti. Ainoaksi hieman ärsyttäväksi piirteeksi teoksessa voisikin mainita loputtoman kielellä briljeeraus: latinan-, kreikan-, saksan- ja ranskankieliset termit ja fraasit vilisevät lähes joka sivulla, mutta onneksi ne pääosin selitetään tai ne selittävät itse itsensä.

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa, kuten Sarjala toteaa, 1600- ja 1700-luvun musiikinteoriaa ei ole pidetty erityisessä arvossa vaan pikemminkin se on nähty vanhentuneena ja siis nykytutkimukselle hyödyttömänä. Historioitsija, ja varsinkin musiikin historian tuntija, näkee asian hieman eri valossa ja saattaa suorastaan huvittua tällaisista näkökannoista. Sarjalan anekdootin mukaan juuri aiheen relevanssin ihmettely saikin hänet uskomaan, että oli oikealla tiellä. Sitoessaan varhaisen musiikkioppineisuuden ajan muuhun opilliseen ja ihmiskuvalliseen kontekstiin Sarjala todistaakin aiheensa relevanssin. Ne päältä katsoen kummalliset teemat, joita uuden ajan alun oppineet käsittelivät, ovat mitä ymmärrettävimpiä, kun ottaa huomioon heidän lähtökohtansa. Tarantulan piston aiheuttamien sairaustilojen parantaminen musiikin avulla oli looginen ajatus, ja todistaa siitä, että musiikki ja sen voimat otettiin vakavasti. Musiikilla saattoi olla paitsi parantavia, myös vaarallisen voimallisia vaikutuksia; siksi sitä oli tulkittava musiikin tuottajan ja kuulijan, inhimillisen subjektin näkökulmasta. Kun musiikilla ja moraalilla nähtiin olevan selvä suhde, musiikillisten affektien taika nousi varsin kiinnostavaksi yhteiskunnalliseksi kysymykseksi. Musiikin vaikuttavat, liikuttavat, puhuttelevat ja ruumiilliset aspektit ovat nykymusiikintutkimuksessa jälleen nousseet pintaan (joskin hieman eri näkökulmasta) pitkän tekijä- ja teoslähtöisen kauden jälkeen, joten asian historiallisen ulottuvuuden pohtimisessa ei pitäisi olla mitään yllättävää. Selittäessään 1600- ja 1700-lukujen musiikkiajattelua Sarjala tekee mielestäni täysin selväksi, miksi musiikin historia on tärkeätä myös nykymuusikolle ja musiikin kuuntelijalle.

Pidän hauskana kirjassa julkilausuttua lähtökohtaa, että turkulaiset ajattelijat, muusikot ja musiikin kuuntelijat ovat "tavallisuudessaan" ja "perifeerisyydessään" erityisen mielenkiintoinen tutkimuskohde. Sarjala ei etsi suuria nimiä ja





musiikillisia innovaatioita tai analysoi affektiteorian huippuja, vaan haluaa nimen omaan keskittyä siihen, miten musiikki ja sen tuottamat affektit ymmärrettiin "tusinatutkijoiden" taholla, suorastaan "ruohonjuuritasolla", sikäli kuin suomalaisen henkisen elämän ehdotonta huippua voi ruohonjuuritasoksi kutsua.

Sarjala seuraa musiikkikirjoittelun kautta affektien ja ruumiillisuuden yhtymäkohtia ja toisilleen asettamia ehtoja ja tarjoaa samalla totutusta eroavan näkökulman ruumiin kontrollin vaatimukseen uuden ajan alussa. Kuten monet muutkin viimeaikaiset ruumiillisuuden historian tutkijat, Sarjala asettaa tavoitteekseen eliaslaisesta kontrolliajatuksista irtautumisen ja näkee tärkeäksi ruumiin ja musiikin tulkitsemisen myös mielihyvän ja halun tuottajana. Ruumista ja affekteja piti toki kontrolloida, mutta tämä toinen puoli tunteista ja ruumiista on liian usein jäänyt vähälle huomiolle.

Hyvin kiinnostava on myös Sarjalan näkemys affekteista poliittisena ja moraalisenä diskurssina, joka muovasi myös musiikin tuottamia tunnekokemuksia. Sarjalan mukaan affektiteoria "määritteli, standardisoi, kategorisoi ja systematisoi" musiikin tuottamia tunteita ja kokemuksia; hän ei siis väitä tunnekokemuksen sinänsä syntyvän diskursiivisesti, mutta kylläkin artikuloituvan diskursiivisten määräysten puitteissa. Kysymys olisi siis "tunnepuheen" tarkastelusta. Myöhemmin Sarjala kuitenkin toteaa affektiopin sijaitsevan sellaisella ei-kenenkään-maalla, jossa teoriat itse asiassa luovat kokemuksia, joita ne pyrkivät kuvaamaan. Tätä lausumaa kirjaimellisesti lukien hänen voisi myös ajatella lähestyvän konstruktivistista tunneteoriana. Oli miten oli, Sarjala ei itse asiassa käsittele asiaa juuri tämän enempää, johtuen juuri edellä mainituista aatehistoriallisista painotuksista. Tunnekokemus sinänsä ei ole *Music, Morals, and the Bodyn* fokuksessa, joten sen luonnetta nykyteorioissa ei myöskään ole nähty tarpeelliseksi kovasti pohtia. Sen sijaan keskiöön nousee se, miten musiikin suhdetta tunteisiin on käsitteellistetty tietyissä diskursiivisissa yhteyksissä.

Lienee paikallaan käydä myös lyhyesti läpi ne teemat, joita Sarjala tutkimuksessaan tarkastelee. Hän aloittaa taustoittamalla affektioppia ja sijoittamalla turkulaisen affektiajattelun laajempaan kontekstiinsa, kartoittaen samalla affektien asemaa Turun Akatemian käytännöissä ja ilmapiirissä. Tämän jälkeen barokin musiikkia koskevat "pohjoiset" diskurssit asettuvat suurennuslasin alle: musiikin affektiivinen voima, musiikillisen harmonian suhde "ruumiin mikromekaniikkaan" eli affektien fysiologiseen ja psykologiseen toimintatapaan sekä ajatus affektipumpusta, ruumiista perturbaatioiden tuottajana ulkoisten ärsykkeiden voiman liikuttamana, tulevat tässä vaiheessa analysoiduiksi. Oman lukunsa saa affektien sääntely ja siitä käyty eettinen ja moraalifilosofinen keskustelu. Ajan lääketieteelliset näkemykset, erityisesti humoraalipatologia ja dietetiikka, ovat tässä Sarjalan tulkinnan keskeisiä välineitä.

Sarjala on rakentanut monografiansa sisään myös kronologista jakoa ja lähestyy 1700-luvun loppupuoliskolla affektiasioissa tapahtuneita muutoksia ja erityispiirteitä, esimerkiksi kyynelehtimisen kulttia ja musiikin sosiaalisuuteen liittyviä teemoja. Musiikin tuottama ilo ja nautinto samoin kuin sen yhteisöllisyys esittäytyvät tällöin uuden porvarillisen kulttuurin korostaman "sensibiliteetin" osasina. Tutkimuksen loppua kohti tulee näkyviin musiikinteorian





hajautuminen ja moninaistuminen, ja myös aiemman tunneteorian rikkoutuminen. Musiikki asettuu uusiin tietoteoreettisiin yhteyksiin samalla kun sen suora yhteys matematiikkaan ja myös teologiaan hajoaa. Kuulevan ja kokevan yksilön suhde musiikkiin luonnehdittiin tällöin eri tavoin kuin aiemmin: musiikillinen muoto ja sitä havainnoiva subjekti erotettiin nyt toisistaan. Musiikista muovattiin tunteita käsittelevää ”sisäisyyden kieltä”, samalla kun itseyden ja minuuden korostukset saivat kulttuurissa yleisemminkin uuden sijan.

Sarjalan musiikinhistoriallisessa katsannossa näkyikin selvästi kaksi vaihetta. Barokin kaudella musiikki tuotti liikettä ruumiissa ja sielussa ihmisen ja koko luomakunnan välittömän yhteyden kautta, matemaattisten periaatteiden ja jumalallisen järjestyksen mukaisesti. Toiseksi jaksoksi nousee sensibiliateetin estetiikka, jossa musiikin liike ja liikuttava vaikutus luovat yhtäältä yksilöllistä tunnekokemusta ja toisaalta yhteisyyttä, sympatiaa, tuntevien subjektien välille. Vaikka Sarjala muistaa koko ajan pohtia turkulaisen musiikkiajattelun erityispiirteitä ja näyttää todistavan, että hieman jälkijunassa saatettiin kulkea, on hauskaa huomata, miten hyvin kansainvälistä keskustelua Suomessa kuitenkin seurattiin.

Viime vuosina akateeminen julkisuus on kulkenut yhä populaarimpaan ja nopeatempoisempaan suuntaan, ja melkein voisi jo pelätä, että yhä harvempi uskaltaa olla popularisoimatta tai ehtii väitöskirjansa jälkeen tarttua läpeensä tieteellisiin teemoihin. Tässä mielessä Jukka Sarjalan teos on hieno osoitus siitä, mihin kunnianhimoisella työllä pystytään. *Music, Morals, and the Body* ei aukea ajattelematta, vaikka se onkin sujuvasti kirjoitettu. Se ei trivialisoi kohdettaan eikä aliarvioi lukijaansa, mutta palkitsee varmasti sen, joka on valmis tutkijan ajatuksenjuoksua seuraamaan.

En malta olla vielä huomauttamatta, että Mika Launiksen suunnittelema kansi on aivan harvinaisen kaunis.

Jukka Sarjalan tutkimuksen soisi siis kuluvan sekä musiikintutkijoiden että historioitsijoiden käsissä. Se on tervetullut lisä suomalaisen musiikin varhaisemman historian vielä harvaan tutkimustraditioon. Samalla Sarjala avaa myös oppihistoriaan, ruumiillisuuskäsityksiin ja tunteiden historian tutkimukseen sellaisen oven, josta kannattaa käydä kulkemassa.

FT Anu Korhonen (anu.korhonen@utu.fi) on uuden ajan alun historiaan perehtynyt erikoistutkija kulttuurihistorian oppiaineessa Turun yliopistossa.





Miten populaarimusiikista tehtiin poliittista?

Helmi Järviluoma

Tarja Rautiainen, *Pop, protesti, laulu — korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*, Tampere: Tampere University Press 2001, 335 s.

Tarja Rautiaisen väitöskirja *Pop, protesti, laulu* käsittelee merkittävää murrosvaihetta suomalaisessa musiikkikulttuurissa eli 1960-lukua. Kirjoittaja keskittyy käsittelemään laulettua protestia. Hänen lähtökohtansa tällaisen työn kirjoittamiseen ovat poikkeuksellisen hyvät — onhan hän lisensiaatintutkimuksessaan keskittynyt suomalaisen 1960-luvun alun taidemusiikkiradikalismien analyysiin. Rautiainen nimeääkin populaarimusiikkiprotestin yhdeksi lähtökohdaksi juuri tämän radikalismien.

Työn teoreettiset lähtökohdat ovat etnomusikologiassa ja kulttuurintutkimuksessa: tutkija yhdistää etnomusikologisen akkulturaatioteorian ja kulttuurintutkimuksen esiin nostaman artikulaation käsitteen. Kirjoittajan teoreettinen ja metodinen lukeneisuus on laaja. Jälkistrukturalistis-vaikutteisia teorioita ei ole liimattu työhön pinnallisesti. Ne läpäisevät myös aineiston analyysiluvut.

Tarja Rautiainen lähtee liikkeelle siitä havainnosta, että nykyisyydestä käsin protestilaulut liitetään lähes automaattisesti taistolaisuuteen — niin vahvat muistikuvat liike jätti. Rautiainen kuitenkin tarkastelee 1960-luvun protestilaulua ja uutta laulua *laajemmasta perspektiivistä*: osana suomalaisen populaarimusiikin historiaa, jossa protestilaulajiksi nimettiin yhtä hyvin Irwin Goodman kuin Kaisa Korhonenkin. Hän kirjoittaa etnomusikologialle tervetullutta moniäänistä historiaa, pyrkii historian tekstuaalistamiseen, pois totalisoinnista. Työ rajautuu ajallisesti uuden laulun alkuvaiheisiin 1960-luvulta aivan 1970-luvun alkuun.

Rautiainen analysoi sekä *musiikkia kulttuurissa* että *kulttuuria musiikissa*. Väitöskirjassa sosiaalisen ja musiikin analyysi nivoutuvat taidokkaasti yhteen. Tällaista lähestymistapaa usein kuulutetaan etnomusikologiaan, mutta harvemmat ovat tällaiseen isoon urakkaan ryhtyneet. Sosiaalisten suhteiden analyysi auttaa väittelijää ymmärtämään kulttuurin tuotteiden eli tässä tapauksessa *musiikin* roolia kulttuurissa ja musiikkiin liittyvää merkityksenantoa. Moninaisten analyysien vaatima aineisto on kunnioitettavan laaja. Lehtiaineiston analyysia varten Rautiainen on käynyt läpi noin 300 artikkelia 13 lehdestä. Lehtiartikkelien lisäksi on käytetty mm. aikalaiskirjallisuutta, painamattomia aikalaislähteitä ja arkistoaineistoja. Musiikin analyysi pohjautuu julkaistuihin äänitteisiin ja säveltäjien nuottikokoelmiin. Kirjoittaja on haastatellut seitsemäätoista ”60-lukulaista” työtään varten.

ARVOSTELUT MUSIIKKI 1/2002 — 92





Protestin tarkastelu yksinomaan radikalismien näkökulmasta ei ole riittänyt Rautiaiselle: hän on halunnut tarkastella populaarimusiikin asemaa ja käytäntöjä laajemmin, topografisesti. ”Toisen tason analyysissään” Rautiainen paikantaa uuden laulun keskeisiä artikulaatioita: ”miten eri tavoin musiikki nivoutuu jatkuvasti ympäröivän kulttuurin rakenteisiin, olemalla osa ja muovaamalla näitä rakenteita, mutta säilyttäen kuitenkin suhteellisen autonomisuuden” (s. 22). Populaarimusiikin topografinen tarkastelu on siis mutkikas tehtävä, kuten Rautiainen toteaa. Hän on suoriutunut tehtävästään kiitettävästi ja osoittaa, että lähestymistavalla olisi käyttöä laajemminkin etnomusikologisessa tutkimuksessa. Paikoitellen artikulaatioteorian ja diskurssianalyysin vieläkin intensiivisempi soveltaminen olisi tiukentanut analyysia.

Tutkimusaineisto esittäytyy monitasoisina kulttuurisina teksteinä ja historian vaihe, jossa ne ovat syntyneet, nousee tarkastelun keskiöön. Epälineaarinen historiankäsitelmä tulee ilmi myös siinä, ettei Rautiainen käsittele populaarikulttuuria yksittäisenä saarena ulapalla, vaan ”sosiaalisissa suhteissa syntyneenä ja näiden sosiaalisten suhteiden ilmentäjänä”. Tutkimuksen avainkäsitteitä ovat *korkea protesti* ja *matala protesti*. Rautiaisen työrukkinä käsitteet toimivat ällistyttävän hyvin, kun otetaan huomioon, miten ongelmallisia ne ovat. Kirjoittaja pitää keskeisenä Stuart Hallia seuraten sitä, miten korkean ja matala kulttuurin sfäärien keskinäistä suhdetta *tulkitaan*.

Kirjoittaja selvittää uuden laulun taustatekijät ”Musiikin hälytyksestä” nuoreen ”moniääniseen” runoon, brechttiläisyyteen ja eiserilaisuuteen ansiokkaasti. Neljännessä luvussa Rautiainen käsittelee asiantuntevasti laulua luomassa esteettistä ja yhteiskunnallista tietoisuutta. On erittäin mielenkiintoista seurata Rautiaisen tekstin myötä, kuinka sivistyneistön katseet ja korvat alkoivat kohdistua nimenomaan työläisiin ja miten keskeiseksi nousivat työväen lauluperinteen rekonstruointi ja tallentaminen. Kadonnutta sosiaalisuutta etsittäessä professorin ja tämän kotiapulaisen lauseet olivat runoilija Pentti Saarikoskelle yhtä arvokkaita, aivan kuten kriitikko ja musiikintutkija Ilpo Sauniolle olivat eurooppalaisen filosofin ja sontakuskin kielet. Beatles alkoi merkitä sosiaalisen taiteen huipentumaa. Rautiainen väittää uskottavasti, että korkea protesti syntyi tämänäntyyppisissä korkean ja matalan kohtaamisissa.

Rautiaisen laaja katsaus lehdistössä käytyyn kiihkeäsävyyseen keskusteluun populaarimusiikista vuosina 1964–1970 on tärkeä lisä suomalaiseen lähistorian analyysiin. Kirjoittaja suoriutuu haastavasta tehtävästä, yli 300 lehtiartikkelin keskustelun summaamisesta, hyvin. Rautiaisen kysymyksenasettelu tässä kohtaa on hedelmällinen. Hän etsii vastausta siihen, miten populaarimusiikista aktiivisesti *tehtiin* poliittinen kysymys 1960-luvulla. Intellektuellit päätyivät keskustelemaan laajapohjaisesta musiikkipoliitikasta, jossa myös populaarimusiikki olisi otettava huomioon. Muun muassa se seikka, että Rautiainen nyt väittelee Tampereella etnomusikologian oppiaineesta on tärkeiltä osin tuon moniarvoisuuskeskustelun ansiota.

Selkeimmin kamppailu löytyy lehtikeskusteluista, mutta myöhemmin Rautiainen analysoi myös musiikin poliittisuutta. Korkean ja matalan protestin musiikillisia lähtökohtia käsittelevät luvut ovat korkeatasoista suomalaista kriit-





tistä musiikkianalyysia. Chydeniusta ja Helsingin ylioppilasteatterin ”korkean protestin” laulua analysoiva luku on erinomainen, tiivis ja antoisa. Uuden laulun minimalismista eli Tapio Lipposesta ja Muksuista kertova luku on myös oivallinen - vaikei Rautiainen saa minua aivan vakuuttuneeksi, että minimalismi on juuri se oikea sana jolla tätä pitää kuvata. Irwinin musiikin analyysi (luku IX) on hyvä lisä suomalaiseen musiikkianalyttiseen kirjoittamiseen. Irwinin tapaisen enemmänkin ”kornin” kuin ”coolin” musiikin — etnomusikologi Charles Keilin termejä käyttäkseni — analyysi nimittäin jää helposti tutkijoilta tekemättä.

Väitöskirjan päättää johtopäätösluku, jossa Rautiainen tarkastelee, miten nämä erilaiset protestit vertautuvat toisiinsa ja sijoittuvat ajankohdan yleiselle kulttuuriselle kentälle. Rautiainen tekee myös johtopäätöksiä siitä, mitä tutkimusaineiston kautta voi sanoa populaarimusiikin asemasta ajankohdan suomalaisessa kulttuurissa. Hän onnistuu tarkastelemaan korkeaa ja matalaa monisyisenä vuorovaikutussuhteena. Hän löytää kiinnostavia jännitteitä ja leikkauspisteitä nimenomaan protestilaulun ja uuden laulun suhteesta populaarimusiikkiin ja ajan populaarikulttuuriin. Tarja Rautiaisen kirja *Pop, protesti ja laulu* on tärkeä ja innovatiivinen työ, joka ansaitsee laajan ja monitieteisen lukijakunnan.

Helmi Järviluoma (helmi.jarviluoma@utu.fi) on filosofian tohtori ja Turun yliopiston musiikkitieteen yliassistentti.



Sibelius-viulukilpailun mediatekstien rohkeaa tarkastelua¹

John Richardson

Taru Leppänen, *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 2000.

Taru Leppäsen väitöskirjan aihe on vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailun mediajulkisuus. Sibelius-viulukilpailu on länsimaisen taidemusiikin alalla erittäin arvostettu. Tässä tutkimuksessa tarkastellun kilpailun asemaa yhtenä Suomen viime vuosien tärkeimmistä kulttuuritapahtumista korosti sen ennennäkemättömän laaja julkisuus ja kilpailun kiistämätön status sekä suomalaisena että kansainvälisenä instituutiona. Vuoden 1995 kilpailusta teki vielä tärkeämmän sekä yleisölle että kriitikoille se, että suomalaisuuden ikonin mukaan nimetyn kilpailun voittaja oli tällä kerralla suomalainen.

Tämä tutkimus pyrkii valaisemaan Sibelius-viulukilpailua ympäröiviä diskursiivisia rakennelmia. Tutkimuksen laajempänä tavoitteena on pyrkimys ymmärtää ja artikuloida hyvin kompleksisia ja laajalti tiedostamattomia identiteetin muodostamisen prosesseja. Itse asiassa tämän aiheen kautta voi ymmärtää paremmin, miten identiteetti muodostetaan diskurssissa ja miten ideologiset voimat toimivat näennäisesti arvovapaassa kulttuurisessa tuotannossa. Leppäsen tutkimuksen tärkeys suomalaisessa kontekstissa ei siis jätä epäilyksen häivää. Tämä tutkimus kuuluu pieneen mutta kasvavaan Suomessa tehtyjen väitöskirjojen ryhmään, jossa perinteisten musiikkitieteellisten menetelmien rinnalle on otettu mukaan lähestymistapoja feministisestä ja kulttuurintutkimuksesta. Näitä on muitakin, mutta nimettäköön Taru Leppäsen työn lisäksi Pirkko Moisalan (1991), Anne Sivuoja-Gunaratnamin (1997) ja Helmi Järviluoman (1998) väitöskirjat.

Kansainvälisessä kontekstissa länsimaisen taidemusiikin instituutioita on harvoin pyritty problematisoimaan yhtä tarkasti kuin Leppänen tekee. Hänen työnsä sopiikin malliksi toisille samantapaisen kysymyksenasettelun parissa työskenteleville tutkijoille. Ainoa mieleen tuleva vastaava työ on Henry Kingsburyn etnomusikologinen tutkimus *Music, Talent & Performance* (1988), joka käsittelee erästä pohjoisamerikkalaisesta konservatoriota.

Leppäsen tutkimus ei kohdistu kilpailijoiden käyttämiin nuotteihin, kuten

¹ Arvio perustuu vastaväittäjänä olleen John Richardsonin lausuntoon, joka on osoitettu Turun yliopiston humanistiselle tiedekunnalle. Kirjoituksen on kääntänyt Anne Sivuoja-Gunaratnam ja käännöksen on tarkastanut John Richardson.





olisi ollut tavallista musiikkitieteelliselle tutkimukselle aivan viime aikoihin asti. Kohteena eivät myöskään ole musiikkiesitysten äänelliset tai fyysiset artikulaatiot. Tutkimus ei myöskään käsittele historiallista tai kulttuurista "kontekstia" ilman pohdintaa siitä, millaisia seurauksia tällä on "itse musiikille", niin kuin on tapana ollut länsimaisen taidemusiikin säveltäjiä ja heidän kulttuurista ympäristöään tutkivassa musiikkitieteessä. Tämän tutkimuksen perusta on kuitenkin horjumattomasti musiikkitieteellinen; sen osoittaa kirjoittajan skeptisismi länsimaisen taiteen autonomiateorioita kohtaan sekä hänen teoreettinen tukeutumisensa viimeaikaiseen kriittiseen musiikintutkimukseen sekä laajemmin kriittiseen tutkimukseen.

Leppänen selvittää tutkimuksessaan musiikin ja viulistin merkityksellistämisen tapoja Sibelius-viulukilpailua käsittelevissä mediateksteissä (s. 10). Merkitys ei Leppäsen mukaan paikannu eksklusiivisesti joko musiikin äänelliseen rakenteeseen tai diskursiivisiin muodostelmiin sen ympärillä vaan näiden väliseen dialogiin. Tästä näkökulmasta katsottuna sisällön ja kontekstin erottelu kuitenkin toistaa ja vahvistaa juuri sitä ideologisesti merkitsevää erottelua, jota tutkimus alunperin yritti purkaa. Mutta nyt se siis tuleekin osoittaneeksi, että kontekstiin liittyvät asiat sijaitsevat musiikillisen tekstin ulkopuolella eikä sisäpuolella, eräänlaisena musiikkikokemuksen värikkäänä lisukkeena eikä sen olennaisena osatekijänä.

Leppänen liittää itsensä useisiin viimeaikaisiin musiikkitieteellisiin tutkimuksiin (mm. McClary, Kramer, Brett, Maus, Cusick), joissa Bahtinin, Kristevan, Derridan ja Foucault'n teorioihin nojaamalla väitetään musiikillisen kokemuksen olevan radikaalisti intertekstuaalinen. Radikaali intertekstuaalisuus ei pysähdy lainaamisen, parodian ja musiikillisten vaikutusten pohtimiseen vaan tarkastelee laajemmin sitä, miten musiikillisiin teksteihin on liennut polyfonia "ääniä", joiden alkuperä ulottuu esteettisen objektin "itsensä" ja jopa alkuperäisen artikulaatiokanavan ulkopuolelle. Radikaali intertekstuaalisuus tarkastelee myös, miten musiikilliset tekstit liukenevat ja käyvät dialogia muiden merkityssysteemien, esimerkiksi musiikkia käsittelevien mediatekstien, kanssa. Kristevaa (1980) mukaillen Roudiez on määritellyt intertekstuaalisuuden "yhden tai useamman merkkisysteemin transpositioksi toiseen merkkisysteemiin uusine lausumisen ja denotaation artikulaatioineen". Juuri tällaiset prosessit ovat tämän tutkimuksen pääkohteena.

Kuten Bahtin on osoittanut, taideteoksen sisällä kilpailevien polyfonisten äänien vuoropuhelusta syntyvä kitka ei ole neutraalia, vaan se on poikkeuksetta ideologisesti latautunut. Michel Foucault'n ideat valtasuhteista ja niiden erottamattomuus diskurssin muista aspekteista ja artikulaation tapahtumasta muodostavat tämän tutkimuksen teoreettisen kivijalan. Foucault'n käsitykset vallasta sopivat hyvin tutkimuksen aiheeseen. Leppäsen tekemä työ muistuttaa suurelta osin Foucault'n hellittämätöntä "arkeologisten" dokumenttien seuloamista, joka paljastaa niihin sisältyvän ja niiden tekemän ideologisen työn.

E erityisen nerokasta on yhdistää kategoriat "musiikillinen" ja "ulkomusiikillinen" epäsymmetrisiin valtasuhteisiin, sillä länsimaisessa taidemusiikissa "puhtaasti musiikillinen" on paljon arvostetumpaa kuin musiikki, jota ulkomusiikilliset





assosiaatiot "tahraavat". Leppänen paljastaa, kuinka sekä kilpailun järjestäjät että toimittajat yrittivät säilyttää — joskus herkuliaanisoin ponnistuksin — illusion musiikin autonomiasta. Tehtävä on vaikea, kun huomioidaan tapahtuman kilpailullinen luonne sekä sen välittäminen tiedotusvälineiden kautta yleisöille, jotka olivat suurelta osin tietämättömiä klassisen musiikin esteettisistä periaatteista. Tässä ja muuallakin kirjoittaja osoittaa napakasti ymmärtävänsä kulttuuriteoriaa ja sen sovelluksia viimeaikaisessa musiikkitieteellisessä keskustelussa sekä kykynsä yhdistää tarkoituksenmukaisella tavalla teorioita tutkimustyössä esiin tulleisiin kysymyksiin.

Vaikka mediatekstien ja soivien musiikillisten tapahtumien välinen dialogi onkin tutkimuksen yksi keskeinen lähtökohta, väitöskirjasta ei löydy selkeää perustelua sille, miksi musiikkiesitykset kuitenkin on suljettu käsittelyn ulkopuolelle. Olisi ollut toivottavaa, että käytetyn metodologisen välineistön ero suhteessa aikaisempiin tutkimuksiin olisi tullut esille, varsinkin kun tutkimus paikantuu kriittiseen musiikkitieteeseen, jossa kirjoittajan oma subjektipositio ja hänen henkilökohtaiset, kulttuurisesti solmitut kytköksensä musiikkiin ovat tärkeitä tekijöitä.

Kun kirjoittaja ajoittain siirtyy varsinaisesta tutkimusparadigmastaan tätä sivuaville alueille, kuten reseptiteoriaan tai etnomusikologiaan, tämän olisi odottanut tapahtuvan reflektoidusti ja perustellusti. Näin ei tapahdu. Tämän tutkimuksen vahvuus on käytännön tasolla, viulukilpailun mediatekstien tarkoissa ja havainnollisissa analyyseissa. Sen heikkous puolestaan on kirjoittajan suhteellisen vähäinen itsereflektio: hän ei pohdi riittävästi omaa suhtautumistaan tutkimusmateriaaliinsa, omaksumiinsa teoreettisiin perusolettamuksiin eikä tutkimusmateriaalin analyysissä käyttämiinsä tutkimusmenetelmiin. Tämä tulee ilmeiseksi, kun tekijä käsittelee kommunikaatiomalleja (s. 36), mutta ei huomioi viimeaikaisessa tutkimuksessa (esim. Nattiez sekä lähes jokainen "uuden musiikkitieteen" edustaja) esiin tulleita käsityksiä niiden yksisuuntaisuudesta.

Leppänen on lukenut laajasti ja tarkoituksenmukaisesti. Hän käsittelee taitavasti sekä primaari- että sekundaarilähteitä ja noudattaa moitteettomasti akateemisen kirjoitustyylin konventioita. Jäsentyminen on yleisesti ottaen selkeää, vaikkakin pää- ja alalukujen numeroinnista luopuminen tekee väitöskirjan sisäiset viittaukset raskaiksi seurata. Esimerkiksi sivulla 87 viitataan "Viuluslangi"-lukuun, ja paikantaakseen viittauksen tulee lukijan itse muistaa, että kyseinen luku alkoi sivulla 61. Vaikka merkintätapa tukeekin tutkimuksen ei-hierarkkista jäsentyä, olisi ollut eduksi, jos Leppänen olisi pyrkinyt kompromissiin, joka olisi huomioinut lukijan käytännön tarpeet ja silti säilyttänyt hänen provokatiivisen ideologisen näkökantansa.

Tutkimuksen jakaantuminen neljään pääjaksoon palvelee tutkimuksen päämääriä, vaikkakaan jotkut kohdat eivät tunnu sopivan kovin hyvin niiden otsikoiden alle, jonne ne on asetettu. Esimerkiksi pääjaksossa "'Rotu' ja etnisyyttä" on alaluku "Soolokonsertto lajityyppinä" (s. 184). Pääkategoriat (autonomia, sukupuoli, kansallisuus sekä "rotu" ja etnisyyttä) liittyvät likeisesti aiheisiin, jotka nousevat sekä tutkimusmateriaalista että viimeaikaisen kulttuuriteorian keskeisistä kysymyksenasetteluista.





Leppänen osoittaa, miten sukupuoli on kietoutunut kaikkiin muihin kategorioihin. Autonomian saavuttaminen osoittautuu huomattavasti vaikeammaksi naispuolisille kilpailijoille, mikä johtuu taidemusiikin esittämistä määrittävistä sukupuolittuneista kulttuurisista koodeista. Miespuolisia kilpailijoita käsiteltäessä diskurssi kiinnittyy heidän kykyynsä kontrolloida ulkoista käyttäytymistään. Tätä helpottaa pukeutumiskäytäntö, jossa huomio suunnataan pois ulkoisesta olemuksesta kohti mentaalisia ja ”puhtaasti musiikillisia” määreitä. Sen sijaan naispuolisten kilpailijoiden kohdalla diskurssi korostaa heidän ulkoista olemustaan. On mahdollista, että tällä asetelmalla oli vakavat seuraukset yhdelle naispuoliselle kilpailijalle, Anna Slojevalle. Soittajana häntä pidettiin melkein poikkeuksetta moitteettomana, mutta hän ei päässyt finaaleihin mahdollisesti sen takia, että häneltä puuttui monien kirjoittajien mukaan kaivattu — mutta myös stigmatisoitu — lavasäteily, joka välittyy yleisölle viehättävänä ulkoisena olemuksena (s. 57). Koska tuomarit eivät julkistaneet arvostelukriteerejään, jää arvoitukseksi, vaikuttiko tämä heikkous kilpailijan mahdollisuuteen päästä finaaleihin.

Naisille fyysisen ulkomuodon korostamiseen liittyi kiinnostava paradoksi: yhtäältä ”viehättävä ulkoinen olemus” näytti olevan menestyksen ennakkoehto, mutta toisaalta se siirsi huomion pois musiikista sinänsä ja täten vähensi kilpailijan mahdollisuutta tulla otetuksi vakavasti (s. 71–72). Tämä osa väitöskirjaa on vakuuttavasti perusteltu, ja sanomalehtisitaatit ja kuvamateriaali toimivat siinä erinomaisena todistusaineistona.

Musiikillisen autonomian myytti purkautuu helpoimmin diskurssissa, jossa käsitellään kilpailijoiden kansallista identiteettiä sekä ”rodullista” ja etnistä taustaa. Leppänen osoittaa, kuinka musiikin ideaalitulkinnat paikantuvat läntiselle pallonpuoliskolle, varsinkin Keski-Eurooppaan ja aivan erityisesti Saksaan. Itä-Aasiasta tulevista kilpailijoista tai niistä, joiden ”rodulliset” piirteet paikansivat heidät (oikeutetusti tai ei) itä-aasialaisiksi (yksi tällainen kilpailija oli syntynyt Yhdysvalloissa), kirjoitettiin, että heidän musiikilliset tulkintansa olivat epätarkoituksenmukaisia ja köyhiä. Näiden kilpailijoiden esityksiä luonnehdittiin kautta linjan liian teknisiksi, mekaanisiksi ja epäyksilöllisiksi. Tarkempi tarkastelu paljastaa, missä määrin näitä kilpailijoita käsiteltäessä osallistuttiin aktiivisesti sellaisen identiteetin rakentamiseen, jossa heidän yksilöllisyytensä riistettiin luomalla karrikoitu kuva kasvottomasta ja nimettömästä epäyksilöllisestä massasta. Niinpä aasialaisia kilpailijoita ei useinkaan nimetty, ja heidän valokuviaan ilmestyi lehdissä vain harvoin. Kun niitä sitten ilmestyi, kuvakulma oli poikkeuksetta kilpailijalle epäedullinen ja tämän arvoa kyseenalaistava — esimerkiksi itä-aasialainen kilpailija onnittelemassa kilpailun (suomalaista) voittajaa tai kumartuneena lattianrajaan sitomaan kengännauhaa.

Suomalaisen viulistin Pekka Kuusiston kilpailumenestystä ei juhlittu vain henkilökohtaisena vaan myös kansalliset mittasuhteet saavana voittona. Voitto varmistui vähän sen jälkeen, kun Suomen jääkiekkomaajoukkue oli voittanut maailmanmestaruuden. Leppänen osoittaa, kuinka jääkiekkosaavutus läpäisi myös viulukilpailuja käsittelevien mediatekstien diskurssin, sillä Kuusistosta leivottiin sankarihahmo Suomen Leijonat -ketjuun. Valitettavasti tällainen sankari-





rillisen subjektiivisuuden rakennelma ei ollut mahdollinen naisille. Kotimaisen voiton varmistamiseksi oli ensin selviydyttävä ulkoisista vihollisista, kuten edellä mainituista aasialaisista viulisteista tai venäläisen pedagogisen ja poliittisen tradition rappiosta.

Taru Leppäsen väitöskirja on haastava, perusteellinen, ajankohtainen, aiheeltaan hyvin vakava, mutta paikoitellen jopa hauska teos. Tekemällä tutkimustaan näin vakuuttavasti on Leppänen varannut itselleen paikkansa suomalaisen musiikintutkimuksen huipulla, siinä tutkijoiden kasvavassa ryhmässä, joka tekee innovatiivista työtä feministisessä ja kulttuurintutkimuksessa. Leppäsen kirja osallistuu tärkeällä tavalla keskusteluihin kansallisesta identiteetistä nyky-Suomessa.

Viime aikoina musiikkitieteessä (esim. McClary, Bohlman ja Locke) on pohdittu, miten yhteiskunnallista vastuuta voitaisiin artikuloida musiikintutkimuksessa ilman että tieteellisistä arvoista jouduttaisiin tinkimään tai että kulttuurisesta tutkimuksesta tulisi jonkinlainen uusi puhdasoppisuuden muoto, jonka saarnaaminen karkottaisi opiskelijat musiikkitieteen laitoksista. Tämä tutkimus tarjoaa yhden melko vakuuttavan vastauksen tähän kysymykseen. Lisäksi se tarjoaa mallin siitä, miten identiteettiin liittyviä kysymyksiä voitaisiin lähestyä, ei ainoastaan suomalaisessa kontekstissa vaan myös muualla. On erittäin tärkeää, että tämä tutkimus osallistuu mahdollisimman suoralla tavalla Suomessa käytyihin keskusteluihin kansallisesta identiteetistä ja musiikista. Mutta myös osallistuminen kansainvälisiin foorumeihin olisi erittäin toivottavaa, sillä Sibelius-viulukilpailu tunnetaan laajasti muuallakin maailmassa ja samanlaisia instituutioita on monissa maissa. Olenkin melko varma siitä, että Taru Leppäsen merkittävä tutkimus herättäisi huomattavaa mielenkiintoa myös Suomen ulkopuolella. Tämän vuoksi olisi tärkeää pikaisesti julkaista tutkimuksesta artikkeli tai monografia, joka olisi osoitettu laajemmalle musiikkitieteelliselle yhteisölle.

John Richardson (j.g.richardson@city.ac.uk) työskentelee Lontoon City Universityssä, ja hänen pääasiallinen tutkimuskohteensa on nykymusiikki; erityisesti sellainen musiikki, joka ei sovellu olemassa oleviin, kuten populaarin tai klassisen musiikin, kategorioihin. Richardson on kirjoittanut teoksen säveltäjä Philip Glassista, Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten (Hanover N.H. and London: Wesleyan University Press, 1999). Hän kirjoittaa parhaillaan yhdessä professori Stan Hawkinsin (Oslo'n yliopisto) kanssa kirjaa musiikin ja visuaalisen median suhteesta nykykulttuurissa musiikkivideoista musiikkiteatteriin ja elokuvaan.





Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitilosteenä.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

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 taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin pitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "-". Lainausmerkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. 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 kursivoita. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. 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 alaviit-





teiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun lueteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

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

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., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale- nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

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 taitajaan.

Musiikki-lehden toimitus



Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musica 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, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- 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.



Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2001 6,70 € numero

Musiikki 1984–92 5,00 € numero

Musiikki 1980–83 3,40 € numero

Musiikki 1971–79 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisältö seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.



Musiikki 2/2002

Sisällys

Teemanumeron toimittaja Taina Riikonen, takari@utu.fi.

Pääkirjoitus

Taina Riikonen: Pääosassa itse muusikko 3

Artikkelit

Markus Mantere: Glenn Gould ja musiikin
uudelleenluomisen imperatiivi 5
Taina Riikonen: Ansatsista toiseen:
kohti narratiivista huilisti-identiteettiä 28
Kaija Huhtanen: Kertomuksia soitonopettajaksi tulemisesta 45

Katsaukset, puheenvuorot ja arvostelut

Eero Tarasti: Säveltäjä musiikintutkijana —
Erkki Salmenhaara 1941–2002 58
Erkki Pekkilä: Musiikki etnomusikologian tutkimuskohteena 60

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätoimittaja:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Taru Leppänen, Jukka Louhivuori, Pirkko Moisala, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Tuomas Eerola, Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 30 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), Irtonumerohinta 6,70 euroa (kaksoisnumero 13,40 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116







Pääosassa itse muusikko

Tämä *Musiikki*-lehden numero on omistettu sellaiselle taidemusiikin tutkimukselle, jossa musiikillisten merkitysten ajatellaan syntyvän muusikon elämismaailmassa. Tutkimuksen kohteena voivat olla niin musiikin harjoittamisprosessit kuin esityksetkin muusikon sosiaalisine ympäristöineen ja maailmankuvineen. Soittamista tarkastellaan ensijaisesti tekijyytenä, jolloin hylätään (taidemusiikkikulttuurissa) perinteinen käsitys soittajasta musiikin tulkkina tai välittäjänä.

Muusikkokeskeinen musiikintutkimus ponnistaa paljolti ns. kulttuurisen musiikintutkimuksen perinteestä, joten (taidemusiikkiestetiikan) autonomiakritiikki, mieli–ruumis-dikotomian purkamisprojekti ja moniäänisyyden esiin tuominen ovat tutkimuksen tärkeitä lähtökohtia. Kysymyksenasettelua voivat jäsentää myös sellaiset identiteetikategoriat kuin kansallisuus, sukupuoli tai ”rotu”. Muusikon kulttuurinen paikantaminen niveltyykin muusikkokeskeisessä tutkimuksessa usein — sivujuonteena toimimisen sijasta — tiiviiksi osaksi tutkimusaineiston analyysia.

Ei kai ole sattumaa, että muusikoiden tekijyyttä tutkivat musiikkieteilijät, jotka itse mieltävät itsensä vahvasti myös soittajiksi. Soittamisen harjoittelun ruumiilliset ponnistelut voivat olla osa tutkijan jokapäiväistä elämää. Soittoiikkeitöissä tapahtuvan musiikin tekemisen tutkija merkityksellistää kysymällä esimerkiksi, mitä *soittajan ruumiissa* tapahtuu sen sijasta, että pohtisi, mitä *teoksessa* tapahtuu. Omakohtainen kytkös soittamisen motoriikkaan saattaa ohjata myös tutkijan metodologisia valintoja.

Taidemusiikin kentällä toimivat muusikot eivät kuitenkaan jaa mitään yhteistä elämismaailmaa, vaan lukuisia erilaisia, usein jopa ristiriitaisia muusikkoolokulmia. Erilaisten muusikkouksien väliset eroavaisuudet ilmenevät myös tämän numeron kolmessa artikkelissa. Markus Mantere tarkastelee pianisti Glenn Gouldin eristäytyvää esittäjyyttä ja Kaija Huhtanen kysyy, millaisia mallitarinoita musiikkiopistoissa työskenteleville pianonsoitonopettajajaisille on tarjolla. Itse pohdin, miten Kaija Saariahon huilumusiikissa vaadittavat ansatsien eli huulien ja leuan asentojen vaihtelut vaikuttavat huilistiseen identiteettiin.

Turussa 5.12.2002

Taina Riikonen







Eristäytyminen eettisenä ratkaisuna

Glenn Gould ja musiikin uudelleenluomisen imperatiivi

Markus Mantere

Kanadalainen pianisti Glenn Gould (1932–1982) on jäänyt pianotaiteen historiaan kummajaisena, josta muistetaan ainakin hänen eriskummalliset esiintymismaneerinsa kuten poikkeuksellisen matala istuma-asento ja soittamisen kanssa samanaikainen hyräileminen. Erityisesti Gouldin uran loppupuolella korostui hänen katsojat vangitseva eläytymisensä musiikkiin, mikä visualisoitui transsinomaisena, poikkeuksellisen introspektiivisenä musiikin tulkittamisena. Uskallan väittää, että jokainen hänen musisoinnistaan tehtyjä 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun kuvataallenteita katsonut on kokenut nähneensä jotain esittävässä säveltaiteessa hyvin poikkeuksellista ja ennennäkemättömän konkreettista, niin fyysistä kuin henkistäkin, sitoutuneisuutta musiikin tulkintaan. Palveleeko tällainen ”musiikille ulkopuolinen” sitten kuulijan nautintoa vai tuleeko siitä itse asiassa häiriötekijä, itse teoksen kuuntelemista häiritsevä ”performanssi”, on tietysti oma kysymyksensä, ja vastaukset siihen jakavat mielipiteitä? Joka tapauksessa Gouldin uppoutuminen tulkinnalliseen ”ekstaasiin” musiikkia soittaessaan, kuten hän itse kutsui tätä kontemplatiivista tilaansa, on hänen julkisuuskuvansa taiteellisen habituksen esteettinen piirre, ja se herättää katsojan mielenkiinnon jo tulkinnallisen intensiteetin vuoksi.

Toinen Gouldin kurioositeettiasemaa pianotaiteen historiassa korostava seikka on hänen kriittinen suhteensa esittämäänsä musiikkiin. Gouldille musiikkiteoksen tulkinta oli yhtä aikaa sen ei-verbaalista kritiikkiä ja radikaalia uudelleenluomista, eikä tulkinnan ensisijaisena tarkoituksena ollut miellyttää kuulijaa tai palvella säveltäjää. Tuloksena oli muutamia levytyksiä, joiden esteettinen motivaatio on taidemusiikin yleisemmän esitystradition kontekstissa tarkasteltuna hyvin poikkeuksellinen. On nimittäin hyvin poikkeuksellista levyttää musiikkia, josta esittäjällä on kirjoittamassaan teosesittelyssä miltei pelkästään negatiivista sanottavaa!¹ Tällaisesta kriittisyydestä on esimerkkinä Gouldin levytys Beet-

¹ Itselleni ei tule mieleen ketään toista taiteilijaa, joka olisi vapaaehtoisesti näin tehnyt. Voisi kuitenkin olettaa, että halpatuotantoon ja suureen levytykseen orientoituneiden levy-yhtiöiden (kuten Naxos) ”käyttömusikot” joutuvat sopimustensa puitteissa tilanteisiin, joissa he joutuvat tallentamaan musiikkia, mihin eivät tunne mielenkiintoa. Gouldin tilannetta ei kuitenkaan voi verrata tähän, sillä hänellä oli koko levytysuransa ajan Columbia Masterworksilla (vuodesta 1955 vuoteen 1982 asti) täysin vapaat kädet ohjelmistonsa valinnan suhteen.





hovenin *Appassionata*-sonaatista. Jo levytyksen kansitekstissä Gould toteaa, että Beethovenille tyypillinen motiivinen ekonomia — sävellysstrategia, jossa vähäisestä musiikillisesta materiaalista luodaan laaja kokonaisuus — ei tässä sonaatissa toimi lainkaan. Myöhemmin samassa tekstissä Gould toteaa, että sonaatin ensimmäisen osan kehittyminen on epäorganisoidun ja että ”kliseiset sekvenssit” korvaavat sonaatin todellisen sisällön puutetta. Lisäksi Gouldin mielestä tässä vaiheessa uraansa Beethoven keskittyi liikaa olemaan ”Beethoven”, ja *Appassionata*-sonaatti on häiritsevästi täynnä egoistista mahtailua. (Gould 1990a, 52–53.) Gouldille koko Beethovenin herooinen kausi tarjosikin vain ikkunan ”egotripillä olevaan säveltäjään”, ja tämän tuotannosta hän kelpuuttikin vain varhais- ja myöhäiskausien teoksia.

Muita pianismin kauhukabinettiinkin joskus asetettuja Gouldin tulkintoja, esimerkkejä poikkeuksellisen kriittisestä tulkinnallisesta asenteesta, ovat useimmat hänen Mozart-levytyksistään (esim. KV 333, 311, 570, 545). Gouldin mielestä Mozart oli vain ”keskinkertainen säveltäjä”, jonka musiikki tarjosi parhaimmillaan vain soittimellista mielihyvää. Puhtaan musiikillisesti Mozart ei Gouldia juuri kiinnostanut — kuuluisa g-mollisinfoniakin tarjosi Gouldille ”kahdeksan loistavaa tahtia, jota seurasi puoli tuntia banaalisuutta”. Gould totesikin nauttivansa musiikillisesti enemmän Mozartin 9-vuotiaana kirjoittamasta Es-duurisinfoniasta (KV16)! (1990b, 33,35.)

Gouldia häiritsi Mozartin pianomusiikissa kontrapunktisten ja lineaaristen musiikillisten mahdollisuuksien käyttämättä jättäminen (ibid., 34). Hän ”manipuloikin” Mozartin pianomusiikissa usein esiintyvää homofonista tekstuuria levytyksissään soittaessaan esimerkiksi albertinbasso-säestyskuviot kuin ne olisivat kaksiäänisiä (ks. Bazzana 1997, 145). Lisäksi Gouldia häiritsi Mozartin pianomusiikissa dynaaminen vaihtelevuus, jota hän itse nimitti turhaksi ”teatraalisuudeksi”. Tämä näkyy esimerkiksi ”rakenteellisesti perusteettomina” dynamiikan vaihdoksina ja *sforzando*ina (Gould 1990c, 443). Ei olekaan yllätys, että Gouldin Mozart-levytykset ovat parhaimmillaankin vain korrekkejä ja poikkeuksia epäinspiroituneita. Huonoimmillaan ne ovat (omasta mielestäni) kuin soivia vitsejä, joita kuunnellessa jää ihmettelemään koko levytyksen motiivatiota.

Gouldin Mozart-levytysten kokonaisuus on siis hyvin epäortodoksinen. Se on omiaan vahvistamaan kuvaa Gouldista pianismin *enfant terrible*na, jolla oli otsaa tehdä Mozartistakin pilkkaa ja jonka leimallisin piirre oli tulkinnan anarkistinen vapaus ja konventionaalisuuden välttäminen hinnalla millä hyvänsä. Kuten *New York Timesin* edesmennyt musiikkikriitikko Harold Schonberg (1987, 475, 477, 480) myös monet muut ovat pitäneet Gouldia eksentrikkona, joka loi omat sääntönsä eikä piitannut mitään muuta maailmaa ajatteli hänestä. Gouldiin on myös liitetty jonkinlaista *épater le bourgeois* -mentaliteettia, ja tradition kritiikin aspekti on usein nähty päällimmäisenä motiivina Gouldin musisoinnissa. Lisäksi Gould-reseptio (joka sinänsä tarjoaisi mielenkiintoisen tutkimuskohteen) on kritisoinut Gouldin musiikillista tulkintaa pseudo-intellektualismista, jossa taiteilijan ekshibitionistinen halu ravistella konventioita on naamioitunut kriittisen intellektuaalisuuden valepukuun (ks. esim. Chasins 1961). Said (1991, 23) on





mielestäni osuvasti kuvannut Gouldin uran olleen tietoisesti valittu tavanomaisen muusikon uran vastakohta. Gould näytti todella tekevän kaiken konventionoita vastaan, kontrapunktissa tavanomaiseen muusikon rooliin nähden, eikä olekaan ihme, että hänen perintönsä ympärille on noussut erityisesti hänen kuolemansa jälkeen selvä henkilökultti.

Vaikka monissa näistä jo kliseiksi muuttuneista Gouldin pianismia luonnehtivista attribuuteista onkin perää, oli Gould myös jotain aivan muuta. Hänen musiikin tulkinnassaan — ollaan sen soivista lopputuloksista sitten mitä mieltä hyvänsä — sekä sitä koskevassa verbaalisessa reflektoinnissaan heijastuu vakavasti otettavia ja edelleen ajankohtaisia esteettisiä kysymyksiä, jotka sivuavat koko taidemusiikin tulkintaa. Mikä lopulta on muusikon suhde esittämäänsä musiikkiin? Minkälaisia oikeuksia ja velvollisuuksia muusikolla on suhteessa taideteokseen? Mikä yleisön rooli on tässä asetelmassa? Gouldin musiikillisessa ajattelussa tällaisilla kysymyksillä oli tärkeä osansa. Juuri hänen soivat ja kirjalliset vastausyrityksensä niihin tekevät hänestä ristiriitaisen, osin väärinymmärretyin, mutta samalla hyvin tärkeän ja mielenkiintoisen hahmon esittävän säveltaiteen historiassa.

Pyrin seuraavassa esittelemään Gouldin antamia vastauksia edellämainittuihin kysymyksiin, pohtimaan vastausten ongelmia ja ristiriitaisuuksia sekä ylipäätään avaamaan aatehistoriallisia ja esteettisiä näkökulmia hänen musiikkia koskevaan ajatteluunsa. Tarkasteluni keskiössä on Gouldin idea musiikin tulkinnasta sen uudelleenluomisena, mikä muodostaa uskoakseni hänen musiikillisen maailmankuvansa² keskuksen. Käsitteeni on, että tuo idea Gouldin musiikillisessa maailmankuvassa koskettaa sekä musiikin esittämisen esteettistä että eettistä ongelmakenttää. Teemaani sivuava keskustelu musiikkiesityksen ”autenttisuudesta” onkin pääasiassa musiikintutkimuksessa sijoittunut musiikinestetiikan kenttään. En kuitenkaan ole niinkään kiinnostunut aiheen puhtaasti filosofisesta käsittelystä, vaan pyrin pitämään puheenvuoroni myös kriittisen musiikkitieteen (eli kontekstualisoivan ja kulttuurisen musiikin tutkimuksen) kannalta relevantilla tasolla.³

² Maailmankuvan ja ideologian käsitteet ovat hyvin lähellä toisiaan. Kuten Heiniö (1994, 45) toteaa, ”niiden raja on veteen piirretty; ideologia on maailmankuvan aktiivinen ulottuvuus”. Gouldin julkiset kirjoitukset ovat siis tässä mielessä ”ideologisia”, ja niillä on suora yhteys hänen musiikkia koskevaan maailmankuvaansa.

³ Samalla esseeni on yritys soveltaa ns. uuden musiikkitieteen tutkimusparadigmaa uuteen tutkimuskohteeseen: muusikkotutkimukseen. *New musicology* on 1980-luvulta lähtien tarkastellut musiikkia sosiaalisena, kulttuurisena ja ideologisenä ilmiönä. En näe syytä siihen, miksi tällaista kontekstualisointia ei voisi ulottaa taiteilijoiden maailmankuvan tutkimukseenkin. Subotnikin (1991, 91) mukaan kriittisen musiikkitieteen (*critical musicology*) aiheet käsittävät ”potentiaalisesti kaiken inhimillisen kokemuksen ja ajattelun”, ja tätä kautta myös oma näkökulmani päättyy etsimään Glenn Gouldin ajattelun laajempaa kulttuurista ja sosiaalista merkityskontekstia. Tällöin kysymyksenasettelu sivuaa myös kulttuuri- ja mentaliteettihistorian tutkimuksen kenttää. Näistä ks. Sarjala 1992; Korhonen 2001. Kulttuurisesta musiikintutkimuksesta ks. Moisala 2001.





Vaikka Glenn Gould olikin ennen kaikkea muusikko, jonka tulkintaa koskevat ongelmat eivät olleet historiallisia, oli hän silti dialogissa musiikin esittämisen tradition kanssa — vaikka sitten tahtomattaan. Myös teemoilla, joita seuraavassa käsittelem, on tärkeä historiallinen ulottuvuus. Esittävän säveltaiteen historiassa traditiolla on aatehistoriallinen perusta, jonka tarkastelun kautta voidaan musiikillisen tulkinnan historiaan avata uusia näkökulmia. Mutta hahmottaaksemme Gouldin, hänen ajatteluunsa kietoutuneen historian, sekä hänen esittämänsä (ja kommentoimansa) musiikin muodostamaa kokonaisuutta on ensin lähdeittävä liikkeelle Gouldista itsestään.

Gouldin käsitys musiikkiteoksesta ja sen tulkinnasta

Kuten Bazzana (1997, 11) toteaa, Gouldin musiikkikäsitteilyksen olennaisin tekijä on idea musiikista ensisijaisesti mentaalisenä ilmiönä. Tämä tarkoittaa sitä, että Gouldille musiikkiteoksen olemassaolo oli riippumaton sen soivasta todellisuudesta ja että musiikkiteoksessa ontologisesti tärkein aspekti on musiikin struktuuri. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että musiikkiteoksen soivuus olisi ollut Gouldille täysin yhdentekevää sen koko olemuksen kannalta. Muuten hän tuskin olisi tuntenut motivaatiota käyttää tuhansia tunteja levytystensä editointiin. Pikemminkin musiikin ensisijainen mentaalisuus merkitsi Gouldille sitä, että tuo musiikin soiva aspekti on musiikin rakenteen ”palveluksessa” niin, että ensinmainittu on jälkimmäisen funktio eikä päinvastoin. Musiikin esittämisen kannalta tämä merkitsi sitä, että Gouldin teoksen struktuuriin orientoituneessa tulkinnan paradigmassa pääosa teoksen tulkintaprosessista itse asiassa sijoittui fyysisen soittotapahtuman ulkopuolelle, kuten hän usein totesikin haastatteluisaan. Kun tulkinnan ensisijaisena motiivina oli tuoda musiikkiteoksen struktuuri kulttavaksi, ei spontaaneille ja yllätyksellisille tekijöille itse reaaliajassa etenevässä esityksessä ollut sijaa, eikä Gould pitänytään niitä missään arvossa.⁴ Gouldille tulkinnan impulsiivisuudesta sekä ylipäättään teoksen soittimellisuudesta tuli toisarvoisempia seikkoja abstraktin teos-idean rinnalla. Gouldin musiikillisen ajattelun painopiste sijaitsikin musiikin soivuuden ja soittimellisuuden ulkopuolella.

Tällainen musiikin struktuuria korostava diskurssi ei toki ole millään lailla Gouldin ajattelulle ainutlaatuista. Koko musiikinteoreettinen teosanalyysi on jo peruslähtökohtiensa osalta riippuvainen ideasta, jonka mukaan musiikkiteos

⁴ Juuri tällaisen spontaanisuuden ja kiusauksen yleisön kosiskeluun Gould mainitsee yhdeksi musiikin tulkinnan häiriötekijäksi, mikä sai hänet luopumaan konsertoinnista jo varhaisessa vaiheessa uraansa. Gouldin positiolle jonkinlaisena vastapoolina voisi nähdä esimerkiksi Vladimir Horowitzin, jonka musisointi oli orientoitunut nimenomaan konserttiyleisöä kohti, ja jolle konserttitilanteen spontaanisuus antoi tulkinnoille mahdollisuuden ”tuoreuteen” (ks. esim. Mach 1991, 119).





on teksti, joka määrittyy täydellisesti sen partituurissa. Musiikkia ei tarvitse soittaa analysoidakseen sitä. Musiikinteorian piirissä tällainen näkemys onkin ollut suosittu. Esimerkiksi Heinrich Schenker on todennut, että ”sävellys ei tarvitse esitystä ollakseen olemassa. Aivan kuten kuviteltu äänikin kuulostaa aidolta mielikuvituksessa, partituurin lukeminen riittää todistamaan sävellyksen olemassaolon. Taideteoksen mekaaninen realisaatio voidaan siis nähdä sille ulkoisena.” (Schenker 2000, 1).

Sen sijaan muusikoiden keskuudessa tällaista abstraktia esteettistä ajattelutapaa, jota Payzant (1997, 80) Gouldin kohdalla kutsuu idealistiseksi, ei voi pitää normina.⁵ Pikemminkin soittamisen tekniikka ja muusikon konkreettinen ja fyysinen suhde soittimeen on kautta esittävän säveltaiteen historian ollut hyvin keskeisessä osassa, mikä näkyy jo etydikirjallisuuden tärkeässä roolissa soitonopetuksessa 1800-luvulta lähtien. Gouldille taas tällainen soittamisen fyysinen kompetenssi oli merkityksetöntä. Hän korosti kautta koko uransa systemaattisen harjoittelun tarpeettomuutta⁶ omalla kohdallaan — ehkä hieman provokatiivisessa mielessä hän väitti, että kaiken olennaisen pianonsoitosta voisi tarvittaessa opettaa puolella tunnissa (1999a, 266). Usein Gould myös luonnehti itseään ”säveltäjäksi, joka soittaa pianoa”. Bazzana (1997, 263) pitääkin jännitettä esittäjän ja säveltäjän roolin välillä yhtenä Gouldin taiteellista profiilia ylläpitävänä piirteenä.

Gould korosti musiikillisen tulkinnan mentaalisuutta ja ei-fyysisyyttä paradoksaalisesti myös suhteessa itse fyysiseen soittotapahtumaan. Hän piti ”sormiaan kuvottavien tulkinnallisten ideoiden lähteenä”, ja monien hänen esitystensä ja soittotapansa inspiraationa ovatkin olleet enemmän mielikuvat urkujen, cembalon tai klavikordin sonoristesta maailmasta (Bazzana 1997, 17, 135; Cott 1984, 48). Toisaalta taas Gouldin musiikkikäsitelyssä korostuu ideaalina musiikin riippumattomuus kaikesta sidonnaisuudesta tiettyyn soitinnukseen tai ylipäätään sen soivuuteen. Gould (1990d, 17) kirjoittaa mm. J. S. Bachin *Kunst der Fugessa* vetäytyvän ”musiikin tekemisen pragmaattisista huolista idealisoituun [musiikillisen] kompromissittomuuden maailmaan”. Samassa kirjoituksessa hän mainitsee ”loistavan välinpitämättömyyden” (*magnificent indifference*) äänenvärejä ja soittimellisuutta kohtaan olevan tärkeä Bachin ”universaalisuutta” korostava tekijä (ibid., 21). Gould myös eritteli Bachin — kuten kaikkien muidenkin — musiikkia sen suhteen, miten tiukasti se oli sidoksissa tiettyyn soittimeen tai soitinnukseen. Toccatat, urkupreludit, fantasiat ja konsertot eivät soittimel-

⁵ Poikkeuksiakin tietysti on. Esimerkiksi Arthur Schnabel toisti useasti olevansa ”muusikko — ei pianisti”, ja korosti jatkuvasti analyyttisen tulkinnan ylivoimaisuutta tyhjän virtuoosisuuteen verrattuna. Gouldille Schnabel olikin suuri vaikutte, ja hän kuvasi tätä mm. ”anti-pianistiseksi idolikseen”. (Gould 1999a, 272).

⁶ Katso kuitenkin Bazzanan kriittinen kommentti (1997, 18) Gouldin 1957 levytetystä konsertista Moskovassa, missä esitys Anton Webernin *Variaatioista* (op. 27) on selvästi kärsinyt siitä, että Gould ei ole soittanut teosta vuosiin, minkä hän yleensä toteaa konserttitilanteessa yleisölle. Gouldille pianistis-fyysisestä indifferenssistä tuli selvästi hänen uransa kuluessa eräänlainen esteettinen *kredo*.





lisessa konkreettisuudessaan saaneet Gouldin varauksetonta suosiota, mutta fuugien kohdalla tilanne oli toinen (Bazzana 1997, 15–16). Juuri Bachin vetäytyminen musiikin ”pragmaattisista huolista” merkitsi Gouldille selvästi liikettä kohti abstraktia, musiikillisen idealismin maailmaa — kohti musiikillista universaalisuutta.⁷

Vaikkakin Gouldin tulkinta Bachin ”universaalisuudesta” ja ”abstraktisuudesta” onkin pelkistävä ja anakronistinen, se ei ole millään lailla poikkeuksellinen. Stereotyyppinen kuva Bachista ”viidentenä evankelistana”, jonka musiikki on puhdasta metafysisistä ilmaisua, on useinkin soitonopetuksessa, konsertti-ohjelmissa ja levynkansissa esiintyvä idea. Etnomusikologi Bruno Nettl (1995, 133) kirjoittaakin länsimaisen taidemusiikkikulttuurin assosiaatiosta fuugien — genre, jonka huipentajana Bach on jäänyt musiikinhistoriaan — ja tietynlaisen ”puhtauden, uskonnollisuuden ja vakavuuden” välillä; fuugat toimivat paradigmaattisena esimerkkinä abstraktista, sosiaalisesta kontekstistaan riippumattomasta musiikista. Äänet, jotka polyfonisessa fuugassa ovat tasa-arvoisia, voidaan Nettlin mukaan nähdä metaforana ”ihmisten samanarvoisuudesta Jumalan edessä”.

Bachin musiikin leimaaminen ”abstraktiksi” ja soitinnuksesta täysin riippumattomaksi sivuuttaa kuitenkin kokonaan sen, että käytännöllisyys ja ainakin jonkinasteinen soittimellisuus oli hänen musiikkiinsa sisäänrakennettu esteettinen ominaisuus (Wolff 2000, 307–308). Idiomaattisuus ei siis Bachinkaan kohdalla ole mikään merkki musiikillisen ajattelun syrjäytymisestä ”tyhjällä” virtuositeetilla ja konkreettisella, sisällön syrjäyttävällä soittimellisuudella. Bach oli itse asiassa kiinnostunut soittimellisuudesta kuten myös vokaalisuudesta, soitinteknologiasta, matematiikasta, fysiikasta, retoriikasta ja runoudesta (ibid., 8). Tämän ymmärtäminen tuo kokonaan uuden ulottuvuuden standardisoituneeseen, musiikin abstraktiutta ja universaalisuutta korostavaan, Bach-reseptioon, jota Gouldkin omalla tavallaan edusti. Onkin hyvin mielenkiintoista, että yksi aikamme suurimmista Bach-pianisteista näyttää luottaneen, ainakin omista kommentistaan päätellen, täysin yleiseen musiikkitietoon tässä suhteessa.

Gouldin musiikillisessa ajattelussa on mahdollista nähdä anakronistinen ja musiikinhistoriallisesti pelkistävä pako jonkinlaiseen imaginääriiseen ”barokkiuteen”. Tästä merkkeinä ovat muiden muassa Gouldin tulkinnoissa korostuva polyfonisuuden ja ylipäättään lineaarisen elementin korostaminen musiikissa, silloinkin kun se ei selvästikään ole ollut säveltäjän tarkoitus. Muita ”barokkiuteen” viittaavia piirteitä Gouldilla on usko musiikin riippumattomuuteen instrumentaatiosta sekä hänen soittonsa rytminen suoraviivaisuus ja musiikin motorisuuden korostaminen. Kaikki nämä Gouldin musiikkikuvalle tärkeät piirteet ovat stereotyyppisesti juuri barokin musiikin erityispiirteitä. ”Stereotyyppinen” on tässä sopiva sana senkin suhteen, että Gould ei ollut ”oppinut”

⁷ Musiikin ”universaalisuus” on tietenkin laajempi postkolonialistisen musiikin historian ongelma, eikä siihen ole tilaa mennä tässä pidemmin. Dialektiikasta ”kansallisen” ja ”universaalin” välillä ks. Dahlhaus 1989, 35–38, sekä Tarasti 1998, 120–195.





muusikko samalla tavalla kuin esimerkiksi Charles Rosen tai Nikolas Harnoncourt. Gould ei ollut muusikko, joka olisi pystynyt perustelevaan tulkinnalliset ratkaisunsa historiallisesti ja jolle esittäminen olisi ollut tutkimuksen ekstensio. Pikemminkin Gouldille musiikin "barokkius" oli henkilökohtainen musiikillis-pseudohistoriallinen konstruktio, jota hän sovelsi ilman perusteita kaikkeen musiikkiin ja jonka piirteet hän määritteli pitkälti itse, vailla tukevia opillisia perusteita.

Lydia Goehr (1992, 245–53) on kirjoittanut absoluuttisen teoskäsityksen "käsitteellisestä imperialismista" (*conceptual imperialism*), millä hän viittaa siihen, että 1800-luvun idea autonomisesta musiikkiteoksesta siihen liittyvine normeineen ja arvoineen on tullut niin tärkeäksi, että sitä sovelletaan meidän aikamme kaikkeen musiikkiin — myös sellaiseen musiikkiin (kuten jazz tai renessanssimusiikki), johon se ei historiallisesti kuulu. Gouldillakin on selvä yhteys tähän teoskäsitykseen, mutta toisaalta hänen musiikillista ajatteluaan voi tarkastella myös absoluuttisen taidekäsityksen kritiikkinä, luopumisena vakiintuneesta teosideaalista. Musiikkiteos, käsitettynä partituurissa ontologisesti määriteltynä kokonaisuutena, oli Gouldille vain tulkinnan lähtökohta, ei auktoriteetti, ja teoksen nuottikuvassakin normatiivisina ja esittäjää velvoittavina parametreinä hän piti vain säveltasoja ja rytmejä (Bazzana 1997, 36). Tempomerkinnät, dynamiikka ja soitinnus olivat Gouldille muuttujia, joiden määrittäminen oli tulkitsijan tehtävä. Näin hänen ajatteluaan voi pitää kritiikkinä 1800-luvun idealelle musiikkiteoksesta partituurissa täydellisesti määrittävänä objektina, joka tulkitsijan on määrä esittää niin uskollisesti säveltäjän esitysohjeisiin sitoutuen kuin mahdollista. 1800-luvun idea *Werktreue*sta ei ollut Gouldille tärkeä. Häntä täydellisempää vastakohtaa ei voi kuvitella muiden muassa Stravinskyn edustamalle musiikilliselle "objektivismille" — idealelle siitä, että esittäjän tulee vain "toteuttaa" mitä säveltäjä on kirjoittanut.

Idea absoluuttisesta musiikkiteoksesta ja siitä, että esittäjällä on eettinen vastuu tulkitessaan tällaista teosta, kristallisoituu historiallisesti wieniläisen musiikkikriitikon Eduard Hanslickin kuuluisassa esteettisessä traktaattissa *Vom musikalisch-schönen* (1854/1974). Kirjassaan Hanslick antoi kuuluisan määritelmänsä musiikista "soivasti liikkuvina muotoina".⁸ Hanslickin edustama uusklassinen kanta näki musiikin merkityksen sijaitsevan sen rakenteessa, kun taas hänen aikalaisensa, radikaalit uussaksalaiset puhuivat (ja sävelsivät) lisztäläisen sävelrunon ja Wagnerin *Gesamtkunstwerkin* puolesta. Hanslick oli päätenyt ideaan autonomisesta ja orgaanisesta musiikkiteoksesta, jonka esteettisiin ideaaleihin nähtiin kuuluvaksi sellaisia ominaisuuksia kuin rakenteellinen yhtenäisyys, musiikillinen prosessuaalisuus sekä teoksen originaalisuus. Näillä normeilla

⁸ Hanslickin ajatukset eivät kuitenkaan syntyneet tyhjästä, vaan hänen kirjoituksiaan voi lukea myös aikalaisdokumenttina. Tuohon aikaan absoluuttisen musiikin diskurssi oli vain yksi, eikä itse asiassa millään lailla hallitseva esteettinen paradigma (tästä yksityiskohtaisemmin ks. Dahlhaus 1989). Hanslickin kirja onkin mielenkiintoinen dokumentti 1800-luvun puolenvälin austro-germaanisesta esteettisestä keskustelusta, jossa käytiin kiistaa konservatiivisen ja uusklassisen näkökannan välillä.





tuli olla vaikutusta sekä musiikin kuunteluun että säveltämiseen. Musiikin merkitysten tuli olla vain "puhtaan musiikillisia", ja juuri siinä piili musiikin ainutlaatuisuus taiteena.

Hanslick korostaa sitä, että kuulijan tunteet eivät voi olla musiikin todellinen sisältö ja että musiikillisen kokemuksen painopiste tulee olla itse teoksessa, ei kokevassa subjektissa (1974, 17). Hanslick ei kiistänyt, etteikö jonkin kauniin havaitseminen tuottaisi tyydytystä katsojassa, mutta hänen mukaansa todellinen kauneus on riippumaton tuosta tyydytyksestä — siis aivan kuten Kant esteettisessä teoriassaan puoli vuosisataa aiemmin. Musiikin "puhdas kuunteleminen" merkitsee hanslicklaisittain sitä, että kuuntelun aktiin ei tuoda mitään musiikille ulkopuolista. (ibid., 21.) Sen sijaan tällainen kuuntelu edellyttää analyttistä ponnistelua kuulijalta, mihin Hanslick viittaa "ponnisteluna tunkeutua syvälle teoksiin itseensä" (ibid., 24). On selvää, että niin kuin Kantille aiemmin myös Hanslickille "puhdas" taidekokemus toteutui nimenomaan kontemplatiivisesti taideteosta tarkastellen.

Tällainen Hanslickista juontava kanta toimii pohjana myös modernia musiikillista arkiajatteluamme edustavalle idealle musiikkiteosten kontemplatiivisesta kuuntelusta. Tähän ideaan kuuluu se, että musiikkia kuunnellaan ideaalisti vain sen itsensä vuoksi, eikä musiikkikokemukseen tuoda mitään sille ulkopuolista. Gouldin ideat musiikin kuuntelemisesta pohjautuvat tähän 1800-luvun absoluuttisen musiikin ideaan. Toisaalta hänen ideansa esittäjän tehtävästä teoksen uudelleenluojana on ristiriidassa tämän teoskäsityksen kanssa. Tässä mielessä Gouldin ajattelussa asettuvat vastakkain jälkistrukturalistinen idea tekstistä luomuksena sekä moderni idea taideteoksesta "täydellisenä" kokonaisuutena, joka tulkitsijan tulee representoida nuottikuvan ohjeiden mukaan.⁹

Vaikka Gouldille musiikkiteos toimikin vain lähtökohtana ja taiteilijan uudelleenluomista rajoittivat vain säveltäjän määrittämät säveltasot ja rytmit, oli musiikkiteoksen struktuuri pitkälti hanslicklaisten "liikkuvien muotojen mielessä" silti hänelle tärkeä tulkinnan pohja. Kuuluisassa Brahmsin d-mollikonser-ton esityksessään vuonna 1962 Gould pyrki omien sanojensa mukaan eroon "sadan vuoden esityskäytännön tuomista tulkinnan eleistä" (Gould 1990e, 71).¹⁰ Tämä tarkoitti konkreettisemmin sitä, että hän jätti huomiotta konserton dra-maattisen aspektin, solistin ja orkesterin välisen konfliktin, mikä useimmissa klassisen ja romanttisen ajan konsertoissa on taiteellisesti olennainen elementti. Gouldille tällainen musiikkiin sisäänrakennettu ekshibitionismi oli palautettava ihmisen "alkukantaiseen haluun" kilpailla ja esitellä omia kykyjään (ibid.),

⁹ Taruskin (1995, 167) kutsuu Stravinskyn kantaa "impersonalismiksi", sillä Stravinsky tahtoi esittäjiensä olevan tottelevaisia vain ja ainoastaan partituurissa ilmenevälle säveltäjän tahdolle. Tällaisen kannan Taruskin assosioi positivismiin, joka uskoo "maailman heijastuvan täydellisen kirjaimellisesti pyyteettömän [will-less] tarkastelijan mielessä" (ibid., 75).

¹⁰ Tämä kohua herättänyt Gouldin konsertti New Yorkin Filharmonikkojen kanssa oli myös taiteen tekijyyden kannalta mielenkiintoinen esimerkki. Kapellimestari Leonard Bernstein sanoutui julkisesti irti Gouldin tulkinnasta ennen esitystä käyttämässään puheenvuorossa.



mitä Gould piti epämoraalisena. Gould halusi pikemminkin nähdä Brahmsin konserton sinfoniana, jossa solistinen piano oli vain yksi osatekijä. Stereotyyppisen maskuliinisen ja feminiinisen välisen kontrastin, josta oli tullut "[turhan] tunteilun kulmakivi klassisessa konserttotraditiossa", sijaan Gould (ibid., 72) etsi temaattista ja motiivista jatkuvuutta. Tämä ilmenee esimerkiksi poikkeuksellisen hitaassa tempoalinnassa, sillä teoksen esityskonventioiden vastaisesti Gould pyrki tuomaan pää- ja sivuteeman välille myös tempollisen yhteyden. Yleensä pääteema tässä konsertossa soitetaan suhteessa sivuteemaan hieman nopeammin, mutta koska musiikillisesti teemoilla on selvä orgaaninen yhteys, piti Gould kiinni tempollisen yhteyden ideastaan. Tuloksena oli hyvin poikkeuksellinen tulkinta, jossa koko musiikki joutuu ikään kuin suurennuslasin alle hitaan esitystempon ansiosta. Toisaalta taas tässä levytyksessä voi kuulla jonkinlaista eskapismia imaginaariseen "barokkiin" — Brahmsin konserttotekstuuri saa Gouldin käsissä yllättävästi hieman *concerto grosson* piirteitä.

Tässä sivuamme yhtä ydinkysymyksistäni: minkälaisin esteettisin kriteerein arvioimme tulkintaa, joka sanoutuu eksplisiittisesti irti tradition ja konvention määrittämistä normeista. Minkälainen status esimerkiksi mainitulla Gouldin Brahms-levytyksellä on? Olisi yksinkertaistavaa todeta, että tulkinta on "huonolla maulla" tehty (kuten Paul Henry Langin *New York Herald Tribunes*sa julkaistu arvostelu väitti), sillä Gould ei selvästikään pyri operoimaan minkäänlaisen "maun" viitekehityksessä. Myöskään säveltäjän intentiot eivät ole tässä tapauksessa pitävä pohja, sillä niihin meillä ei ole 2000-luvulla pääsyä. Lisäksi Brahms, sinfonisesta estetiikastaan tunnettu säveltäjä (ks. Weiss & Taruskin 1984, 382), olisi saattanut itse asiassa hyväksyä konventionaalisemman vaihtoehdon sijaan konserton musiikillista organismia ja sen pää- ja sivuteeman välistä orgaanista yhteyttä painottavan Gouldin tulkinnan. Ainakin Gouldin Brahmsin konserton tulkinnan esteettiset arvot — rakenteellinen selkeys ja musiikkiteoksen sisäinen koherenssi — olivat sopusoinnussa säveltäjän oman esteettisen normiston kanssa, joka selvästi painotti orgaanista teoskäsitystä.

Toinen tärkeä seikka on se, että ennen levytysinstituution syntyä esitystraditio oli huomattavasti moninaisempi. Musiikin reproduktioilla onkin tässä mielessä selvästi ollut tulkinnallisesti homogeenisoiva vaikutus. Gouldin eriskummalliset tulkinnat saattavat olla "autenttisempia" kuin saattaisi luulla — Brahmsin aikanaan 1800-luvun lopulla tulkintojen kirjo lienee ollut valtavasti laajempi kuin omana tallenteiden aikakautenaamme. Muusikon tulkinnalliset "etuoikeudet", kuten Chanan (1995, 120) niitä nimittää, ovat suurelta osin hävinneet levytysten myötä. Voidaan toki todeta, että Gould ikään kuin väärästi Brahmsin teoksen sen omien musiikillisten pyrkimysten kautta. On kuitenkin mahdotonta löytää pitävä pohja tällaiselle arvostelmalle, kun 1900-luvun tulkintatraditiota ja olemassa olevien levytyksien audiohistoriaa ei voi käyttää mittapuuna. Pitävää autenttista vertailukohtaa Gouldin Brahmsille ei löydä ainakaan levytysten parista. Gouldin "epäautenttisuudesta" esitettyjen argumenttien kriittinen tarkastelu onkin laaja kysymys, joka ansaitsisi oman käsittelynsä.

Gouldille säveltäjän intentioilla ei kuitenkaan ollut merkitystä edes tulkinnan kannalta, joten siltä osin hänen tulkintojaan on turha edes yrittää perustella



niistä käsin. Tässä Gould eroaa Hanslickin ideasta säveltäjästä nerona ja teoksesta hänen orgaanisena ja täydellisenä luomuksenaan. Jos sävelteoksen tulkinnassa on tarkoitus vain pyrkiä uudelleenluomaan "Beethovenin Beethoven tai Mozartin Mozart", on Gouldin mielestä jääty "kovin pitkästyttävälle tasolle". Tämä merkitsisi Gouldin (1999b, 53) mukaan myös sitä, että olisi olemassa vain yksi "oikea" tulkinta, jossa säveltäjän intentiot toteutuisivat ja johon muut tulkinnat suhteutettaisiin. Gouldin ihanne sen sijaan oli, että tulkitsija sijoittaa teoksen esitysohjeisiin orjallisen sitoutumisen sijaan tulkintaansa uudelleenluovaa, persoonallista ja jopa uudelleensäveltävää asennetta.

Palaan Gouldin ideoihin musiikkiteoksen tulkinnasta vielä myöhemmin, mutta jo tässä vaiheessa on syytä esittää kysymys: puhuivatko Gouldin ideat musiikin tulkinnasta yksiselitteisesti epäautenttisen musiikin tulkinnan puolesta? Onko säveltäjän intentioiden noudattamatta jättäminen riittävä peruste tällaisen johtopäätöksen vetämiseen? Mitä autenttisuudella oikeastaan tarkoitetaan? Autenttisuus on kompleksinen kysymys, ja Gouldin tulkinnan etiikan ymmärtämiseksi on syytä tarkastella sitä hieman perusteellisemmin.

Kaksi autenttisuutta ja kysymys tulkinnan eettisyydestä

Keskusteltaessa tulkinnan autenttisuudesta on tavallisimmin kyse tulkinnan suhteesta tiettyyn historialliseen traditioon, jonka on katsottu välittävän tulkitsijaa eettisesti velvoittavaa "säveltäjän tahtoa". Heiniö (1984, 197) liittyy Dahlhausin ja Zofia Lissan käsityksiin tukeutuen traditioon neljä erillistä aspektia: traditio voi merkitä tiettyä perinnesisältöä, joka siirtyy menneisyydestä nykyisyyteen; tämän perinnesisällön reseptiota ja omaksumista; tietynlaista esteettistä kiinnekohtaa, josta haetaan tukea, jopa silloinkin kun siitä poiketaan; tai auktoriteettia, johon nojautuen voidaan perustella tiettyjä esteettisiä normeja.

Vaikka Heiniön näkökulma liittyykin säveltämiseen, samanlainen tradition problematiikka liittyy myös esittävään säveltaiteeseen. Tämän voi jokainen huomata lukiessaan sanomalehtien musiikkikritiikkejä tai opiskellessaan soittoa musiikkiopistossa. Traditio välittyy sosiaalisesti ja institutionaalisesti. Sen voi nähdä jonkinlaisena musiikkikulttuurin "hiljaisena tietona", joka välittyy suurelta osin oraalisen perinteenä. Tätä oraalisen tradition välittymistä on tarkastellut taidemusiikin etnomusikologinen tutkimus (ks. esim. Kingsbury 1988; Nettl 1995). Traditioon liittyy myös kanonisuuden aspekti, idea siitä, että musiikkikulttuuri rakentuu tietyn hierarkian varaan niin säveltäjien kuin teostenkin suhteen. Tärkeää kanonisuuden ideassa on myös se, että tuo säveltäjien ja teosten kanonisoitu joukko on rajallinen.

Dahlhaus ajoittaa tällaisen historiakäsityksen synnyn musiikissa 1800-luvun ensimmäisille vuosikymmenille ja käsittelee tätä historiallisen tietoisuuden syntyprosessia musiikillisten lajityyppien kautta, joista kaanonin kokonaisuus koostuu. Jokainen musiikillinen lajityyppi määrittyy historiallisesti. Dahlhausin



esimerkki on seuraava: Palestrina alkoi 1800-luvulla merkitä katolisen kirkkomusiikin mestaria, J. S. Bach puolestaan sen protestanttisen vastineen merkittävintä säveltäjää. Samalla tavoin G. F. Händel tuli edustamaan oratorion ja C. W. Gluck musiikillisen tragedian huipentajaa. Mozart alettiin kirjoittaa musiikinhistoriaan tärkeimpänä *opera buffan* säveltäjänä siinä missä Haydnin katsottiin mullistaneen jousikvartetto-kirjallisuuden. Beethoven kehitti sinfonian täyteen potentiaaliinsa, ja Schubert teki lied-miniatyyristä ylevän taidemuodon. (Dahlhaus 1989, 22.) Näin siis konstruoidaan taidemusiikin ”suurmies-historia”, jota ilman kanonisoinnilla ei olisi mitään funktiota.

On tietenkin selvää, että tradition olemus, niin sen syntyessä 1800-luvulla kuin tänäänkin, on muuttuva. Esimerkiksi nykypäivän musiikinhistorian kirjoituksessa myöhemmin tulleet lajityypit ja niiden mukana dialektisesti muuttunut käsitys aiemmasta musiikista saa aikaan myös kaanonin muutoksen ja ylipäättään muutoksen siinä, miten arvioimme historiallisia artefakteja ja historiaa itseään. Tässähän piilee oikeastaan koko historiallisen musiikkitieteen motivaatio: tarve esittää uusia näkökulmia menneisyyden tulkintaan ja kanonisoiutuihin rakennelmiin. Tutkimuksen kautta luodaan uutta menneisyyttä. Juuri dialektisuus — se, että nykyisyys ja menneisyys ovat vuorovaikutuksessa, ja ajattelumallimme kummastakin määrittyvät suhteessa kokonaisuuteen — on tärkeä pitää mielessä musiikinhistorian olemusta tarkasteltaessa. Kuten Heiniöltä lainaamassani sitaatissakin todettiin, traditio on kiinne kohta myös muutokselle, jonka ansiosta puolestaan itse traditio nähdään uudessa valossa.

Mitä autenttisuudella sitten tarkoitetaan? Käytän termiä tässä sen laajassa merkityksessä viittaamaan kaikkeen taidemusiikin tulkintaan, ei vain barokki- ja renessanssimusiikin kuten myös joskus tehdään. Autenttisuudessa on Peter Kivyn (1995, 6–7) mukaan kyse (i) uskollisuudesta säveltäjän musiikin esittämisestä koskevia intentioita kohtaan; (ii) uskollisuudesta säveltäjää ympäröinyttä esityskäytäntöä kohtaan; (iii) uskollisuudesta sitä kohtaan, miltä esitys on kuulostanut säveltäjän elinaikana ja (iv) uskollisuudesta esittäjän musiikista originaalia ja ainutlaatuista tekevää omaa persoonallisuutta kohtaan.

Kivyn listasta on todettava, että sen kolme ensimmäistä autenttisuuden aspektia liittyvät nimenomaan historialliseen autenttisuuteen, kun taas neljäs liittyy tulkinnan luovuuden rajoihin, musiikin originaalisuuteen ja ainutlaatuisuuteen. Palaan tähän autenttisuuden neljänteen, muita kolmea esittäjäkeskeisempään, aspektiin tuonnempana. Ensin on kuitenkin tarkasteltava kolmea ensimmäistä autenttisuutta.

Ajatus musiikkiteoksesta esityksestä erillisenä autonomisena kokonaisuutena liittyy musiikinhistorialliseen 1800-luvun vaihteen murroskauteen, jossa musiikista tuli taidetta sanan modernissa merkityksessä. Musiikkiteos alkoi määrittyä täydellisesti partituurissaan, ja esittäjien tuli tuntea sitä kohtaan eettistä vastuuta. Tähän murrokseen liittyy säveltäjien emansipoituminen hovien palveluksesta, kustannustoiminnan muuttuminen kannattavaksi liiketoiminnaksi, konservatorioiden synty eri puolilla Eurooppaa 1810-luvulta lähtien, konserttitalien syntyminen ja konsertin vakiintuminen instituutioksi sekä säveltäjän ja esittäjän roolien erkaantuminen ja spesialisoituminen. Musiikkikulttuuriin iskos-



tui idea originaaleja teoksia luovasta säveltäjänerosta. Samoin syntyi jako abso-luuttisen musiikin, joka on arkikielen tavoittamattomissa ja siitä erkaantunut, ja ohjelmamusiikin välillä. Listani ei pyri olemaan tyhjentävä; lähinnä tarkoitukseni on painottaa sitä, että *werktreuella*, idealla autonomisesta musiikkiteoksesta, jonka tulkinnassa on kyse säveltäjän musiikillisten ideoiden reprodusoinnista, ei sävellyksen uudelleenluomisesta, on myös oma konkreettinen historiallinen, institutionaalinen ja diskursiivinen kontekstinsa. Dahlhausin rakennehistoria käsittelee musiikin historiaa ylipäätään tällaisena kokonaisuutena.¹¹

Lydia Goehrin (1989, 55) mukaan teosuskollisuuden käsite on peräisin E. T. A. Hoffmannilta 1800-luvun alusta. Hoffmann pyrki Goehrin mukaan käsitteen kautta tavoittamaan sen ajatuksen, että ”musiikillisen aktiviteetin — tarkoitetaan sillä sitten sävellystä, esittämistä, reseptiota, arviointia, tai analysointia — ei enää pitäisi tapahtua ulkomusiikillisessä viitekehysessä”, vaan itse teoksen tuli nousta musiikillisen toiminnan polttopisteeseen.

Tällainen käsitys on edelleenkin osa musiikkikulttuurista arkitajuntaamme. Musiikkiteos käsitetään säveltäjänsä uniikiksi, objektivoituneeksi ilmaisuksi. Yhtä olennaista on, että musiikkiteos mielletään julkiseksi — siinä mielessä, että sen partituuri on yleisesti saatavilla — ja musiikillisista elementeistä (säveltasot, dynamiikat, rytmit, harmoniat ja sointivärit) rakennetuksi artefaktiksi, joka on toistettavissa esityksessä. Teosten esitykset taas käsitetään ideaalisti transparen-tiksi, partituurissa tiukasti pidättäytyväksi toiminnaksi. (ibid.)

Autonomisen musiikkiteoksen käsite on tuonut musiikin tulkintaan eettisen aspektin, joka liittyy olennaisesti kysymykseen tulkinnan autenttisuudesta. Jos siirrytään tarkastelemaan Gouldin musiikillista ajattelua Kivyn neljän autenttisuuskohdan valossa, on kysymykseen hänen autenttisuudestaan nopeasti vastattu. Kysymys (i) säveltäjän intentioista on jo käsitelty; kysymykseen (ii) musiikin historiallisesta kontekstista on myös Gouldin kohdalla yhtä selvä vastaus. Jos kerran Walter Carlosin Moog-syntetisaattorilla soittama Bach-levytytys on Gouldin (1990, 430) mukaan yksi ”kosketinsoitinmusiikin merkkihetkestä”, ei autenttisuudella myöskään historiallisen esityskäytännön kannalta näytä Gouldille olevan relevanssia. Kohtaan (iii) on vastattava samalla tavalla.

Sen sijaan kysymys esittäjän persoonallisesta autenttisuudesta (iv) on ongelmallisempi. Kivy hyväksyy useita seikkoja, jotka etäännyvät autenttisuuden auktoriteetteihin sidotuista merkityksistä. Kivyn mukaan yksittäiset tulkinnat musiikkiteoksesta ovat taideteoksia, joiden esteettisesti arvokkaita ominaisuuksia ovat ”persoonallinen tyyli” ja ”originaalisuus”. Musiikkiteoksen esittämisestä tulee filosofisesti katsoen analoginen sen sovittamisen kanssa. (Kivy 1995, 123, 138.) Hänen mukaansa musiikkiteoksen esittämisessä voi samaan aikaan olla kyse sekä tulkinnasta että uudelleenluomisesta. Nämä kannat pakottavat muotoilemaan eettisen tulkinnan ongelman uudelleen. Kenelle pelkästään persoonallisen autenttisuuden viitekehysessä operoiva tulkitsija voisi olla vastuussa tulkinnastaan? Urmson (1993, 158) hylkää idean esittäjän vastuusta itselleen

¹¹ Dahlhausin historiankäsitteistä ja sen kritiikistä katso Sarjala 2001 sekä Hepkoski 1991.



liian väljänä ja ylipäätään ongelmana, jonka ydintä on mahdotonta hahmottaa. Voidaan tietysti kuvitella, että taiteilija on "luvannut itselleen" tulkita musiikkia tietyllä tavalla, mutta ongelmana on se, että ensisijaisemman motiivin ilmaantuessa hän voi aina sivuuttaa alkuperäisen lupauksensa. Lisäksi on mieleetöntä kuvitella taiteilijan olevan eettisesti "vastuussa" tulkinnoistaan vain itselleen!¹²

Autenttisuudella ei usein viitatakaan persoonalliseen autenttisuuteen, ja tässä mielessä jälkimmäistä voi pitää ensinmainitun marginaalisimpana, joskin selvästi olemassaolevana aspektina. Esimerkiksi Gouldin tulkintoja — saati sitten Carlosin Bach-levytyksiä — ei koskaan näe luonnehdittavan autenttiseksi, vaikka ne varmasti täyttävätkin persoonallisen autenttisuuden tunnuspiirteet. Tämä ei kuitenkaan vielä kerro paljoakaan. Jättämällä keskustelu Gouldin tulkinnan ideologiasta autenttisuuden/ei-autenttisuuden ongelman tasolle sulkeistetaan kiintoisampi kysymys: miten Gould itse etsi persoonallista autenttisuuttaan.

Kaksi seikkaa on kuitenkin syytä huomioida ennen etenemistä. Ensinnäkin Kivy on oikeassa siinä, että vaikka säveltäjän intentiot ja tulkitsijan persoonallinen autenttisuus käsitteellisesti sulkevat toisensa pois, voi jälkimmäinen kuitenkin osittain sisältyä ensinmainittuun. Sävellyksiin taideteoksina saattaa sisältyä esteettisenä elementtinä tulkitsijan persoonallinen ja originaalinen panos. Tästä juuri syntyy se tulkinnallinen erityisyys, mitä kutsumme soittajan "versioksi" teoksesta (Kivy 1995, 141–142). Teoksissa on aina enemmän tai vähemmän tulkinnallista tilaa, jota nuottikirjoitus ei määritä ja jonka säveltäjä on tarkoittanut muusikon vapauden alueeksi. Idea teoksesta täysin sen nuottikuvan määrittelemänä ei siis ole täysin pitävä. Toiseksi, kuten Trilling (1997, 127–128) kirjoittaa, autenttisuudella on myös laajempi merkitys, jolla viitataan yksilön olemassaoloon ja persoonallisten ominaisuuksien toteutumismahdollisuuksiin esimerkiksi yhteiskunnan koneistoa vastaan.¹³ Tällä persoonallisella autenttisuudella on suuri merkitys Gouldin ajattelussa, ja sen kautta Gould suo taiteelle olemassaolon oikeutuksensa. Persoonallinen autenttisuus on Gouldille myös lopulta eettinen imperatiivi. Vaikka hän painottikin musiikin uudelleenluomista ja tässä mielessä sivuutti tulkinnan eettiset kysymykset, on juuri uudelleenluominen nähtävissä Gouldin ajattelussa eettisenä imperatiivina, jonka toteuttamisessa teknologialla ja sen mahdollistamalla eristäytymisellä on keskeinen rooli. Tässä

¹² Tästä huolimatta tulkitsijan "vastuu itselleen" on esteettinen normi, joka on mahdollista löytää esimerkiksi lehtien konsertti- ja levyarvosteluista. Erityisesti populaarimusiikissa persoonallinen "uskottavuus" liittyy tietynlaiseen ideaan autenttisuudesta juuri persoonallisen autenttisuuden merkityksessä — ideaan esiintyjästä uskollisena "sisäiselle kutsumukselleen". Esimerkiksi Bruce Springsteen, joka on profiloitunut "tavallisen amerikkalaisen" arkielämään kuuluvien tuntojen tulkkina, ei varmaankaan olisi "uskottava" siirtyessään tekemään vaikkapa diskomusiikkia. Sama pätee tietysti myös klassisen musiikin puolella: kuvitellaan vaikkapa Gouldin aikalainen Milton Babbitt kirjoittamaan uusromanttinen sinfonia tai mainosmusiikkia!

¹³ Tosin tässä on muistettava, että Trilling oli kirjallisuudentutkija eikä käsitellyt varsinaisesti musiikin tulkintaa.





mielessä Gould siirtää tulkinnan eettisen aspektin auktoriteettisidonnaisesta autenttisuudesta (Kivyn kolme ensimmäistä kohtaa) persoonallisen autenttisuuden alueelle.

Taide, yhteiskunta ja persoonallisen tulkinnan eettisyys

Gould pohdiskeli usein kirjoituksissaan myös taiteen ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Niissä toistuu usein sekä konkreettisenä että metaforisena "eristäytymisen" teema, jolla Gouldin musiikillisessa ajattelussa on useita erillisiä merkityksen tasoja. Persoonanahan Gould oli varsin arvoituksellinen urbaani erakko, josta biografiakirjallisuus ottaa poikkeuksetta esille hänen maratonpuhelunsa, luulosairaudet, pakonomaisen kaiken inhimillisen kanssakäymisensä kontrollin sekä tavanomaisten ystävyysuhteiden puuttumisen. Toiseksi eristäytyminen kiehtoi häntä myös aiheena — esimerkiksi radiodokumentaarinsa *The Idea of North*, joka käsittelee Kanadan pohjoisosaan muuttaneita ihmisiä, esipuheessa Gould (1990f, 392) toteaa näiden ihmisten muuttuvan "filosofeiksi". Muuttaessaan erämaahan nämä ihmiset tulevat tietoisiksi omista "ravisuttavista luovuuden mahdollisuuksistaan työnsä ja elämänsä suhteen" ja näin välttyvät yhteiskunnan standardisoivan ajattelumallin vaaroilta. Tällainen jälkithoreaulainen ajattelumalli oli Gouldille hyvin tärkeä, ja se toistuu monessa hänen kirjoituksessaan. Kolmanneksi eristäytyminen toimii Gouldin ajattelussa lopulta eettisenä valintana, minkä kautta yksilöllä on mahdollisuus toteuttaa oma autenttisuutensa — yksilön omaan persoonallisuuteen ja taipumuksiin liittyvät luovat mahdollisuudet, jotka sosiaalisessa kontekstissa jäävät toteutumatta.

Ei olekaan yllättävää, että hän näki myös taiteen ideaalisti yhteiskunnasta erillään, omassa autonomisessa tilassaan (Gould 1990g, 171). Taide voi täyttää Gouldin mukaan tehtävänsä vain, jos sen sallitaan sijaita kaikenlaisen yhteisöllisyyden ulkopuolella. Tätä marginaalista systeemin, tradition ja konventioiden ulkopuolista aluetta Gould nimittää "negatiivisuuden" alueeksi, sillä siellä sijaitsevat taiteilijan vielä käyttämättömät luomismahdollisuudet.¹⁴ Luovan taiteilijan kannalta siis negatiivisuus liittyy kriittiseen tietoisuuteen tradition kontingensista ja sen sosiaalisesta ja institutionaalisesta konstruktioituneisuudesta. Negatiivisuus liittyy myös tietoisuuteen siitä, että tradition tarjoamissa puitteissa

¹⁴ Said (2000, 9) esittää toisenlaisen tulkinnan Gouldin "negatiivisuuden" käsitteestä. Saidille Gouldin negatiivisuus merkitsee yksinkertaisesti "musiikin ulkopuolista maailmaa". Mielestäni Saidin tulkinnan heikkoudet tässä ovat ensinnäkin se, että "taide"-termin kaksoismerkitys Gouldin ajattelussa jää hänellä huomiotta. Toisaalta taas Gould itse pyrki hävittämään "taiteen" ja sen ulkopuolisen maailman rajat, joten Saidin puheella musiikin "ulkopuolisesta maailmasta" ei yksinkertaisesti mielestäni ole selitysvoimaa Gouldin taidekäsitteestä keskusteltaessa.





toimiminen on lopulta vain yksi, usein luovuuden kannalta turmiollinen mahdollisuus. Gouldin (1990h, 3) mukaan negatiivisuus, mahdollisuus ainutkertaisuuteen ja persoonalliseen luovuuteen, on kaikkein ”vaikuttavin asia mitä ihmiskunta on koskaan keksinyt”. Luovuus merkitsee siis selvästi tradition ja sen ulkopuolelta asetettujen auktoriteettien negatiota, käyttämättä jätettyjen mahdollisuuksien hyödyntämistä ja tätä kautta oman, persoonallisen ilmaisun löytämistä.

Toisaalla Gould (1990i, 353) toteaa taas taiteen ”parhaimmassa mahdollisessa maailmassa tarpeettomaksi”, sillä silloin sen ”terapeuttiselle tehtävälle ei olisi tarvetta”. Taiteelle tulisi ”antaa mahdollisuus häivyttää itsensä” [phase itself out], eikä taide ”ole välttämättä hyväksi” yhteiskunnalle vaan ”potentiaalisesti tuhoavaa”.

Nyt olemme kuitenkin päätyvässä ristiriitaan: jos kerran Gouldin mukaan taiteen tulisi hävitä kokonaan, eikä sitä edes olisi olemassa parhaassa mahdollisessa maailmassa — miksi hän sitten ylipäänsä levytti yli 80 äänitettä ja tuotti satoja kirjoituksia musiikillisista aiheista? Miksi Gould sävelsi ja koosti uraauurtavia polyfonisia radiodokumentaareja? Eikö Gouldin mielestä tarvitaakaan taidetta? Mitä muuta kautta kenenkään itseilmaisu sitten olisi mahdollista?

Gould itse ei missään varsinaisesti selvittänyt tätä ristiriitaa, mutta käsitykseni mukaan hänen teksteistään on luettavissa ulos ainakin kaksi toisensa poissulkevaa aspektia taide-käsitteelle. Yhtäältä taide on instituutio — tämä on juuri taiteen ”potentiaalisesti tuhoava” aspekti — ja jotain, mitä Theodor W. Adorno kutsui kirjoituksissaan ”kulttuuriteollisuudeksi”. Taide-instituutio standardisoi, kanonisoii, kaupallistaa ja vie todella uuden ja persoonallisen luomisen mahdollisuuden. Tällaiset seikat Gouldilla ovat epäilemättä olleet mielessään hänen kritiikissään konsertteja ja kaikkea niihin liittyvää kohtaan. Esimerkiksi musiikkikritikoilla oli hänen mukaansa sekä esteettisesti että moraalisesti ”turmiollinen vaikutus”, sillä heillä ei ole ”minkäänlaista sosiaalista funktiota” eikä myöskään ”mitään pitävää pohjaa, johon perustaa subjektiiviset makuarvostelmansa” (1990j, 257). Institutionalisoitunut musiikkikritiikki ruokkii konserttiyleisön konformismia sekä passiivisuutta ja lopulta ihmisillä ei ole rohkeutta eikä kykyä muodostaa itse omia mielipiteitään kuulemastaan musiikista.¹⁵

Tällaisia taidemusiikin konsertti-instituutioon ja sen ”banaaliin sosiaalisuuteen”¹⁶ liittyviä piirteitä vastaan on siis hahmotettavissa Gouldin kirjoituksista toinen, yksilön ilmaisu, autenttista sekä eettistä olemassaoloa painottava aspekti. Gouldille taiteen kyky tuoda yksilölle elämänsisältöä piilee siinä, että taiteilijalla tai kuulijalla on mahdollisuus liittää taiteellinen ilmaisunsa omaan elämäntyylinsä ja -tilanteeseensa — jokaisella kuulijalla on ”oma projektinsa

¹⁵ Adorno kutsui musiikkikritiikkiä ”mielipidekeskukseksi”, jonka stereotyyppiset musiikin arvottamismallit ovat tulleet korvaamaan musiikin todellisen ymmärtämisen (1976, 146). Muitakin yhtäläisyyksiä Gouldin ja Adornon musiikillisten maailmankuvien välillä oli. Tästä ks. Mantere 2000; Said 2000 ja Guertin 1988.

¹⁶ En malta olla lainaamatta tätä fraasia asiantuntijapalautteesta, jonka sain tähän artikkeliin. Ilmaisua on osuva.





käsillä” (1990, 320). Tämä ”oma projekti” tarkoittaa Gouldilla yksilön luovaa aktiviteettia, jossa hän voi toteuttaa omaa persoonallisuuttaan. Musiikin osalta tässä Gouldin pragmatistisessa visiossa pääroolia näyttelee äänitys- ja äänen- toisto-teknologia, jonka miltei kritiikitön puolestapuhuminen on yksi Gouldin kirjoitusten tunnuspiirteistä.

Teknologia ja ”studion kohdunomainen rauha”

Teknologian tuomat mahdollisuudet merkitsevät Gouldille vapautta ajasta, paikasta ja sosiaalisesta identiteetistä. Tässä ideassa on äärimmilleen vietynä kyse jonkinlaisesta mcluhanlaisesta maailmankylästä, jossa kuulijalla on mahdollisuus muokata itse kuuntelemansa musiikki haluamaansa muotoon omassa yksityisyydessään. Vaikutteet mediafilosofi Marshall McLuhanilta eivät olleet sattumaa, sillä Gould tunsu hänet ja hänen tuotantonsa hyvin. Gould puhui taiteen anonymisyydestä monessa kirjoituksessaan. Se liittyy hänellä teknologian kautta tapahtuvaan taiteilijan ja yleisön välisen roolin häviämiseen, mutta samalla siitä on luettavissa jonkinlaisia mcluhanlaisen virtuaalisen ”maailmankylän” piirteitä. Vuonna 1974 julkaistussa itsehaastattelussaan¹⁷ Gould toteaa näin:

Minusta yksinkertaisesti tuntuu, että taiteilijalle tulisi, niin hänen itsensä kuin yleisönsä parhaaksi, [...] taata anonymiteettiä. Hänen tulisi sallittavan työskennellä ikään kuin salassa, välittämättä — tai paremminkin tietämättä — markkinoiden vaatimuksesta, jotka, jos riittävän monet taiteilijat eivät välitä niistä, tulevat yksinkertaisesti häviämään. Ja jos nämä markkinoiden vaatimukset häviävät, myös taiteilijat hylkäävät väärän ”julkisen” vastuunsa, ja heidän ”yleisönsä” hylkää palvelevan ja taiteilijasta riippuvaisen roolinsa. (1990k, 318.)

Toisaalla Gould taas toteaa, että hän pitää ideaalisena ”maailmaa, jossa kukaan ei tiedä, mitä joku toinen tekee” (1990l, 460). ”Taiteilijat työskentelevät parhaiten eristyksissä” niin, että ulkopuolinen maailma on aina suljettavissa ulkopuolelle (1990m, 259). Ideaalisti teknologia mahdollistaa myös sen, että jokaisella kuulijalla on aina ”oma projekti käsillä” (1990k, 320). Teknologian tulisi Gouldin mukaan myös saada kuulija keskittymään itse musiikkiin, ei lukemaan tietoa sen säveltäjästä, historiallisesta aikakaudesta tai muusta sellaisesta: ”taideteoksen arvioiminen siitä saadun tiedon perusteella on kaikkein eniten taidetta laiminlyövä tapa tehdä esteettinen arvostelma” (1990i, 341). Nämä kaikki ideat liittyvät mcluhanlaiseen teknologiseen visioon, jossa identiteetti ja kaikki, mitä

¹⁷ Gouldin julkaistuissa kirjoituksissa näitä ”itsehaastatteluja” — haastattelun muotoon kirjoitettuja dialogeja, joissa kumpikin osapuoli oli ”Glenn Gould” — oli useita. Tällainen narraation identiteeteillä leikittely heijastaa myös tiettyä anonymisyyden ideaa. Gould myös julkaisi kirjoituksia ”Herbert von Hochmeister” -salanimellä.





olemme tottuneet pitämään ”yksilöllisenä”, joutuu uudelleenarvioinnin kohteeksi. McLuhanin perusargumenttihan hänen tunnetuimmassa kirjassaan *Understanding Media* oli se, että teknologian ja uusien viestintävälineiden ilmaantuessa osaksi elämäämme niistä tulee itsessään jo muotonsa kautta merkitseviä ja niiden oma olemus muokkaa tapaa, joilla niitä hahmotetaan. ”Mediumista” tulee siis ”message”, kuten McLuhanin oma ilmaisu kuului.¹⁸ Toisaalta McLuhan (1968, 23, 68) piti teknologioita itse asiassa ”ihmisen laajentumina” [extensions of man] ja puhui siitä, kuinka ”sisällytämme itseemme” teknologioita käyttäessämme niitä. Teknologian kautta olemme ”ulottaneet keskushermostomme koko maapalloa syleileväksi”.

Gouldin ideat teknologian kautta saavutettavasta maailmankylästä ja sen piirissä tapahtuvasta kommunikaatiosta eroavat kuitenkin ainakin kahdella tavalla McLuhanista. Ensinnäkin jälkimmäiselle virtuaalinen, teknologian kautta tapahtuva ja yhteen aistiin rajautuva viestintä vaikuttaa havaintokykyyn turruttavasti (1968, 66). Gouldillahan tilanne on päinvastoin: levytykset mahdollistavat mahdollisimman intiimin kosketuksen ”musiikkiin itseensä”. Toinen ero Gouldin ja McLuhanin ideoiden välillä on siinä, että Gould itse asiassa suhtautuu varauksin tiettyihin ”maailmankylän” piirteisiin. Jos kommunikaatio alkaa toimia reaaliaikaisena koko maailmassa — kuten pitkälti on tapahtunut internetin myötä — tulee Gouldin mukaan toisilleen yhteismitattomien kulttuurien keskinäinen vertailu ”liian helpoksi”. ”Simultaanin tiedonsiirron mukana laitamme sivuun turistinkaltaisen kiinnostuksen kaukaisiin ja eksoottisiin paikkoihin, ja tulemme vain kärsimättömiksi sen ajallisen jälkeenjääneisyyden kanssa, jota eksoottiset kansat meille edustavat. Tässä mielessä professori McLuhanin idea [...] ’maailmankylästä’ on hälyttävä.” (1990i, 349.)

Gould-kirjallisuudessa on usein otettu esiin idea, jota Gould itse kutsui nimellä ”kit-concept” ja jonka kautta Gouldin visioima uudenlainen musiikin uudelleenluova kuuntelu mahdollistuu. Kit-concept tarkoittaa yksinkertaisesti ideaa siitä, että kuulijalla olisi mahdollisuus äänitteiden radikaaliin jälkieditointiin, esimerkiksi tempon ja soitinnuksen muunteluun säveltason muuttumatta, ja montaasien tekemiseen.¹⁹ Tällaisen teknisen laitteiston kautta kuulijalla on mahdollisuus ”uuttaluovaan kuunteluun”, eikä

tällainen kuulija ole enää vain passiivisesti analyttinen; hän yhdistyy luomisprosessiin, ja hänen makunsa, mieltymyksensä ja taipumuksensa muuntavat niitä kokemuksia, joihin hänen mielenkiintonsa kiinnittyy. Taidemusiikin tulevaisuus odottaa tämänkaltaisen täysipainoisemman osallistumisen toteutusta. (1990i, 347.)

¹⁸ John P. L. Roberts (1999, 233) kertoo Gouldin todenneen hänelle joskus turhaututtuaan McLuhanin kompleksiseen ja epäselvään tapaan kirjoittaa: ”Marshall ei kommunikoi vastaamalla kysymyksiin, vaan toimii enemmänkin välineenä [medium]; minä taas olen enemmänkin viesti [message]!”

¹⁹ Gouldin oma esimerkki on hypoteettinen Beethovenin 5:n sinfonian miksaus, jossa Bruno Walterin levytystä käytettäisiin esittely- ja kertausjakson osalta, mutta kehittäjäyksessä käytettäisiin Otto Klempererin versiota. (ks. Gould 1990i, 348.)





Kuulijasta tulee siis uusi lenkki musiikin uudelleenluomisen ketjussa, jossa temporaalisesti edeltävinä ovat säveltäjä ja muusikko. Nattiez (1996) on kutsunut tätä ideaa postmoderniksi siinä mielessä, että siinä kyseenalaistetaan perinteinen musiikillisen viestinnän malli, jossa säveltäjä ja tulkitsija toimivat viestin lähettäjinä ja kuuntelija puolestaan viestin vastaanottajana. Tämän perinteisen mallin sijaan Gouldilla koko prosessi hahmottuu sarjaksi uusia merkityksen konstruktioita luomisprosessin eri vaiheissa. Samalla tekijyyden olemus muuttuu ja teoksen, jos siitä on enää edes mielekästä puhua, identiteetti hämärtyy. Tekniset mahdollisuudet tuovat Gouldin mukaan mukanaan jaetun tekijyyden (*multiple authorship*), jossa "tietyt säveltäjän, esittäjän ja kuluttajan tehtävät menevät päällekkäin" (Gould 1990n, 92). Samalla taiteilijasta tulee anonyymi ja konventionaalinen raja "yleisön" ja "taiteilijan" välillä häviää. Taiteilijan biografi-alla ja persoonalla ei enää tällöin ole merkitystä taiteen arvioinnin kannalta, ja "altruistisemmasta ja [teoksen] historiasta piittaamattomasta osallistumisesta" taiteen luomiseen tulee vääjämätöntä (Gould 1999c, 245). Koko kysymys yksilöllisyyden suhteesta taiteelliseen luomistapahtumaan joutuu uudelleenarvioitavaksi. Tämän seurauksena myös taiteilijan "julkisuuden vastuu" häviää ja myös yleisö itsenäistyy taiteellisesti ja löytää omat luovat mahdollisuutensa (Gould 1990k, 318). Taiteen tehtävä Gouldin (1990o, 246) mukaan on lopulta palvelu "esteettistä narsismia", antaa mahdollisuus siihen, että jokainen "kontemplatiivisesti luo oman [musiikillisen] taivaansa". Ideaalisti Gouldin mukaan kuulija kuuntelee ja muokkaa musiikkiaan tietämättä mitään siitä, sillä musiikille ulkopuolisella tiedolla on häiritsevä vaikutus sitä koskeviin arvostelmiin. Tämä on seikka, joka toistui jo Hanslickin ideassa musiikin rakenteellisesta kuunte-
lusta.

Eristäytymisen etiikka

Kuten edelläsanotusta voi päätellä, teknologialla on Gouldille selvästi eettinen ja moraalinen ulottuvuus.²⁰ Gouldin (1990p, 355) mukaan teknologia tuo taiteeseen "moraalisuuden idean", joka ylittää taiteen itsensä. Tähän liittyy usko siihen, että teknologialla on kyky poistaa kilpailullisuus ja itsekeskeisyys taiteellisen toiminnan keskiöstä. Jos taiteilijoiden ja yleisön välinen raja häviää ja musiikinteosta tulee anonyymia, ei kenelläkään ole enää tarvetta egoistisuuteen ja kilpailuun — mitä Gould pitää ylipäätään ihmiskunnan turmiollisimpina ominaisuuksina (1990b, 41). Kilpailullisuus on esteettinen piirre, jota Gould pitää epä-

²⁰ Tässä kohtaa Gouldin ajattelussa näkyy kanadalaisen media-teologin ja kirjailijan Jean Le Moynen vaikutus. Le Moynen fraasi "teknologian hyväntekeväisyydestä" (*charity of the machine*) nousee esiin useassa Gouldin kirjoituksessa ja haastattelussa. Gould myös haastatteli Jean Le Moynea, kuten myös McLuhania, radio- ja televisio-ohjelmiinsa.



moraalisena myös itse sävellyksissä: hän toteaa juuri tästä syystä karsastavansa konserttoja musiikkigenrenä, sillä niihin on sisäänrakennettu individualistisuutta ja dramaattisuutta korostava taiteellinen olemus.

Gouldin vankkumaton usko teknologian positiiviseen moraaliseen vaikutukseen on yhteydessä eettiseen näkemykseen, jota kutsun tässä eristäytymisen etiikaksi. Eristäytymisen etiikkaan Gouldin ajattelussa kuuluu idea siitä, että yksilöllä on yhtäältä (teknologian tuoma) mahdollisuus mutta toisaalta myös vastuu löytää oma taiteellinen ilmaisunsa ja autenttisuutensa ja että tuo oman persoonallisuuden ilmaisu tapahtuu erillään sosiaalisesta kontekstista. Tässä teknologia toimii taiteen demokratisoijana, sillä sen kautta taiteella on mahdollisuus tulla kaikkien ulottuville, muuttua anonyymiksi ja paeta instituutioiden standardisoivaa vaikutusta. Kuten Ghyslaine Guertin (1988, 234) on todennut, Gould etsi teknologian kautta jonkinlaista ”ekstaasin yhteisöä”, jossa yhteisöllisyys on virtuaalista, eristyneisyyden kautta syntynyttä. Teknologian välittämässä kuuntelukokemuksessa musiikki ja kuuntelija ovat suorassa vuorovaikutuksessa keskenään, ja samalla musiikin leviämispotentiaali on periaatteessa rajaton. Mielenkiintoisesti siis teknologia toimii Gouldin ajattelussa sekä musiikin potentiaalisena levittäjänä että sen eristäjänä kollektiivisesta, musiikin todellista ymmärtämistä turmelevasta kokemuksesta. McLuhanlaisessa ”maailmankylässä”, mihin Gouldin ideoita musiikista ja teknologiasta voidaan verrata, tällainen teknologian välittämä kokemus hahmottuu lopulta erottamattomana musiikin muodosta. Teknologian ”välineestä” tulee ”viesti”. Gouldille teknologian pirstoma, alkuperäisestä tekijyydestään riisuttu musiikki on positiivinen asia, sillä näin musiikin kuuntelemisen kautta uudelleen luomisen prosessi pääsee alkamaan alusta, eikä kuulija vain passiivisena tyydy kuuntelemaan toisten aikaansaannoksia. Tradition jähmettävä vaikutus vältetään ja musiikille palautuu kyky syntyä uudelleen ja uudelleen.

Lopuksi

Gould ei ollut koulutettu filosofi, eivätkä hänen argumenttinsa aina kestäneet lähempää tarkastelua. Myöskään hän ei ollut profeetta, joka olisi kyennyt ennustamaan musiikin merkitystä tulevaisuuden maailmassa. Konsertit eivät kadonneet vuoteen 2000 mennessä, kuten Gould ennusti. Pikemminkin on käynyt päinvastoin: konserttielämä näyttää elävän uutta renessanssia, kun taas klassisen musiikin levybisnes on vaikeuksissa. Ihmiset eivät myöskään juurikaan ole aktivoituneet musiikin ”uudelleentulkitsijoina” — vaikkakin on todettava, että mp3-teknologia sekä internetin kautta tapahtuva musiikin ilmaisjakelu ovat tuoneet musiikkimaailman potentiaalisesti lähemmäksi Gouldin visiota kuin se on koskaan vielä ollut. Kuulijalla, ainakin länsimaissa, on kaikki mahdollisuudet toimia luovasti teknologian avulla nyt kun tietokoneet ovat kaikkien saatavilla.

Kyse näyttääkin olevan siitä, että ”uuttaluovalle kuuntelulle” siinä muodossa



kuin Gould sen visioi, ei ole tarvetta. Gouldia voi kritisoida siitä, että hän näki monet asiat liian kärjistettyinä ja yksinkertaistettuina — esimerkiksi konsertti-instituution. On totta, että konserttielämä tähtikultteineen on yksi tapa tehdä musiikista kaupallinen tuote ja että suurella osalla yleisöä kontakti itse musiikkiin jää syntymättä. Suuri määrä ihmisiä ”käyttää” konsertteja sosiaalisen distinktion välineenä. Mutta eivät kaikki. Konsertissakin on mahdollista saada elävä ja luova kontakti musiikkiin, ja tässä Gould mielestäni oli väärässä väittäessään toisin. Lisäksi monet ihmiset kuuntelevat musiikkia mieluummin konserteissa kuin levyiltä siitä täysin legitimitä syystä, että konsertissa on aina läsnä potentiaalinen yllätyksen ja spontaaniuden aspekti. Tätähän Gould piti konserttien puutteena, ja häntä häiritsi myös niihin kuuluva teatraalisuus apodeineen ja pukeutumiskoodistoinen.

Tässä sivuamme myös yhtä Gouldin persoonallisuuden piirrettä — pakkomiellettä rationaaliseen kontrolliin. Gouldhan käsikirjoitti useimmat haastattelunsa, ja silloinkin kun ei niin tehnyt, tarkasti ja editoi haastattelijan kirjoitusta mielensä mukaan. Samoin hänen hermeettisyytensä ja erakkoutensa on usein nähty Gould-kirjallisuudessa kontrollia ilmentävänä persoonallisuuden piirteenä. Samalla tavoin on ymmärrettävää, että ennustamaton ja spontaani musiikintekeminen, konsertoiminen, sopi huonosti tällaiseen kontrollia korostavaan maailmankuvaan.

Toinen seikka, jota Gould ei riittävästi ottanut huomioon, on se, että myös äänentoistoteknologiasta on hyvää vauhtia tulossa kaupallinen ideologia, joka ei ainakaan näytä edistävän musiikin ymmärtämistä tai leviämistä niin kuin Gould toivoi. Musiikintallentamisen eksponentiaalinen kasvu ei ole johtanut tarjolla olevan ohjelmiston laajentumiseen läheskään samassa suhteessa. Markkinoille tulee pikemminkin teknologisesti päivitetty versio kanonisoidusta ohjelmistosta. Sen sijaan, että ylikansalliset levy-yhtiöt tekisivät myös musiikkikulttuurista ja musiikin kuuntelusta ylikansallista, saamme uuden dvd-version Karajanin tulkitsemasta Beethovenin *Kohtalonsinfoniasta*. Tai sitten levytyksillä pyritään täyttämään vaikkapa elokuvien synnyttämää kysyntää. Esimerkkinä tästä voisi mainita David Helfgottin tulkinta Rachmaninoffin kolmannelta pianokonsertosta, josta tuli todellinen hitti elokuvan *Loisto* myötä.

Tarkoitukseni ei ole sanoa, että tässä sinänsä olisi mitään väärää. Levyteollisuus on kuin mikä tahansa muu liiketoiminta: sen täytyy tuottaa voittoa ja vastata kysyntään ollakseen olemassa. Argumenttini tässä on vain se, että Gouldin teknologia-optimismi tarkasteli levytystä taidemuotona liian abstraktina ja kontekstistaan, länsimaisesta kapitalismista, irrotettuna. Paradoksaalisesti hän pyrki pääsemään eroon siitä, mitä hän piti musiikillisena hyödykkeenä — konsertit ja tähtikultti — toisen, mahdollisesti musiikin kannalta vielä tuhoisamman hyödykkeen, ääniteknologian, avulla.

Olen kuitenkin Saidin (2000, 3, 6) kanssa samaa mieltä siitä, että Gouldin suurin merkitys esittävän säveltaiteen historiassa on se, että hänen tulkinnassaan musiikista aukenee kokonaan uusi diskursiivinen alue, jossa representatio yhdistyy argumentointiin ja jossa esittäminen muuttuu uudelleenluomiseksi. Gould oli elävä esimerkki siitä, mistä hän puhui — hänellä, jos kellään, oli aina





”oma projekti käsillä”. Vaikka Gould ei ollutkaan tutkijana pätevä, hän etsi intellektuaalista vapautusta kapeasta musisoinnin sektorista avaamalla portteja sen ulkopuolelle.

On ironista, kuten myös Mark Wait (1986, 60) toteaa, että Gould itse uskoi horjumatta median positiiviseen vaikutukseen mutta silti itse kärsi median vääristävästä vaikutuksesta. Eksentrisestä, epäkonventionaalista pianistista tuli hyvin myyvä tuote. Ehkä Gould pyrki tähän. Taloudelliset intressit eivät koskaan olleet mikään sivuseikka hänen hankkeilleen. Syntyneen julkisuuskuvan hinta oli se, että Gouldin esiinnostamat kysymykset unohtuivat. Voikin olla, että nuo kysymykset ovat edelleen ajankohtaisia ja tärkeämpiä kuin niihin tarjotut vastaukset.

Kirjallisuus

- Bazzana, Kevin 1997. *Glenn Gould: The Performer in the Work*. New York: Oxford University Press.
- Chanan, Michael 1995. *Repeated Takes*. New York: Verso Press.
- Chasins, Abram 1961. *Speaking of Pianists*. New York: Alfred A. Knopf.
- Cott, Jonathan 1984. *Conversations With Glenn Gould*. Boston: Little, Brown & Co.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music*. (käänt. J. Bradford Robinson) Berkeley: University of California Press.
- Friedrich, Otto 1989. *Glenn Gould: A Life and Variations*. New York: Random House.
- Goehr, Lydia 1989. "Being True to the Work". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1989), 56–67.
- 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works*. New York: Oxford University Press.
- Gould, Glenn 1990a [1970]. "Beethoven's *Pathétique*, 'Moonlight', and 'Appassionata' Sonatas". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 51–53.
- 1990b [1976]. "Of Mozart and Related Matters: Glenn Gould in Conversation With Bruno Monsiegeon". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 32–43.
- 1990c [1972]. "The Film *Slaughterhouse Five*". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 440–444.
- 1990d [1972]. "Art of the Fugue". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 15–22.
- 1990e [1962]. "N'aimez-Vous Pas Brahms?". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 70–72.
- 1990f [1967]. "'The Idea of North': An Introduction". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 391–394.
- 1990g [1964]. "Music in the Soviet Union". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 166–184.
- 1990h [1964]. "Advice to a Graduation". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 3–7.
- 1990i [1966]. "The Prospects of Recording". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 331–353.
- 1990j [1977]. "Critics". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 257–258.





- 1990k [1974]. "Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 315–328.
- 1990l [1981]. "Glenn Gould in Conversation With Tim Page". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 451–461.
- 1990m [1977/1978]. "Stokowski in Six Scenes". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 258–282.
- 1990n [1964]. "Strauss and the Electronic Future". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 92–99.
- 1990o [1962]. "Let's Ban Applause!". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 245–250.
- 1990p [1975]. "Music and Technology". *The Glenn Gould Reader* (toim. Page, Tim). New York: Vintage Books, 353–357.
- 1999a [1980]. "Provocative Insights from a Controversial Classical Pianist: Gould in Conversation with Jim Aikin". *The Art of Glenn Gould* (toim. Roberts, John P. L.). Toronto: Malcolm Lester Books, 258–278.
- 1999b [1978]. "Sviatoslav Richter". *The Art of Glenn Gould* (toim. Roberts, John P. L.). Toronto: Malcolm Lester Books, 50–54.
- 1999c. "The Medium and the Message". *The Art of Glenn Gould* (toim. Roberts, John P. L.). Toronto: Malcolm Lester Books, 232–252.
- Guertin, Ghyslaine 1988. "La technologie au service de l'extase dionysiaque". *Glenn Gould, Pluriel* (toim. Ghyslaine Guertin). Verdun, Quebec: Louise Courteau, éditrice, 233–46.
- Hanslick, Eduard 1974. *The Beautiful in Music* (käänt. Geoffrey Payzant). New York: Da Capo Press.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea*. Helsinki: Suomen musiikkiteetelinen seura.
- 1994. "Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön". *Musiikki* 1994/1, 4–70.
- Hepokoski, James 1991. "The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources". *19th-Century Music* 14 (3), 221–246.
- Kingsbury, Henry 1988. *Music, Talent, and Performance*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, Peter 1995. *Authenticities*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Korhonen, Anu 2001. "Mentaliteetti ja kulttuurihistoria". *Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen* (toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki). Helsinki: SKS, 40–58.
- Lippman, Edward A. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Mach, Elyse 1991. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*. New York: Dover Publications.
- Mantere, Markus 2000. "Gould ja Adorno: Dialogeja tradition kanssa". *Musiikki* 3–4/2000, 223–245.
- McGreevy, John 1983. *Glenn Gould Variations*. Toronto: Macmillan.
- McLuhan, Marshall 1968. *Ihmisen uudet ulottuvuudet* (käänt. Tiisanen, Antero). Porvoo: WSOY.
- Moisala, Pirkko 2001. "Kohti dialogista musiikkianalyysia". *Muulla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista* (toim. Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä, Irma Vierimaa). Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 369–385.
- Nattiez, Jean-Jacques 1996. "The Language of Music in the Twenty-first Century: Gould as Precursor of Postmodernism?". *GlennGould* 2/1996, 28–35.
- Nettl, Bruno 1995. *Heartland Excursions*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Page, Tim 1990. *The Glenn Gould Reader*. New York: Vintage Books.
- Payzant, Geoffrey 1997. *Glenn Gould: Music and Mind*. Toronto: Key Porter Books Ltd.



- Roberts, John P. L. (toim.) 1999. *The Art of Glenn Gould*. Toronto: Malcolm Lester Books.
- Said, Edward W. 1991. *Musical Elaborations*. New York: Oxford University Press.
- 2000. "Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual". *Raritan* XX:1 (Summer 2000), 1–16.
- Sarjala, Jukka 1992. "Musiikki kulttuurihistoriassa: Normi- ja arvotutkimuksen näköaloja". *Etnomusikologian vuosikirja 1991–92*. Jyväskylä: Gummerus, 252–268.
- 2001. "Dahlhausia lukiessa: Teoslähtöinen musiikinhistoria ja sen kätketty poliittisuus". *Musiikki* 3–4/2000, 196–222.
- Schenker, Heinrich 2000. *The Art of Performance*. New York: Oxford University Press.
- Schoenberg, Arnold 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (toim. Leonard Stein). New York: St. Martins Press.
- Schonberg, Harold C. 1987. *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster
- Subotnik, Rose Rosengard 1991. *Developing Variations*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tarasti, Eero 1998. *Sävelten sankareita*. Helsinki: WSOY.
- Taruskin, Richard 1995. *Text and Act*. New York: Oxford University Press.
- Trilling, Lionel 1997. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Urmson, J. O. "The Ethics of Musical Performance". *The Interpretation of Music* (toim. Krausz, Michael). New York: Oxford University Press, 157–164.
- Wait, Mark 1986. "Glenn Gould: Did We Really Hear Him?". *The Piano Quarterly* Fall 1986/135, 60–63.
- Weiss, Piero & Taruskin, Richard 1984. *Music in the Western World*. New York: Simon & Schuster.
- Wolff, Christoph 2000. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W.W. Norton & Co.

Isolation as an Ethical Choice—Glenn Gould's Imperative of Musical Re-Creation

Glenn Gould's (1932–1982) ideas of musical interpretation are discussed within an intellectual historical and philosophical context. The most important aesthetic and ethical ideal for Gould, both in the music he performed and as a more concrete prerequisite for his own work as an artist, was the idea of isolation. In music, Gould favored "historically isolated" music, which, like Richard Strauss's music, resisted the "tyranny of the zeitgeist". Isolation and solitude not only were important for Gould as a person, but also clearly fascinated Gould as an inspiration for his work with radio—the audio documentary "The Idea of North" is a clear manifestation of this. In the end of the day, the idea of isolation can be seen as a bridge between Gould's personality and the ethos of his work, and it offers a hermeneutic context in which his musical ideas can be better understood.

Markus Mantere (markus.mantere@helsinki.fi) on helsinkiläinen musiikintutkija, joka valmistelee väitöskirjaa Glenn Gouldin musiikillisesta maailmankuvasta.



Ansatsista toiseen: kohti narratiivista huilisti-identiteettiä

Taina Riikonen

Kaija Saariahon huilumusiikissa huilisti siirtyy usein vähitellen liukuen yhdestä äänityypistä, soittamisen tavasta toiseen. Tässä artikkelissa tarkastelen kyseisiä siirtymiä eli äänityyppijatkumoina huilistisina olemisen tapoina. Olen kiinnostunut siitä, miten äänityyppijatkumoissa vaadittava ansatsin (huilien ja leuan asento soittaessa) vaihteleva vaikuttaa huilistiseen identiteettiin. Ajattelen, että kyseinen identiteetti on toimijuutta, jossa huilun äänen tuottamisen tavat kytkeytyvät tiiviisti soittajan minuuteen. Huilistin persoonallinen itseys muodostuu (ainakin osittain) soittamisen ruumiinliikkeissä, jolloin se on yhtä soitto-liikkeistöissä tuotettavan huilusoinnin kanssa (vrt. Cumming 2000, 21). Tarkastelen äänityyppijatkumoina huilistin eleyssä ruumiillisuudessa eli eräänlaisessa *olokulmassa*, jossa mediatutkija Derrick de Kerckhoven mukaan korostuu — näkökulman sijasta — ihmisen kokemusten ruumiillinen kokonaisvaltaisuus (ks. de Kerckhove 1995, 324).

Tutkiessani huilistin olokulmaa ja siinä muovautuvaa huilistista identiteettiä tutkin samalla myös huilistin kokemuksia ja taidemusiikki-instituution huilistisia käytäntöjä. Tarkastelutapani on siten osa sitä länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen kulttuurintutkimuksellista suuntausta, jossa myös musikat ja kuulijat ruumiillisine kokemuksineen ja elämysympäristöineen ovat kiinnostuksen kohteita siinä missä säveltäjät ja teoksetkin (ks. Samson 1999, 59; Korsyn 1999, 56–60; ks. myös Kramer 2001, 154). Minua kiinnostaa se, mitä *huilistin ruumiissa* tapahtuu, mikä erottaa tarkastelutapani niistä musiikkianalyttisistä tutkimuksista, joissa kysytään, mitä *teoksessa* tapahtuu.¹

Tarkastelen huilistin soittotapahtumassa muotoutuvaa identiteettiä Paul Ricoeurin narratiivisen identiteetin teorian kautta. Kirjassaan *Oneself as Another* (1992) Ricoeur käsittelee yksilön persoonallista identiteettiä rakenteena, joka kerrostuu jatkuvassa yhteisöllisen samuuden ja yksilöllisen itseyden kerroksellisessa rajankäynnissä (ks. myös Kotkavirta 2000). Länsimaisen taidemusiikkihuilimin käytännöissä ja Ricoeurin filosofiassa voidaan mielestäni osoittaa ainakin kaksi yhteneväistä teemaa, nimittäin ajallisuuden subjektiivisen koke-

¹ Kaija Saariahon huilumusiikkia on teoskeskeisesti analysoinut mm. Vesa Kankaanpää (1995). Saariahon sointivärikäsityksiä ja niiden ilmentämiä musiikillisia muotoja käsittelevässä tutkimuksessaan Kankaanpää tarkastelee soolohuiluteosta *Laconisme de l'aile* (1982) ja kysyy esimerkiksi, miten sointivärien välillä liikutaan, jotta luotaisiin muotoja. Kankaanpään (1995, 245) mukaan soinnin puhtauden (yläsävelrakenteen sointiväri) ja soinnin tekstuurin (äänen ominaisuus) elementit ovat *Laconisme de l'ailessä* hyvin eriytyneitä.





misen merkitys sekä ihmisen yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden limittyminen. Taidemusiikin huilistin on ylläpidettävä lihasmuistinsa sisäistä sidosta ajan pysyvyyteen jatkuvalla päivittäisellä harjoittelulla, sillä soittoliikkeistöjen tekemisen tilapäinen katkeamisen aiheuttama poikkeavanlainen ajan organisaatio luo soittamisen tapoihin epäjärjestystä ja epävarmuutta. Huilistin ruumis ei tällöin ole hänelle enää välttämättä sama kuin aikaisemmin, sillä päivittäisen harjoittelun keskeytyminen on aiheuttanut siihen ajan pysyvyyden saumaisuutta ja katkoksia (vrt. Ricoeur 1985, 248; 1992, 140).

Yhteisöllisyyden ja yksilöllisyyden nivelyminen huilistiseen identiteettiin ilmenee siinä sosialisatiossa, jossa huilisti oppii soittamaan yhdessä muiden huilistien kanssa. Soittamista harjoitellaan kulttuurisesti neuvotelluissa käytännöissä, mutta jokainen soitettu ääni sisältää kuitenkin aina myös yksilöllisesti elettyä ruumiillisuutta.

Saariahon huilumusiikin äänityyppijatkumoiden soittaminen aiheuttaa huilistiseen identiteettiin uudenlaisia saumaisuuksia, sillä erilaisten ansatsien läsnäolo murtaa yhdenlaisen ansatsitavan pysyvyyttä. Soittotapahtumassa rakentuvaan identiteettiin kerrostuu vieraita ja toisenlaisia aineksia, jotka merkityksellistyvät juuri ennalta kokemattomien soittoliikkeistöjen ruumiillisuuden toiseudessa. Tarkastelen ansatsivaihteluissa toteutuvaa ansatsisiirtymää ja siihen nivelyvää vierauden kokemusta Ricoeurin persoonallisen identiteetin käsitteistön lisäksi myös Julia Kristevan (1992/1988, 18) muukalaisuuden filosofian kautta. Kristevan mukaan muukalaisen sivullisuus sisältää alkuperän kadottamisen prosessin, jossa korostuu vanhan hylkääminen ja taakse jättäminen. Mielestäni äänityyppijatkumoiden ansatsivaihteluita voidaan tarkastella eräänlaisena alkuperän katoamisen mekanismina, sillä tietynlaisen ansatsitavan kadottaminen muuntaa keskeisellä tavalla soittamisen huilistista ontologiaa. Kuvaan myös omaa tutkijapaikkaani muukalaisuuden käsitteellä, sillä huilunsoittoa tutkivana huilistina kiinnityn sekä taidemusiikkihuilistimin käytäntöihin että musiikkitehteen kenttään. Olokulmani kaksi ulottuvuutta eivät aina ole sulautuneet toisiinsa ongelmitta; taidemusikkodiskurssiin sisältyy usein ajatus, jonka mukaan kaikkein ”paras” tieto musiikista voidaan saavuttaa soittamalla, mistä en ole samaa mieltä. Itse asiassa monet asiat soittamisessa ja musiikissa ovat avautuneet minulle kirjoittamalla, sillä hetkellinen irrottautuminen soittamisen päivittäisestä motoriikasta on mahdollistanut uusia, nimenomaan ruumiillisia oivalluksia soittamisesta. Vaikka olenkin soittaja, en tutki musiikkia tai ”puhu” siitä ainoastaan soittamalla, vaan tutkin sitä ja puhun siitä myös kirjoittamalla. Muukalaisuuden tunne minussa on sitä häilyvyyttä, joka syntyy erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa ilmenevien diskursiivisuuksien ja tietokäsitysten ristikkäisyyksissä.

Tarkastelen Saariahon huilumusiikin äänityyppijatkumoissa muotoutuvia huilisti-identiteettejä huilistisen elämämaailman (ks. Varto 1992, 23–25) kautta. Pääasialliseksi tutkimusaineistoksi haastattelin Saariahon musiikkia soittaneita huilisteja, mutta aineistoni koostuu myös Saariahon musiikin partituureista ja levytyksistä. Valitsin haastateltavikseni Petri Alangon, Anne Eirolan, Mikael Helasvuon, Camilla Hoitengan ja Eva Tigerstedtin, jotka kaikki ovat kantaesittäneet Saariahon teoksia. Eirola, Helasvuo ja Hoitenga olivat minulle entuu-





destaan tuttuja orkesterikonserttien, yksityisoppilaana olemisen ja aikaisempien tutkimuksieni kautta, kun taas Alankoa ja Tigerstedtiä en tuntenut aiemmin. Haastattelin huilisteja yksitellen, kutakin vähintään kahdesti. Haastattelut olivat ensimmäisellä kerralla väljiä teemahaastatteluita, joissa tein muutaman laajahkon kysymyksen. Toisella kerralla palasin yksityiskohtaisemmin itseäni kiinnostaviin teemoihin.

Haastatteluaineistosta muodostui lopulta ratkaisevan tärkeä kysymyksenasetteluni uudelleenmuokkaaja, sillä huilistien kertomuksissa nousi esiin minulle täysin uudenlaisia huilistisia olokuksia. Haastatteluja analysoidessani jouduin kohtaamaan myös omassa huilistisuudessani asuvia ennakkokäsityksiä taidemusiikkihuilun soittamisen tavoista. Keskustelut huilistien kanssa herättivät minut kysymään, millainen on se ruumiin ja ei-ruumiin välinen rajapinta, jossa Saariahon huilumusiikin äänityyppijatkumot muuntuvat yksittäisen huilistin soitteknikaksi ja samalla persoonallisen identiteetin rakenteiksi.

Huilistin ja huilun kytkös

Huilisti tuntee huilun ruumiissaan kolmen tukikohdan kautta, sillä huilu nojaa suukappaleen kohdalta kevyesti huilistin leukakuoppaan sekä rungosta vasemman etusormen tyveen ja oikeaan peukaloon. Käsiä taivutetaan hieman ran-teista ja sormet kaartuvat läppien ylle puolikaareissa. Hengityksen tehostamiseksi hartiat pidetään alhaalla, lantion alaosa hieman takana sekä niska ja selkä suorana (ks. Lindholm 1985, 5). Ruumiin paino tuntuu päkiöillä ja polvia joustetaan hengityksen mukana. Huilun epäsymmetrinen soittoasento (huilu on oikealla puolella) aiheuttaa huilisteille usein niskan, hartioiden ja selkähästen jännityksiä.

Huilun ääni syntyy ilmavirran osuessa suukappaleen puhallusaukon reunaan. Nykyisin käytössä oleva huilutyyppejä on rakenteeltaan lähes 150 vuotta miltei muuttumattomana pysynyt huilunrakentaja Theobald Böhmin kehittämä läppähuilu. Tavallisimmat huilun valmistusmateriaalit ovat hopea ja kulta,² joskin valmistukseen käytetään joskus myös platinaa ja palladiumia. Valmistuksessa käytetään myös puuta ja täysin uutena runkomateriaalina hiilikuitua, jonka etuja puuhun ja metalliin verrattuna ovat lujuus ja keveys. Muotoilija Pekka Kähösen ja huilisti Matti Helinin kehittämä hiilikuituhuilu sisältää myös muutamia rakenteellisia uudistuksia, kuten esimerkiksi läppien kannattelussa käytetyn magneettimekanismin jousien asemesta (Kähönen & Helin 1995).

Materiaalin merkityksestä huilun sointiin kiistellään taidemusiikkihuilismissa jatkuvasti, sillä erilaisilla runkomateriaaleilla ajatellaan olevan toisistaan hyvinkin paljon poikkeavia ja eri tavoilla huilun kokonaisuutena määrittäviä ominaisuuksia.

² Huilun valmistuksessa käytettävät metallit ovat aina useiden metallien seoksia, joten ei voida puhua puhtaasta kullasta tai hopeasta.





sia. Huilisti Peter-Lukas Graf esimerkiksi liittää hopeahuilun sointiin ”pyöreäden”, kultahuiluun ”rikkaan yläsävelsarjan” ja puuhuiluun ”keveän lämpimän” sointiväriin (Graf 1998, 45). Huilistin soittotaitoon vedoten huilun valmistusmateriaalin merkitystä pyritään kuitenkin usein vähättelemään. Grafkin huomauttaa, että kun ”hyvä soittaja” soittaa, huilun materiaali ja valmistaja ovat toissijaisia (1998, 45). Lausumallaan hän uusintaa sitä taidemuusikkodiskurssissa yleistä puhetapaa, jossa muusikon mekaanis-tekniset (soitin ja tekniikka) sekä tulkinnalliset ominaisuudet erotetaan toisistaan. Konservatoriokulttuurista tutkineen Henry Kingsburyn mukaan ”mekaanisen ja teknisen esitystekniikan hallinta sekä emotionaalisen ja persoonallisen, tulkinnallisen ilmaisun erottaminen toisistaan” on konservatoriokäytännössä aivan perustavaa laatua oleva esteettinen kysymys (Kingsbury 1988, 137–138).

Ammattikäyttöön tarkoitettujen huilujen valmistus on nykyisin lähes kokonaan käsityötä, ja useimmiten huilisti voi esittää huilunrakentajalle omia toiveitaan. Huilisti voi pyytää vaikkapa tietynmuotoista- ja kokoista (omille huulille ja leualleen sopivaa) suukappaleen puhallusaukkoa tai erilaisia kulmia ja pyöristyksiä huulilevyyn. Huilunrakentaja Pekka Karahka kertoo huomanneensa, että useat uutta huilua ostavat pitävät soittimen tärkeimpänä kriteerinä soinnin voimakkuutta (Karahka 2002).

Haastattelemani huilistit suosivat kultahuilua; Alanko, Eirola ja Tigerstedt soittavat karaattimääriltään erivahvuisia kultahuiluja. Hoitenga soittaa hopeahuilua — samoin minä — Helasvuo puolestaan soittaa puuhuilua.

Ääni-ihanne ja suhinan ongelma

Taidemusiikkihuilistimin ideaaliksi äänityypiksi on vakiintunut suhinaaton, kirkas ja läpäisemätön ääni (Galway 1982, 90; Böhm 1964/1922, 135; Toff 1985, 94). Nancy Toff luonnehtii kirjassaan *The Flute Book. Complete Guide for Students and Performers* huilun ihanneääntä seuraavasti:

Äänen pitää olla täyteläinen ja pyöreä, ei hauras eikä ohut. Äänen tulee olla selkeä, kiinteä ja tiivis, eikä epäselvä tai suhiseva. Äänessä pitää kuulua resonanssia ja soinnikkuutta. Eri rekistereiden tulee soida samankaltaisina. Äänen pitää myös joustaa erilaisiin sointiväreihin ja dynaamisiin vaihteluihin, jotta se toimii sekä tulkinnan että tekniikan välineenä (Toff 1985, 89; suom. TR).

Toff perustaa ihanneäänen määritelmänsä hyvin selkeästi vastakohtaisuuksien varaan, jolloin hänen on lausuttava julki myös äänen ei-toivotut ominaisuudet. Täyteläisyys ja pyöreys saavuttavat kyseiset ominaisuutensa ainoastaan suhteessa kiellettyihin haurauteen ja ohuuteen. Määritelmästä käy ilmi, että huilun äänen hyväksi neuvotellut ominaisuudet sijaitsevat vaikeasti määriteltävien rajojen sisällä. Toff niin ikään käsittelee huilun ääntä eräänlaisena itseohjautuvana välineenä, joka ”soi”, ”joustaa” ja ”toimii” ilman huilistin ruumiillista kontrollia.





Eva Tigerstedtin pohdinnoissa äänen tekijä on huilun sijasta huilisti:

ET: Mä tykkään semmosest avoimuus ja tota [...] et mä oon sitä mieltä et paras saundi on semmonen jost lähtee kaikki [erilaiset äänityypit ja äänensävyt].

TV: Mmm.

ET: Et se on ninku se mun käsitys äänestä.

TV: Aivan.

ET: [...] Ja hyvin iso aspekti on tietenki se, et pystyy tuottaan semmost hyvää klassista saundii, mut kai se [ihanneääni] on semmonen avoin [...] sit taas vähän riippuen musiikista et mitä etsitään, niin pyöreä ehkä kuulas ninku semmonen et [...] jossa on briljanssia ja hohtoa ja semmost kultaa tai semmost (Vb, 2³; kursiivi TR).

Tigerstedtin lausumassa ”hyvä huilusaundi” ei määriy dikotomioiden kautta vaan useina erilaisina tilannekohtaisina vaihtoehtoina. Tällöin hyvän äänen määritelmää ei oikeastaan voi esittää täysin tyhjentävästi joitain ominaisuuksia ulossulkemalla. Keskustelun edetessä Tigerstedt toteaa kuitenkin, että ”liian siisti ja liian pieni [ääni] on mun mielest aina aika tylsä” (Vb, 2), mikä liittyy hänet siihen taidemusiikkihuilisiin perinteeseen, jossa äänelliset ominaisuudet asetetaan hierarkkiseen järjestykseen. ”Liian siisti” ja ”liian pieni” ovat arvoasteikossa matalalla; ne ovat välteltyjä, ei-toivottuja äänellisiä ominaisuuksia.

Huilistin on siis pyrittävä säätelemään ilmavirran painetta, kokoa, muotoa ja tulokulmaa huilun puhallusaukkoon (ks. Lindholm 1985, 20) siten, että tulokulma olisi mahdollisimman täyteläinen, pyöreä, avoin ja etenkin tiivis ääni. Taidemusiikkihuilistille muodostaa ikuisuusongelman puhalluksesta kuuluva ylimääräiseksi arvoitettu sivusuuhina (ks. Castelleigno & Fabre 1994, 225–227), jonka tuottamisen tapoja Anne Eirola kuvaa seuraavassa:

AE: Se [hyvä huilun ääni] ei saa vaan kähistä, et se täytyy se ilmavuus olla jotenkin muuten kun semmosena kähinä siinä.

TV: Niin mitä se kähinä on?

AE: No se on ehkä sitte, ehkä se tulee semmosen *forsseerauksen ja prässäämisen kautta, et puhalttaa ninku liikaa aina koko ajan*, et [...] ääni, jossa on ilmaa, jos se on oikeella, must tuntuu et jos se ois ninku oikeella...

TV: [puhuu osittain päälle] Niin se on...

AE: [puhuu päälle] ja *oikeella määrällä puhallettu*, ni et se voi olla ninku semmonen paikatellen jopa ninku semmonen huokosempikin ääni, mut et sit jos sen puhalttaa hirveen kovaa, ni sit siihen tulee helposti just semmonen, semmonen *sivusuuhina*, joka on semmonen vähän *prässätty*.

TV: Joo kyllä, semmonen, just semmonen vähän *tykitetty*.

AE: Ja sit se, joo, ja sit helposti tulee semmonen olo, et siit [äänestä] puuttuu se tila, siitä puuttuu ninku myös se semmonen avoimuus.

TV: Joo onkse tila ja avoimuus, liittyy yhteen?

AE: Jollain lailla, ainakin näin taas mielikuvina niin sanosin äkkiseltään että juu. (Iib, 2–3; kursiivi TR).

Eirola kuvaa hyvin monipuolisella sanastolla niitä puhaltamisen tapoja, joiden välillä huilisti tasapainoilee etsiessään ääni-ihanteen mukaista ääntä. Lausu-

³ Numerointi viittaa haastattelunauhojen litteraatioon. Ks. lähteet.





masta käy ilmi, että erilaiset suhinatyypit arvottuvat sen mukaan, miten ne vaikuttavat äänen "avoimuuteen". Itse käytän keskustelussa ilmaisua *tykitetty*, jolla viittaaan hieman toisenlaiseen, tehokkaan puhalluksen lisäksi voimakkaalla vatsalihasten paineella tuotettuun ilmavirtaan. Tykitetty ääni ei välttämättä *kähise* paljon, mutta voimakas vatsalihaksissa muodostettu paine aiheuttaa ilmavirtaan niin ikään suhinaa. Tykkisoitossa sivusihinä ei kuitenkaan välttämättä olekaan *ylimääräistä* ilmavirran ääntä, sillä voimakkaan ilmanpaineen äänen voidaan ajatella ilmentävän soittajan ruumiillista vahvuutta ja korostuneen hallittua puhallustekniikkaa. Näin ollen tykkisoittajuuteen niveltyy — ainakin minulle — myös positiivisia konnotaatioita.

Mielestäni Eirolan monipuolinen puhallustapojen kuvaus sekä se, että hänen mainitsemansa "prässäminen" assosioitui soittavassa ruumiissani ristiriitaisin tuntein tykkisoittamiseen ilmentää taidemusiikkihuilismin ääni-ihanteen kapeutta ja normatiivisuutta. Se kulttuurinen tila, jossa huilisti säätelää puhalluksen parametrejä, rajautuu lopulta hyvin kapeaksi ja vaaralliseksi alueeksi, jossa pienikin lipsahdus äänentuottomekanismien kontrollissa aiheuttaa ei-toivotun lisäsävyn ääneen. Saariahon huilumusiikin äänityyppijatkumoissa useat äänityypit koostuvat kuitenkin juuri näistä perinteisessä soitossa ulossuljetuista, kielletyistä ilmavirran äänistä. Äänityyppijatkumoa soittaessaan huilistin on siis kurrottavuttava kohti soittolihaksille outoja äänenmuodostustekniikoita.

Huilistisen identiteetin samuus

Taidemusiikkikoulutus tähtää ensisijaisesti siihen, että soittaja oppii soittamaan "oikein", kulttuurisesti määriteltyjen normien mukaisesti. Tällöin ihanneäänien kapeassa tilassa tasapainoileminen jäsentyy erottamattomaksi osaksi myös huilistiksi opiskelevan arkipäivää. Soittamista opiskellaan lähes poikkeuksetta opettajan johdolla ja useimmiten jossain oppilaitoksessa, jolloin soittamisen tavat ovat aina yhteisöllisesti neuvoteltuja.

Soiton opiskelu on määrätietoista tiettyjen lihasten harjoittamista, Kingsburyn mukaan eräänlaista kehonrakennusta (Kingsbury 1988, 134; vrt. myös kehonrakennusta tutkinut Kinnunen 2001). Huilun soitossa äänenmuodostuksen kannalta tärkeitä "kehonrakennuksen" kohteita ovat huulien ja poskien lihakset. Huilistin ansatsi ei voi olla mikä tahansa huulien ja leuan mielivaltainen sommitelma vaan sellainen konstruktio, jolla saavutetaan ääni-ihanteen mukainen ääni. Oikeanlaiseen ansatsitapaan kiinnittyminen niveltyy vuosien harjoittelun myötä osaksi huilistin persoonallisuutta, jota tarkastelen seuraavassa Paul Ricoeurin persoonallisen identiteetin filosofian kautta.

Ricoeur (1992, 115–117) erottaa toisistaan kaksi persoonallisen identiteetin päätyyppiä, *idem* ja *ipso* eli samuuden ja itseyden. *Idem*-identtisiä ovat esimerkiksi tavarat, joiden samuutta voidaan tarkastella numeerisilla ja laadullisilla kriteereillä. Jokin esine on sama, jos sen laadullisuus on täysin yhdenmukainen





jonkin toisen esineen laadullisuuden kanssa. Näin ollen emme esimerkiksi radioliikkeessä tarkastellessamme samanmallisia ja -merkkisiä radioita puhu eri radioista vaan *samasta* radiosta. Havaitsemamme samuus on radioiden ”mitä”, se on niiden *idem*-identtisyyttä.

Persoonallista itseyyttään (*ipse*) pohtiessaan ihminen ei kuitenkaan kysy itseltään, ”mikä minä olen” vaan ”kuka minä olen” (mts., 116). Ricoeurin mukaan tästä seuraa, että on tehtävä jatkokysymys: ”Millainen ajallisuuden pysyvyys vastaa kuka-kysymykseen?” Millainen on siis se ”kuka”, joka muotoutuu juuri siinä ajan kulumisen jatkumossa, jonka vain tämä kyseinen ”kuka” tuntee? Ajallisuuden subjektiivinen kokemus on Ricoeurin mielestä narratiivisen, kerronnallisissa käytännöissä muodostuvan identiteettimme keskeisin rakenne.

Persoonallista *ipse*-identiteettiä ajan pysyvyydessä ylläpitävät *luonne* ja *lupaus*⁴, joskin hyvin eri tavoilla. Keskityn tässä vain luonteeseen, joka Ricoeurin mukaan ilmenee sellaisten ominaisuuksien kokoelmana, josta tunnistamme jonkun tietyn henkilön. Ominaisuudet saavat ajallisen ja historiallisen ulottuvuutensa tapoina, joista tulee persoonallisia luonteenpiirteitä. Ricoeurin (1992, 121) sanoin ”minun luonteeni on minä, itse, *ipse*, mutta tämä *ipse* ilmentää itseään *ideminä*”.⁵

Huilisti omaksuu luonteeseensa eli identiteetin samuuteensa soittamisen tapoja, joissa kulttuurisesti neuvolteltu ääni-ihanne on kuuluvilla. Huilisti tuottaa kirkkaan, tiiviin ja mahdollisimman vähän ei-toivottua suhinaa sisältävän huilun äänen pienellä huilien puhallusaukolla, tiiviillä ja nopealla ilmavirralla sekä suuntaamalla ilmapatsaan tarkasti puhallusaukkoon. Huilisti toistaa kyseisiä äänenmuodostuksen tapoja päivästä ja vuodesta toiseen, jolloin niistä tulee lopulta hänen persoonallisia, tietyllä tavalla suoritettuja ja tietyssä ruumiissa sijaitsevia luonteenpiirteitä. Tällöin luonteen samuus ei muodostu niinkään aktiivisen ja järjestäytyneen valinnan kautta vaan pikemminkin hitaasti kerrostuen ja eri tavoin muuntuen yksilöllisen elämänhistorian kuluessa (ks. Ricoeur 1992, 119–122; Kotkavirta 2000, 21; Valdés 1991, 426–427).

Huilien ja leuan asettelu huilun huulilevyä vasten sekä ilmavirran säätely tietyllä tavalla on siis osa huilistin luonnetta; se on hänelle yhtä itsestäänselvää kuin käveleminen tai puhuminen (ks. Grange 1996). Myös huilusta tulee osa itseyyttä, sillä vuosien päivittäinen harjoittelu niveltää huilun elimelliseksi osaksi luonteen samuutta (ks. Cumming 2000, 23). Camilla Hoitenga toteaaakin, että: ”[s]oittaessani minun ruumiini ja huiluni ovat yhtä ja samaa instrumenttia”⁶ (IVa, 6). Soittotapahtumassa huilistia, huilun ääntä ja huilua on mahdotonta erottaa

⁴ Ricoeurin (1992, 123) mukaan lupauksessa rakentuu sellaista itseyyden muotoa, jossa ajan pysyvyyden — ja samalla ”itse-pysyvyyden” — ulottuvuutta ei voida kuvata samoilla yleisillä käsitteillä kuin esimerkiksi luonteen jatkuvuuden kerrostumista.

⁵ ”[M]y character is me, myself, *ipse*; but this *ipse* announces itself as *idem*” (1992, 121).

⁶ ”My body and my flute are ideally just one instrument when I’m playing” (IVa, 6).





toisistaan, joten huilu on persoonallisen itseyden tunnusmerkki siinä missä soitettu äänikin.

Erityisen hyvin huilistiriiumiin ajallisuuden pysyvyyden kokonaisvaltaisuus ilmenee soittamisen katkoksisissa. Olen huomannut, että tilanteessa, jossa joudun pitämään pakosta soittotaukoa esimerkiksi sairauden vuoksi, kaipaan soittamisessa juuri tietynlaista, minulle tuttua soittamisen motoriikasta kumpuavaa itseyden kokemusta. Tuntemus huilun painosta vasemman etusormen tyvessä ja oikean peukalon alla sekä ruumiini tieto siitä, minkälaisia ääniä tekemäni soitto-oliikkeet tuottavat, on kerrostunut minun persoonalliseen itseYTEENI jo yli kahdenkymmenen vuoden ajan.

Yhden ansatsin normatiivisuus

Länsimaisen taidemusiikkihuilimin ääni-ihanne ja äänen tuottamisen tapa eivät ole syntyneet sattumalta vaan vuorovaikutuksessa niihin kulttuurisiin käytäntöihin, joissa neuvotellaan myös huilunrakennuksen ja taidemusiikkikulttuurin konserttiperinteiden muodoista. Puista traversohuilua soitettiin 1600- ja 1700-luvuilla "leveäansatsilla" (Lindholm 1985, 24) huulia sivuille levittäen, sillä yhä suureneviin orkestereihin haluttiin saada (nokkahuiluun verrattuna) voimakas ja kantava äänityyppi. 1800-luvulla Böhmin kehittämä uusi, metallista valmistettu huilumalli muokkasi soinnin ohella ansatsia; "leveäansatsi" muuttui "suppusuuansatsiksi", jossa huilisti suipistaa huulia eteenpäin suunnaten ilmavirran tiukasti yhteen pisteeseen (Lindholm 1985, 24–28). Metallihuilun suukappaleen puhallusaukkoa ympäröivä huulilevy mahdollistaa tällaisen ilmavirran tarkan suuntaamisen erityisen hyvin (ks. Karahka 1998, 18–19; Vester 1985, 12–13). Ansatsin kaventaminen pienentää suuontelon tilavuutta ja edistää yläsävelsarjan osasävelien lisääntymistä, jolloin "suppusuuansatsilla" tuotettu ääni kuulostaa "leveäansatsilla" soitettuun ääneen verrattuna kirkkaammalta ja tiiviimmältä. Huilu kulttuurisena esineenä, ääni-ihanne ja äänenmuodostuksen tapa kietoutuvat siis erottamattomasti toisiinsa.

Ansatsi ilmenee huilistisessa identiteetissä tulkintani mukaan luonteen samuuden ja itseyden rajapinnassa, sillä ansatsissa huilistin huulien, leuan ja suuontelon yksilölliset muodot nivELYVÄT erityisellä tavalla taidemusiikkihuilimin sosiaaliseen normatiivisuuteen. Huuli- ja poskilihasten oikeanlaiset suipistukset, venytykset ja joustot sekä leuan vaihtelevat asennot edessä, takana, keskellä ja alhaalla eivät muodostu huilistille annettuina vaan aikaa vievän harjoittelun tuloksena. Tällöin ansatsia voidaan pitää kulttuurisesti tuotettuna kasvossommitelmana, jossa huilisti ylläpitää jatkuvaa luonteensa samuuden ja itseyden kohtaamista. Lihasmuistiin harjoitellut *idem*-identiteettiin kerrostuneet soittotavat nivELYVÄT päivittäin siihen ruumiillisuuden ajallisuuteen, jonka huilisti ajattelee kuuluvan vain itselleen. Ansatsitilassa on tällöin olennaista se kontrolli, jolla huilisti päivittäin varmistaa äänen *pysymisen* ääni-ihanteessa (ks.





Ricoeur 1992, 118–123). Tässä kohdin on kuitenkin tarpeen huomauttaa, että vaikka puhunkin yksilöllisyydestä ja ruumiillisuudesta rinnakkain, en ajattele ruumiin olevan jokin sosiaalisesti läpäisemätön essentiaalisen minuuden paikka. Päinvastoin, uskon ruumiin rakentuvan ja sitä rakennettavan jatkuvassa yhteisöllisessä neuvottelussa. Soittamisen ruumiillisuutta tarkasteltaessa voidaan kuitenkin mielestäni puhua jonkin tietyn huilistiruumiin erityisestä ajan pysyvyydestä ja sen vaikutuksesta persoonalliseen identiteettiin. Ansaitavan ylläpitämisessä ajan pysyvyyden subjektiivinen kokemus kiinnittyy ennen muuta kasvojen lihasten päivittäisiin säätelymekanismeihin.

Taidemusiikkihuilistin tietynlaiseen ääni-ihanteeseen sidottu kasvojen äänenmuodostussommitelma eli ansaitse ei siis voi olla orgaaninen tai joka päivä täysin erilainen, vaan sen tulee olla organisoitu ja hallittu. Tästä johtuen huilistilla voi yleensä olla vain yksi toimiva ansaitse (ks. Galway 1982, 82–85), josta käsin kaikki mahdolliset poikkeamat tapahtuvat. Yhdenlainen ansaitse on myös persoonallisen luonteen tunnusmerkki, jolla tuotetusta äänestä voidaan tunnistaa jonkun tietyn huilistin erityisyys. Huilistin tietynlainen ansaitse on siten osa hänen itseyyttään, mutta se ilmenee soitetun äänen tunnistettavissa olevana samuutena. Eri huilistien henkilökohtaiset ansaitset poikkeavat paljonkin toisistaan, vaikka kaikki pyrkivätkin turvaamaan ääni-ihanteen mukaisen äänen tuottamisen, kuten Tigerstedtin lausumasta käy ilmi:

ET: Se lähtökohtahan on [...] huilismissa se perussaundi ninku se klassinen mut siinäki tietenki on vähän ninku on niissäkin vähän tyyli- ja makueroja et [...] *jotkut soittaa semmosel isolla saundilla aika avoimella ansaitse et toisil on kauheen selvästi rajattu se [ansaitse].* [...] Onhan siinä ninku maku [...] omat mieltymykset ja tämmöset mut myöskin ninku kai [...] mä oletan et siin on jotkut ihan fyysiset siin ninku ihan ihmisen fyysiset...

TV: Mmm.

ET...*huulten rakenteet ja tämmöset, jotka vaikuttaa siihen* (Vb, 2; kursivi TR).

Siirtymän vieraus

Kaija Saariaho muovaa musiikissaan huilistista ansaitseja tavalla, joka purkaa sekä tiiviin huilusoinnin ihannetta että yhdenlaisen ansaitse normatiivisuutta. Saariahon huilumusiikin äänityyppijatkumoissa erilaisia äänityypppejä ovat esimerkiksi kuiskaus, laulu, puhe, suhina, hengitysäänet, ”tavallinen” huilun ääni ja ylipaineistettu huilun ääni sekä edellisten lukuisat yhdistelmät. Huilun ääneksi siis ymmärretään oikeastaan kaikki huilistissa ja huilussa resonoivat äänet — hälystä ja hengityksestä kirkkaaseen ääneen — jolloin äänimateriaalia ei voida yksiselitteisesti jaotella esimerkiksi ”perusääneen” ja efekteihin (ks. Sivuoja-Gunaratnam 1998, 538). Äänityyppijatkumoa ovat esimerkiksi häly-ääni-





jatkumo (nuottiesimerkki 1), kuiskaus–häly–ääni-jatkumo (nuottiesimerkki 2) sekä ääni-ylipaineistettu ääni -jatkumo (nuottiesimerkki 3).

Nuottiesimerkki 1, *Lichtbogen*, t. 1–3.

Nuottiesimerkki 2,
NoaNoa, t. 131–132.

Nuottiesimerkki 3,
Laconisme de l'aile, 18/1 (rivi/tahti).

Nuottiesimerkissä 1 huilisti aloittaa ilman vibratoa (S.V.) soivan suhinan pitäen huilien puhallusaukon suurena ja ilmanpaineen pienenä. Suhina kirkastetaan vähitellen tavalliseksi ääneksi (ks. nuoli notaatiossa) siten, että huilisti pienentää vähitellen huilien puhallusaukkoa ja voimistaa samalla ilmavirran painetta. Kolmannen tahdin *diminuendossa* huilistin on korjattava intonaatiota siirtämällä leukaa hieman eteenpäin ja tiivistämällä vatsalihasten painetta.

Nuottiesimerkissä 2 huilisti siirtyy kahden äänityypin yhdistelmästä (kuiskaus–häly) vähitellen tavalliseen ääneen tehden samanaikaisesti säveltasoglossa- doa kääntämällä huilua sisäänpäin. Soittamisen ja kuiskaamisen yhdistäminen on hyvin vaikea huilutekniikka, sillä hälyääntä puhallettaessa huilien puhallusaukon tulisi olla melko avoin ja löysä, mutta kuiskattavan sanan muodostaminen pakottaa huilistin kuromaan puhallusaukkoa pienemmäksi. Mikael Helasvuon mukaan kuiskaus–häly-tekniikassa pitää ajatella puhaltavansa ”lämmintä ilmaa toisen korvaan” (Illa, 4), jotta kuiskattu sana niveltyy saumattomasti puhallettuun huilun ääneen. Soitto–kuiskaus-jatkumoon kytkeytyy kyseisessä nuottiesimerkissä vielä häly–ääni-jatkumo, jossa huilistin on lisättävä ilmavirran painetta ja samanaikaisesti supistettava huilien puhallusaukkoa.

Kolmannessa nuottiesimerkissä huilisti aloittaa nopeutuvan kuvion (poikki- viiva kahdeksasosanuottien notaatiossa) soittamisen tavallisella äänellä, jota hän muuntaa vähitellen ylipaineistetuksi ääneksi lisäämällä ilmanpainetta. Ansatsia





muutetaan tiiviisti kontrolloidusta löysemmäksi, jolloin voimakas ilmanpaine synnyttää lähellä särkymispistettä soivan, perinteisessä taidemusiikkihuilismissa "rumana" pidetyn äänen.

Edellä esiteltyjä äänityyppijatkumoida soittaessaan huilistin ansatsi ei siis pysy koko ajan samana, minkä seuraksena huilistiseen identiteettiin kerrostuu uudenlaisia muutoksen mekanismeja. Jatkuvat siirtymät ansatsissa saattavat pakottaa huilistin kohtaamaan *idem*-identtisyytensä itsestäänselvyydet, kuten seuraavasta Petri Alangon kanssa käydystä keskustelusta käy ilmi:

TV: Ko sä sanoit, että oli vierasta niin mikä siinä [Saariahon musiikin soittamisessa] oli vierasta?

PA: No täs on tota se on se minusta tää koko estetiikka jotenki ninku erilainen tosiaan, että se, mitä musiikkiopistoissa on opetettu ni sillä on hyvin vähän tekemistä tän kanssa mitä [...] tässä joutuu soittamaan. Elikkä tässä ninku on monta biisiä ettei oo oikeestaan yhtä ainutta ääntä ninku mikä on vaan suora pelkkä ääni, jossa on kesto ja säveltaso, vaan *et jokasessa äänessä on ninku sitä on muunnettu ja muokattu jollain lailla ja useimmiten vielä niin et koko ajan on jonkinlainen muutos meneillään.*

TV: Kyllä.

PA: Et se ninkun tota ja tää nuotti-informaatio on tämmöstä [...] hyvin monitasosta ninku oot näitä katellu...

TV: Mmm.

PA: ...ni tääl on siis neljä viis tapahtumaa joka nuotin päällä [...] se vaatii kyllä siin harjotteluvaiheessa hyvin paljon kärsivällisyyttä et se ninku tämmösen biisin opetteleminen kestää varmaan kymmenen kertaa kauemmin ku normaali periaatteessa saman vaikeusasteenki kappale muuten. Se on todella hidasta ainaki mulle, että en tiedä mitä muut on ajatellu, mutta tota ko täs on just niin paljon informaatiota [...] joka äänen päällä on ninku kestoimerkki ja sit on sävymerkki ja sit on vielä erilaisia efektejä päällekkäin ja sit vielä sen lisäksi joku muutos usein siinä, se Kaija muuttaa silleen...[huokaisee]

TV: Vähittäin.

PA:...*vähittäin sillä tavalla pikku hiljaa liu'utaan asiasta toiseen ja tää on vielä koko ajan menossa siinä päällä (la, 2; kursiivi TR).*

Alangon mukaan nimenomaan jatkuvan siirtymän — sekä horisontaalisen että vertikaalisen — läsnäolo tekee äänityyppijatkumoiden soittamisen vaikeaksi. Siirtymien peräkkäisyysissä ja päällekkäisyysissä huilisti ei voi tukeutua siihen harjoittelemaansa luonteen samuuteen, johon lähtökohtaisesti kuuluu "keston ja säveltason" toteuttaminen mahdollisimman kauniilla äänellä. Julia Kristevan muukalaisuuden terminologiaa soveltaen voisi sanoa, että äänityyppijatkumoida soittaessaan huilisti kadottaa luonteensa "alkuperän" (Kristeva 1992/1988, 18, 37), johon hän on ankkuroinut samuutensa. Tämän seuraksena huilistin on rakennettava persoonallista luonnettaan uudenlaisista soittoliikkeistöistä käsin. Alkuperän menetyksestä seuraa "mahdoton juurtuminen" (ks. mts., 18), joka kerrostuu huilistiseen identiteettiin jatkuvissa, vierailta tuntuissa ansatsisiirtymissä. Huulien ja poskien lihakset eivät ehdi juurtua lukuisiin erilaisiin ansatseihin. Alangon huokaus hänen etsiessään ilmaisua äänityyppijatkumoiden siirtymien muutostavalle onkin paljonpuhuva; jatkuvat äänityyppien muutokset





ja niiden vaatimat useat erilaiset ansatsit eivät kuulu itsestäänselvinä huilistisen luonteen samuuteen taidemusiikkikäytännössä.

Anne Eirola kertoi ensimmäisellä haastattelukerralla, että Saariahon huilumusiikin soittaminen on hänen mielestään ansatsille ”rankkaa” ja ”vaikeata” (IIa, 2). Toisessa haastattelussa kysyin Eirolalta, *miten* äänityyppijatkumoiden soittaminen oikeastaan on ansatsille rankkaa tai vaikeata, johon hän vastasi:

AE: Nii siis siinä mun mielest lihakset väsy, kontrolli rupee pettämään, koska ku siinä kappaleessa [*Laconisme de l'aile*] kuitenkin niitten suhinoitten ja muitten tämmösten juttujen välillä ni haluu välillä luoda sen semmosen kirkkaan perinteisenkin äänen sinne joukkoon, että tota just tää siirtyminen suuntaan ja toiseen [...] ni se väsyttää mun mielestä sillai että et se kontr-kontrolli mun mielestä se on kysymys ninku siitä kontrollista ja lihasten jaksamisesta ja siitä ehkä myös asenteellisesti et sitä ei kokis ninku liian vaikeeks ja tee siit semmost [vaikeata] (IIa, 2; kursivi TR).

Eirolan lausumasta käy ilmi, että hän on harjoittanut lihaksensa ja kontrollimekanisminsa tietynlaisen äänen tuottamiseen (vrt. lihasten trimmaaminen tietynmuotoisiksi kehonrakennuksessa, Kinnunen 2001), johon ei tavallisesti sisälly jatkuvia siirtymiä erilaisten äänenmuodostustapojen välillä. Erilaisten ansatsitapojen muodostaminen uhkaa tällöin sitä luonteen samuutta, joka tähtää taidemusiikkihuilistimien mukaisen ääni-ihanteen mahdollisimman virheettömään tuottamiseen. Lihaksien väsyminen ja kontrollin menettämisen tunne aiheutuvat siitä soittoliikkeistöjen ristiriidasta, jossa lihasmuistissa asuvat luonteen samuuden soittotavat tulevat muokatuiksi uudensuuntaisilla soittamisen mekanismeilla.

Alangon ja Eirolan lausumista voidaan mielestäni päätellä, että erityisesti ansatsiin paikantuvan siirtymän läsnäolo muodostaa taidemusiikkikulttuurissa toimivan huilistin identiteetin uudensuuntaisen narratiivisen rakenteen, jossa huilisti kohtaa itseyydessään olleen samuuden toiseutettuna. Se, mikä aikaisemmin oli persoonallista samuutta eli huolella harjoitettujen soittoliikkeistöjen hallinnan tunnetta, muuttuukin ”mahdottoman juurtumisen” prosessissa vieraaksi. Saariahon musiikin äänityyppijatkumoissa huilisti on ”muukalainen itselleen”⁷ (ks. Kristeva 1992/1988, 13–14), jolloin osa hänen luonteensa tunnusmerkeistä syrjäytyy ja toiseutuu suhteessa uusiin soittotapoihin.

⁷ Kaija Saariahon oopperaa *L'amour de loin* (2000) tutkinut Liisamaija Hautsalo puhui muukalaisuuden tematiikasta hyvin toisenlaisesta näkökulmasta esitelmässään valtakunnallisilla musiikintutkimuksen päivillä Tampereella 23.3.2002. Hautsalo liitti muukalaisuuden oopperan henkilöihahmojen keskinäisiin suhteisiin.





Joustava ansatsitila

Camilla Hoitenga piti tammikuussa 2002 Turun ammattikorkeakoulussa huilisteille mestarikurssin, jolla hän laittoi aktiiviosallistujat soittamaan joustavan ansatsin harjoitusta. Kyseisessä harjoituksessa huilisti huojuuttaa äänen sävelkorkeutta ainakin sävelaskeleen verran sormitusta vaihtamatta, ainoastaan huulien ja leuan liikkeillä. Harjoitus näytti olevan monille huilunsoiton opiskelijoille vaikea, mikä kertoo osaltaan yhden tiukasti rajatun ansatsitavan normatiivisuudesta.

Hoitenga kertoo (IVd, 2), että hänen nykyinen joustava ansatsinsa juontuu teini-iässä toteutetusta ansatsitavan kokonaisvaltaisesta muutoksesta. Silloisen opettajansa kehoituksesta Hoitega muusi ansatsiaan tiukasti rajatusta, jopa kireästä huulikonstruktioista löysemmäksi. Kyseinen muutostyö vaati tuolloin seitsemisen vuotta soittaneelta Hoitengalta päivittäistä harjoittelua noin vuoden päivät. Joustava ansatsitila ei siis rakentunut osaksi hänen luonteensa samuutta hetkessä vaan ruumiin ajallisuuteen kerrostuvissa jatkuvissa toistoissa.

Kenties juuri kyseisestä ansatsitilan muokkauksesta johtuen Saariahon huilumusiikin soittamisen vaikeudet eivät paikannu Hoitengan mielestä ansatsiin vaan hengityksen hallintaan ja soitto-puhe-tekniikoihin. Hoitenga kertoo harjoittaneensa Saariahon huilukonserton esitykseen (kantaesitys Brysselissä 12.10.2001) perinteisessä äänenmuodostuksessa käyttämättä jääneitä ylähuulen sisäpinnan lihaksia, mikä on hänen mukaansa aivan tavallista ansatsin muovausta (IVd, 2). Joustava ansatsi on Hoitengan mielestä vielä vaativampi kuin tiukasti rajattu ansatsi, sillä erilaisten huulien asentojen välillä siirtyminen vaatii äärimmäisen huolellista huuli-, poski- ja leukatyöskentelyä. Jatkuviissa välimaastoissa, eräänlaisissa ei enää – ei vielä -tiloissa⁸ siirtyessään huilistin on ennakoitava soittoliikeistönsä millimetrien tarkkuudella.

”Epäyhtenäinen yhtenäisyys” narratiivisen huilisti-identiteetin rakenteena

Ricoeurin mukaan narratiivinen identiteetti muodostuu aina osaksi diskordantin konkordanssin eli ”epäyhtenäisen yhtenäisyyden” kamppailussa (1992, 141; ks. myös Kotkavirta 2000, 22). Konkordanssilla Ricoeur tarkoittaa identiteettiä muokkaavien kertomusten yhtenäisyyttä, tuttuutta, tasapainoa ja järjestystä. Diskordantti sen sijaan merkitsee sattumaa, epävarmuutta, epäjärjestystä, yhteensopimattomuutta ja epäilyä. Narratiivinen identiteetti ei siis muodostu

⁸ Saariahon *NoaNoa*-teoksen kaikuefektien kanssa soittaminen on tulkintani mukaan huilistin olokulmassa hieman vastaavanlaista tilallisuutta, mutta tässä-tuolla-akselilla (Viljanen [Riikonen] 2000, 191–194).



ennalta määrätysti ja jonkin lineaarisen kontrollin varassa. Sen rakentumiselle on pikemminkin ominaista kerrostuminen, limittyminen ja verkostuminen.

Seuraavassa keskustelussa Mikael Helasvuo pohtii Saariahon musiikin ääni-tyyppijatkumoiden soittamista tavoilla, joissa epävarmuus ja yhteensopimattomuus sekä luottamus ja järjestys nivELYvät mielestäni ainakin osittain yhteen:

MH: Teknisestihän tää istuu periaatteessa, se mikä on teknisesti vaikeeta on näissä usein on se soittotapojen äkillinen muutos soittotavasta toiseen.

TV: Nii-i.

MH: Ei soitosta soittoon ko kaikki ne välivaiheet on vaikeita usein et siinä mielessä ei tää ninku äärimmäisen kiitollista oo soittaa.

TV: Mmm.

MH: Vaikka se on tavallaan kauheen idiomaattista, ni ei se äärimmäisen helppoo oo soittaa kyllä.

TV: No missä se sun mielestä ninku tuntuu, missä soittolihasissa?

MH: Missä soittolihasissa...tota siis se lähinnä...ko huilussa nii hirveesti niit lihaksii sitte oikeestaan...siis vähän ninku huuli-aivo [innostuneesti] aivolihaksissa!

TV: [...] Aivoissa! [nauraa]

MH: Aivolihaksissa siitähän se on tajuamisesta kiinni sitte ja osittain myös ansatsi ko täytyy nopeesti vaihtaa ansatsi toiseen ni se on usein hankalaa, et on epä-ääntä ja sitten yhtäkkiä ääntä.

TV: Mut...

MH: [keskeyttää] Et tekniset semmoset soittotavat ei ne sillai ylivaativia oo kyllä (IIIa, 3; kursii TR).

Helasvuo ei myönnä "huilussa" — soittajahan on yhtä soittimensa kanssa — olevan lihaksia (!), mikä voidaan tulkita kahdella tavalla. Ensinnäkin, sen voidaan ajatella ilmentävän hänen huilistisen luonteensa samuuden itsestäänselvyttä; huilun soitossa tarvittavien lihasten harjoiteltu käyttäminen on niin elimellinen osa huilistin itseyttä, että yksittäisten lihasten toimintaa on vaikea eritellä. Toisaalta Helasvuo kieltää lausumassaan hyvin selkeästi ruumiin läsnäolon soitossa. Jos huilussa eli huilistissa ei ole lihaksia ja soittaminen on "tajuamista aivolihaksissa", miten ihmeessä huilun ääni itse asiassa puhalletaan kuuluville?

Helasvuo siirtää motorisen tapahtuman tajunnan tasolle, mutta toisaalta hän toteaa ansatsin vaihtamisen olevan hankalaa. Lisäksi hänen mielipiteensä siitä, onko Saariahon musiikin soittaminen vaikeaa vai ei, häilyy suuntaan ja toiseen. Lausuma sisältää mielenkiintoisen ristiriidan, jota voidaan mielestäni pitää juuri diskordantin konkordanttina kertomuksena. Diskordantti soittotapojen "äkillinen muutos" aktualistuu siinä siirtymässä, jossa ansatsi muutetaan toisenlaiseksi. Konkordantti perinteisen äänenmuodostamisen mekaniikka keskeytyy "epä-äänien" tuottamisen liikkeistöihin, joiden epäjärjestys — suhteessa perinteiseen äänenmuodostukseen — aiheuttaa narratiiviseen identiteettiin katkoksen.



Lopuksi

Narratiivinen huilisti-identiteetti kerrostuu tulkintani mukaan soittotapahtumien ja huilistiyhteisöön kuulumisen kerronnallisuudessa, jossa yksilön itsesuhteet ja sosiaaliset suhteet limittyvät jatkuvasti toisiinsa. Huilistin identiteetti rakentuu niissä soittamisen tavoissa, joissa hengitystekniikat, ansatsivat, vatsalihasten tuenta ja sormien liikkeet asuttavat ruumiin ajallisuuden pysyvyyttä. Haastatteleman huilistit eivät kertoneet Saariahon huilumusiikin äänityyppijatkumoiden soittamisesta yhtä yhteneväistä kertomusta vaan useita toisistaan poikkeavia olokulmia. Äänityyppijatkumoiden soittaminen on kenties kerrostanut Alangon, Eirolan, Helasvuon, Hoitengan ja Tigerstedtin narratiivisiin huilisti-identiteetteihin rakenteita, jotka merkityksellistyvät kullakin huilistilla eri tavoin erilaisissa ajallisuuksien pysyvyyksissä yksilöllisten elämänhistorioiden kuluessa. Soittaminen koostui huilistien kertomuksissa paitsi tuttuudesta, järjestyksestä, yhtenäisyydestä ja osaamisen tunteista myös muutoksista, väsymisestä, rajoista sekä epävarmuudesta. Narratiivisen huilisti-identiteetin saumaisuus ja muuntuvaisuus ilmenee siinä soittotapojen rekonstruktivisuudessa, jossa useat erilaiset motoriset liikkeistöt on harjoiteltava toimiviksi. Äänityyppijatkumoa soittavan huilistin olokulmassa kontrolloitu motoriikka sekä tutkiminen, etsiminen, uuteen kurottautuminen, löytäminen, hylkääminen ja muokkaaminen limittyvät tällöin jatkuvasti toisiinsa.

Saariahon huilumusiikin äänityyppijatkumoa soittaessa olennaista on tulkintani mukaan se perinteisiin äänenmuodostusmekanismeihin avautuva ruumiillinen muokalaisuus, jossa huilisti kohtaa samuutensa ja itseytensä alati vaihtelevat rajapinnat toisenlaiseen ajallisuuteen kerrostuvassa liikkeessä.

Lähteet

Painetut lähteet

- Böhm, Theobald 1964/1922. *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*. New York: Dover Publications Inc.
- Castellegno, Michéle & Fabre, Benoit 1994. The Contemporary Transverse Flute and The Shakuhachi: Convergences. An Acoustic Analysis of Performance Techniques. Transl. by Catherine Dale. *Contemporary Music Review*. 1994, Vol. 8, Part 2. Harwood Academic Publishers. 217–237.
- Cumming, Naomi 2000. *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Galway, James 1982. *Flute*. Yehudi Menuhin Music Guides. London & Sydney: MacDonald & Co.
- Graf, Peter-Lukas 1998. Why I Play What I Play. *Pan* Vol.17, Nro 2. 45.



- Kankaanpää, Vesa 1995. Sointiväri musiikin kuvaajana. Kaija Saariahon sointivärikäsitukset ja niiden ilmeneminen soolohuiluteoksessa *Laconisme de l'aile*. *Musiikki* 3. 218–248.
- Karahka, Pekka 1998. Rupinen ääni ei aina ole soittajan syy. *Huilisti* 2. 18–19
- de Kerckhove, Derrick 1995. Kybermedia — näkökulmasta olokulmaan. Teoksessa *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja*. Toim. Erkki Huhtamo. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta.
- Kingsbury, Henry 1988. *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kinnunen, Taina 2001 *Pyhät bodarit. Yhteisöllisyys ja onni täydellisessä ruumiissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Korsyn, Kevin 1999. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. Teoksessa *Rethinking Music*. Eds. by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford, New York. Oxford University Press.
- Kotkavirta, Jussi 2000. Tapahtuma ja sen suunnistautuminen. Paul Ricoeurin hermeneuttinen etiikka. *Kulttuurintutkimus* 17:1. 15–26.
- Kramer, Lawrence 2001. The Mysteries of Animation: History, Analysis, and Musical Subjectivity. *Music Analysis* 20/ii. 153–178.
- Kristeva, Julia 1992/1988. *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kähönen, Pekka & Helin, Matti 1995. *Carbonera. Matti Helin plays the Carbon Fibre Flute*. Matit CD 1. Helsinki: Matit Flutebrothers. [CD-levyn esittelylehtinen.]
- Lindholm, Herbert 1985. *Flautissimo. Pedagoginen huilukansio*. SHS nro1. Kuopio: Kuopion työkeskus.
- Ricoeur, Paul 1985. *Time and Narrative. Volume 3*. Transl. by Kathleen Blamey and David Pellaeur. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul 1992. *Oneself as Another*. Transl. by Kathleen Blamey. Chicago: The University of Chicago Press.
- Samson, Jim 1999. Analysis in Context. Teoksessa *Rethinking Music*. Eds. by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford, New York. Oxford University Press.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1998. Rhetoric of Transition in Kaija Saariaho's Music. Teoksessa *Musical Signification. Between Rhetoric and Pragmatics. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*. Eds. by Gino Stefani, Eero Tarasti and Luca Marconi. Bologna: CLUEB.
- Toff, Nancy 1985. *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers*. Newton Abbot London: David & Charles.
- Valdés, Mario J (Ed.) 1991. *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*. Toronto: Harvester Wheatsheaf.
- Varto, Juha 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Vester, Frans 1985. Kahdeksan vääntämää ja coda 1800-luvun musiikin esittämisestä. Suom. Hannu Lehtinen. *Huilisti* 8. 12–13.
- Viljanen [Riikonen], Taina 2000. Kyborgihuilistisuus Kaija Saariahon teoksessa *NoaNoa* huilulle ja elektroniikalle. *Musiikki* 3–4. 186–195.

Haastattelut

- Ia. Petri Alangon haastattelu. 24.1.2001. Helsinki.
- Ib. Petri Alangon haastattelu. 6.8.2002. Uusikaupunki.
- IIa. Anne Eirolan haastattelu. 14.3.2001. Turku.
- IIb. Anne Eirolan haastattelu. 4.2.2002. Turku.



IIIa. Mikael Helasvuon haastattelu. 24.1.2001. Helsinki.
IIIb. Mikael Helasvuon haastattelu. 6.6.2002. Helsinki.
IVa. Camilla Hoitengan haastattelu. 6.7.1998. Savonlinna.
IVb. Camilla Hoitengan haastattelu. 9.5.1999. Köln.
IVc. Camilla Hoitengan haastattelu. 12.10.2001. Bryssel.
IVd. Camilla Hoitengan haastattelu. 27.1.2002. Turku.
Va. Eva Tigerstedtin haastattelu. 24.1.2001. Helsinki.
Vb. Eva Tigerstedtin haastattelu. 22.4.2002. Helsinki.
Karahka, Pekka 2002. Pekka Karahkan puhelinhaastattelu 5.4.2002.
Haastattelijana Taina Viljanen [Riikonen].
Grange, Anne 1996. Editoimaton Camilla Hoitengan haastattelu *PRISMA* CD-romia varten. Camilla Hoitengan hallussa. [Kopio Taina Riikosen hallussa.]

Partituurit

Saariaho, Kaija 1982. *Laconisme de l'aile for flute and optional electronics*. Hämeenlinna: Jasemusiikki.
Saariaho, Kaija 1985–86. *Lichtbogen*. London: Chester Music.
Saariaho, Kaija 1992. *NoaNoa for flute and electronics*. London: Chester Music.

Äänitteet

Meet the Composer. Kaija Saariaho. 1999. Finlandia CD 3984-23407-2.
A Portrait of Kaija Saariaho. 1997. BIS CD 307.

From One Embouchure to Another: Towards a Narrative Identity of a Flautist

The article discusses the flutists identities during the embouchure (lip position) changes in Kaija Saariaho's music. As its theoretical frame the article uses the narrative identity theory of Paul Ricoeur and the theory of strangeness by Julia Kristeva. Saariaho's flute gestures which often include breath, whisper, singing, and hissing into the flute have very essential effects on the flutists embouchures. The stability of the clear and dense "basic sound" of the Western art flute music is deconstructed in the continuous changes of sound types and their playing mechanisms.

Taina Riikonen (takari@utu.fi) on FM ja musiikkiteiden jatko-opiskelija Turun yliopistossa.



Sooloilun lopettamisesta opettamiseen

Kertomuksia soitonopettajaksi tulemisesta

Kaija Huhtanen

Perinteinen taidemusiikin ammattilaiseksi tulemisen tarina on pohjautunut mestari–kisälli-ajattelulle, mikä on leimannut koko alalla toteutettavaa opetusta harrastajatasolta aina ammattimuusikkojen koulutukseen. Koulutusjärjestelmä sekä media ovat vahvistaneet tätä ”hyvän tarinan” mallia. Olisiko sen sijaan mahdollista pyrkiä ottamaan todesta kentällä työskentelevien nykyisten ja tulevien ammattilaisten elettyihin elämäntarinoihin sisältyvä kokemustieto? Seurausena voisi olla merkittävä ymmärryksen lisääntyminen vaikkapa tulevaisuuden koulutuksen kehittämisen tarpeisiin.

Musiikin tutkimisen kenttä laajenee

Taidemusiikin tutkimuksen kenttään on perinteisesti kuulunut keskittyminen teoksiin sekä musiikin historian merkittäviin henkilöihin. Vähitellen myös musiikkikentän muihin ilmiöihin on alettu kohdistaa tutkimuksellista huomiota. Näin ollen myös musiikin parissa ammattinsa puolesta tai harrastusmaisesti toimivat yksilöt ovat alkaneet kiinnostaa tutkijoita. Pianonsoiton opiskeluun liittyvistä tutkimuksista haluan mainita kolme: Erja Kososen (2001) fenomenologinen väitöstutkimus *Mitä mieltä on pianonsoitossa?* käsittelee 13–15-vuotiaiden pianoa soittavien peruskoululaisten kokemuksia harrastuksestaan. Kosonen peräänkuuluttaa musiikkioppilaitosten opetuksen kehittämistä myös lukuisia harrastajasoittajia ja heidän tavoitteitaan silmällä pitäen. Vaikka musiikkioppilaitoksia ja niiden toimintaa arvostetaan kansainvälisestikin, ei pelkästään ammattilaisten valmentaminen enää riitä. Airi Hirvonen (2000) puolestaan keskittyi tutkimuksessaan tulevien musiikin ammattilaisten kehitysprosessiin. Hän haastatteli lisensiaatintutkimuksessaan *Pikkupianisteista solistiseksi ammattiopiskelijoiksi* viittä Sibelius-Akatemian solistisen osaston pianonsoiton opiskelijaa tarkastellen heidän kasvuun harrastajista kohti ammattimuusikkoutta. Eeva Kaisa Hyryn (2002) lisensiaatintutkimuksen lähtökohtana on tapaustutkimus, joka käsittelee erään pianotaiteilijan ja mestariopettajan opettamistyötä elämäkerrallisessa kontekstissaan. Tekeillä olevan väitöstutkimukseni voi nähdä liittyvän aihepiirinsä puolesta Hirvosen työhön, sillä haen vastausta siihen, millaisen prosessin kautta solistisen koulutuksen saaneet pianistit ovat siirtyneet soitonopettamisen pariin musiikkioppilaitoksissa. Toisaalta Kosonen kuvaa tutkimuk-



sessaan muospaineissa kamppailevaa musiikkioppilaitoskenttää ja valaisee samalla sitä arkea, jossa haastatteleman 13 pianonsoittoa opettavaa naista työskentelevät. Hyryn kuvaama mestariopettajan kertomus tarjoaa oivallisen peilauspinnan tutkimuksessani haastateltujen, vähemmän julkisuudessa paistatelleiden soitonopettajien elämäntarinoille.

Tutkittava ilmiö

Mä näin itseni esiintyvänä taiteilijana, ja pianistina — sehän on jokaisen toivekuva, joka pyrkii akatemialle solistiselle osastolle!

—Katariina, 28 v.¹

Näin muistelee päämääriään Katariina, joka oli tutkimushenkilöistäni nuorin. Vastaavasti Sari, 50-vuotias haastateltava, totesi: *“.. kaikkihan akatemiaan tulee sen takia, et niist tulee konserttipianisteja — siis sehän on ihan selviö!”* Sibelius-Akatemian ovet saattoivat avautua toisinkin; näin kuvaa nuoriso-osastolla opintonsa aloittanut 51-vuotias Leila:

[...] kun minä olin 14-vuotias niin isäni kuoli, ja ja se oli sitten — tämmönen, joka määräsi aika pitkälle sitä jatkoa, tulevaisuutta, koska tuota, äitini sitte yritti parhaansa tietysti, mutta et oli aivan selvää, et, että hän ei pystyisi, pystyisi — tuota — kovin vaativaa koulutusta kustantamaan, ja minun oli sitten keksittävä toisten aikuisten avustuksella sitten joku ura siitä eteenpäin — ja tein siinä sitten sellaisen ratkasun, että, että en käyny koulua ylioppilaaksi, vaan kävin senaikasen keskikoulun ja hakeuduin siitä heti Sibelius-Akatemiaan ...

KH: Ammattipintoihin tavallaan?

Leila: Niin, akatemiaan sitte heti.

KH: ... joo, joo.

Leila: Olin sitte vuoden siellä nuoriso-osastolla, ihan iän puolesta, ja siitä pääsin sitte yleiselle — siihen aikaan oli yleinen osasto.

KH: Minkä ammatin sä mielestäsi valitsit kun akatemiaan pyrit?

Leila: Noo, nyt mä olen sitä tietysti sitä muistellut, ja ajatellut — ihan tämän haastatteluasian innoittamana, ja, ja kyllä mulla on se käsitys, että kyllä mä alusta pitäen tiesin, että mä ryhdyn opettajaksi, soitonopettajaksi.

Olen itse saanut pianistin koulutuksen ja opettanut pianonsoittoa päätoimisesti yli 15 vuoden ajan. Näin ollen minulla oli siis omia kokemuksia tutkimukseni teemasta, mutta olin myös tietoinen siitä, että tutkijalta edellytetään tiettyä etäisyyttä suhteessa tutkittavien maailmaan. Tällöin aineiston teoreettinen ja metodologinen analyysi voi tapahtua tieteellisyydestä tinkimättä. Minun ei kuitenkaan tarvinnut hakea itselleni vieraita menetelmiä päästäkseni lähelle tutkittavien maailmaa ja kyetäkseni samastumaan heidän toimintaympäristöönsä.

¹ Kaikki nimet ovat peitenimiä tutkittavien henkilöllisyyden suojaamiseksi.



Teoreettista taustaa lähdin alunperin hakemaan psykologiasta. Kehityspsykologisesti on perusteltua olettaa, että soittoharrastuksensa tosissaan ottavat nuoret sekä lapset sisällyttävät identiteettiinsä huomattavan paljon soittamiseen liittyviä elementtejä. Opiskelijan kehitykselle tärkeiden aikuisten², esimerkiksi soitonopettajien, antama esimerkki johdattelee suuntautumaan kohti tietynlaisia ns. mahdollisia minuuksia (Marcus & Nurius, 1987). Nämä puolestaan motivoivat tekemään musiikkiin suuntautuvia valintoja, joiden seurauksena muita vaihtoehtoja rajautuu pois. Tutkimushenkilöistäni kaikki olivat opiskelleet Sibelius-Akatemiassa ja suorittaneet pianonsoiton diplomitutkinnon, poikkeuksena oli yksi konservatorion jatkotutkinnon tehnyt. Perinteinen koulutus, joka painottuu pianokirjallisuuden keskeisen ohjelmiston omaksumiseen, harjoittamiseen ja esittämiseen, ei kuitenkaan takaa automaattisesti pääsyä maailman merkittävimpien konserttilavojen palvelukseksi tähdeksi. Yhä useampi esiintyjäksi koulutettu pianisti kohtaa musiikin ammattilaisuuden arkitodellisuuden löytäessään itsensä musiikkiopistosta opettamassa vaihtelevasti motivoituneita lapsia ja nuoria. Tästä puhuvat haastattelemani opettajat:

...oli tietynlainen tömähdyks pudota sinne näkymättömien pianonsoitonopettajien joukkoon.

—(Virpi, 39 v.)

Opettamisen aloittaminen valmistuttua ei ollut mitenkään helppoa. Siinä oli ehkä jokinlainen opetukseen putoamisen pelko.

—(Vilma, 38 v.)

Voitaisiin olettaa, että nuoruuden ruusuisten haaveiden väistyttyä arkisen todellisuuden tieltä olisi mitä ilmeisimmin edessä *surutyön* (Freud, 1905) tekeminen. Mutta tapahtuuko näin soittaja-opettajan kohdalla? Voiko käydä niin, että opetustyö lasten ja nuorten parissa ja sen opettajalle tarjoama auktoriteettiasema johtavat omissa solistihaaveissaan pettyneen opettajan hakemaan kompensatiota — tiedostamattaan — menestyvien oppilaittensa välityksellä?³ Entä onko olemassa vaihtoehtoja luopumisen ja kompensaation lisäksi? Toisaalta en halua kiirehtiä tekemään sellaista yleistystä, että kaikilla pianistiksi koulutetuilla on siintänyt haaveissaan pianistin ura.

² Geert Kelchtermans (1993) käyttää tässä yhteydessä ilmaisua *significant others* tarkoittaen niitä henkilöitä, joiden vaikutus elämäntähtänteiden kannalta on keskeinen.

³ Tilanne saattaisi jopa muistuttaa Freudin (1920) kuvaamaa *toistamispakkoa*.



Ihminen kertomassa elämästään

Narratiivisessa opettajatutkimuksessa, erityisesti narratiivis-biografisessa lähestymistavassa, kiinnitetään huomio ihmisen taipumukseen kertoa elämästään juonellisenä tarinana, jossa tapahtumat seuraavat toisiaan. Asioilla on alku, loppu ja jotakin siinä välissä. Kerrotut tarinat representoivat kertojan omaa henkilökohtaista kokemusmaailmaa, mutta samalla niistä välittyy puhujaa ympäröivä sosiaalinen ja kulttuurinen elämäntapa ja sen tarjoamat diskursiiviset käytännöt. Kokemuksiin soitonopettajien työstä ja opettajaksi tulemisesta sisältyy merkittävää tietoa, ja se on tavoitettavissa muistettujen episodien tai narratiivisten mielikuvien kautta (vrt. Smyers & Verhesschen, 2001). Tämän kokemuseräisen tiedon artikuloiminen muodostui erääksi tutkimukseni haasteista.

Narratiivis-biografinen näkökulma pyrkii ymmärtämään yksilöä ja kuulemaan hänen äänensä. Tähän tavoitteeseen tähtää uudempi opettajatutkimus, jota edustaa esimerkiksi Ivor Goodson (2000). Hän puhuu jopa vastakulttuurista perinteiselle kasvatustieteelliselle tutkimukselle, joka on jättänyt opettajat kokevina ja tuntevina yksilöinä varjoon (mts., 16). Mikäli kuitenkin halutaan ymmärtää opettajien toimintaa ja heidän sitoutumistaan opetustyöhön, on selvitettävä heidän käsitystään itsestään. Kiinnostavaa on eritoten se, miten he uransa aikana saavuttavat, säilyttävät ja kehittävät identiteettinsä opettajana.⁴ On perusteltua sanoa, että opettajan persoona on hänen tekemänsä työn keskeinen väline. Tätä käsitystä tukee myös oma kokemukseni soitonopettajana.

Narratiivinen tutkimusote

Narratiivisuutta voidaan tarkastella monella tapaa, sillä se voidaan käsittää sekä ilmiönä että tutkimustapana (Clandinin & Connelly, 1998, 155). Amia Lieblich, Rivka Tuval-Mashiach ja Tamar Zilber (1998, 3–6) jaottelevat narratiivisen lähestymistavan kolmella tavalla: ensinnäkin narratiiveja (puhuttuja tai kirjoitettuja kertomuksia) voidaan käyttää aineistona minkä tahansa tutkimuskysymyksen yhteydessä. Tästä tyypillisenä esimerkkinä ovat erilaisten ryhmien, esimerkiksi vähemmistöjen, tutkiminen, jolloin tuodaan esiin marginaalisyksilöiden aiemmin kuulumattomat äänet. Toinen tapa suhtautua narratiiveihin on tarkastella niitä tutkimuskohteena kirjallisuudentutkimuksen, kommunikaatio-teorian ja kielitieteen keinoin. Tällöin tavoitellaan narratiivin luonteeseen, laatuun, rakenteeseen tai muotoon liittyviä seikkoja. Narratiivinen lähestymistapa voidaan myös nähdä laajemmin osana laadullisen tutkimuksen filosofiaa tai

⁴ Ivor Goodson ja Stephen Ball (1985) tutkivat näiden prosessien ilmenemistä englantilaisien opettajien elämäkertoissa ja uratarinoissa.



metodologiaa.⁵ Nimenomaan metodologinen kehittelytyö muodostuu väitöskirjatutkimukseni merkittäväksi teemaksi. Tässä kirjoituksessa tarkastelen haastattelupuhetta ja toimintakulttuuria, joka rajoittaa kokemuksesta kertomista.⁶ Eräänä tutkimukseni tavoitteena on tarjolla olevan narratiivivarannon rikastuttaminen ja monipuolistaminen; se tukisi myös soitonopettajien omien kokemusten integroitumista osaksi heidän minuuttaan ja mielekästä elämää.

Elämänkulku piirtämällä

Seuraavassa kuvaan tarkemmin tekemiäni pianonsoitonopettajien haastatteluja, joissa he kertoivat kokemuksistaan pianonsoiton opiskelusta ja siirtymisestä opetustyöhön. Haastattelun aluksi piirrettiin ”virta-kuva”⁷ — lyhyen ohjeistuksen jälkeen jätin haastateltavan itseksen piirtämään virran muotoista kuvaa musiikkiin liittyvästä elämästään. Virtaan piirrettävien käänneiden tuli kuvata elämässä suunnan muuttumista (esimerkiksi merkittävän henkilön ilmaantuminen elämään, tärkeä kilpailu, valmistuminen, uusi työpaikka). Palattuani takaisin noin viidentoista minuutin kuluttua — virran valmistuttua — aloimme keskustella piirroksista. Virran kulkua seuraamalla kävimme läpi haastateltavan koko elämäntarinan. Keskeistä oli se, että haastateltava oli itse saanut valita, mitä virtaansa sisällyttää, mitkä yksityiskohdat hän itse näki merkittävinä ja käänneentekevinä.

Virrat olivat varsin omanlaisiaan, joskin yhteisiäkin piirteitä oli: virran leveys näytti ilmaisevan musiikin elinvoimaisuutta kertojan elämässä — virrassa oli tuolloin paljon vettä — kun taas soiton ja lähes kaiken musiikin hiipuminen näkyi virran kapeutumisenä, ”kuivumisena”. Kun virrassa oli paljon vettä, käytössä oli myös paljon ”energiaa” koko elämistä ajatellen. Toinen yhteinen piirre oli virtojen suunta; muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ne kulkivat nousuvassa linjassa paperin vasemmasta alareunasta kohti oikeaa yläkulmaa.⁸

⁵ Tästä ovat lähinnä yleisen laadullisen tutkimuksen yhteydessä kirjoittaneet Norman K. Denzin (1978, 1989), Yvonna S. Lincoln & Norman K. Denzin (1994), Donald Polkinhorne (1988) ja Catherine Kohler Riessman (1993).

⁶ Susan Chase (1995) on tutkinut amerikkalaisten urallaan korkealle päässeitten naisten kerrontaa ja havainnut naisten vaikeuden yhdistää puheessa varsinaisen uran eteneminen ja samaan aikaan itsensä haavoittuvaksi ja riittämättömäksi kokeminen sekä sukupuoleen ja rotuun liittyvä syrjintä. Nämä puherepertuaarit ovat ilmeisen hankalia liittää toisiinsa.

⁷ Menetelmä ovat peräisin englantilaisilta kasvatustieteilijöiltä Pam Denicololta ja Maureen Popelta, 1990.

⁸ Eräs mahdollisuus olisi ollut tehdä tulkinta yksinomaan piirroksien pohjalta käyttäen esimerkiksi psykoanalyttista teoriaa menetelmänä. Se ei kuitenkaan ollut omien intressieni mukaista.





Mistä ja miten kerrotaan?

Kertoessaan koetusta elämästään puhuja liittää valitsemansa elementit yhteen merkityksiksi kulttuurisesti ja sosiaalisesti opittujen sääntöjen mukaan. Tästä on Anni Vilkon (1988) mukaan seurauksena sukupolvia, sosiaalisia ammattiryhmiä ja sukupuolia yhdistäviä kertomuksellisia käsityksiä siitä, miten eletään ja miten elämä esitetään tulkintana. Voidaan myös ajatella, että elämäntarinan kertominen jäsentää ja vahvistaa kertojan kokemaa⁹ sekä tekee siitä enemmän oman, itselle tutun, integroitumalla osaksi minuuutta.

Tässä tutkimuksessa ymmärrän soitonopettajanaisten haastattelussa kertomat elämäntarinat heidän omiksi, haastattelutilannetta varten konstruoimiksi tulkinnoiksi kokemuksistaan. Kerrotut tarinat noudattelivat kunkin kertojan piirtämän elämänvirran kulkua.¹⁰ Tulkittamisen ja konstruoimisen prosessiin vaikuttivat monet tekijät. Yhtäältä jokainen puhuja joutui ratkaisemaan oman avoimuuden asteensa: miten lähelle hän rohkenee päästää kuulijan. Toisaalta kunkin haastateltavan oli käytävä läpi suhdettaan opiskeluaikaan ja opintojensa etenemiseen. Lisäksi minä tutkijana saatoin edustaa haastateltaville Sibelius-Akatemiaa¹¹ — epäilemättä entinen opinahjo herätti heissä monenlaisia tunteuksia. He joutuivat myös katsomaan arvioiden itseään: millaisena he itsensä tällä hetkellä näkevät ja haluavat esittää ulospäin. Ihmisen varsinainen elämäntarina on dynaamisessa liikkeessä, jolloin se muuttuu ja kehkeytyy kaiken aikaa, kun taas haastattelussa taltioitu näyte on eräänlainen kyseisen tilanteen tuottama elämäntarinan esitys.¹² Haastattelijana minä muodostin kuulevan ja reagoivan yleisön, jonka vaikutus kertomiseen on syytä ottaa huomioon, sillä minua voitiin pitää kollegana, eräänlaisena saman heimon jäsenenä, jonka kanssa on yhteinen kieli ja samansuuntaisia kokemuksia opiskelusta ja opettajana toimimisesta.¹³ Toisaalta saatoin yhtä lailla edustaa kilpakumppania, joka oli saatava vakuuttumaan kertojan omasta erinomaisuudesta menestyksekkään selviytymis- tai uratarinan avulla. Entäpä jos edustin uhkaa — tai olin muuten vain kummajainen — astuttuani ulos vakiintuneelta ja turvalliselta opettajan

⁹ Vilma Hännisen (1991) ja Paul Ricoeurin (1982) mukaan elämä itse on kaoottinen tapahtumasarja, johon luodaan jälkikäteen järjestystä hahmottamalla tapahtumat loogisesti eteneväksi tarinaksi.

¹⁰ Poikkeuksiakin löytyi: kertoja saattoi ”epähuomiossa” jättää kuvasta kokonaan pois jonkin kokemuksen, joka ei istunut muuten kokonaislinjaan. Näin ollen puhumisvaihe täydensi piirrettyä kuvaa kertojan itse miettiessä ääneen, miksi mahdollisesti jokin yksityiskohta oli jäänyt piirtämättä.

¹¹ Tutkimukseni on osa tohtorintutkintoa, jota teen Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä.

¹² Erwing Goffman tekee haastattelun yhteydessä eron erilaisten esitysten välillä: hän puhuu *front stage* -narratiiveista, jotka ovat julkisia ja esityskelpoisia. Vastavasti *back stage* -narratiiveja ei kerrota missä tahansa yhteydessä, kenelle tahansa.

¹³ On pidettävä tarkasti erillään ”sama kokemus” ja ”kokemus samankaltaisesta”.





paikaltani ja ryhdyttyäni epätrendikkäästi kaivelemaan tähän asti lähestulkoon vaiettua aluetta?

Ymmällä

Mitkä ovat ne työkalut, joilla haastateltavat ryhtyvät artikuloimaan kokemuksiinsa samalla lisäten omaa itseymmärrystään? Jouduin miettimään tätä kysymystä erityisen perusteellisesti käydessäni useaan kertaan läpi yhtä haastattelua, joka ensikatsomalta tarjosi menestystarinan kauniisti nouseva kaaren.

Viivi: [...] et ainahan on kaikki hyvin ollu. [...] tää on ollu ihan samaa nousua kun nää hyvät opettajat, et mulla on tosi hyvää tuuria ollu.

50-vuotias Viivi kertoo vuolaasti, mikä onni oli saada loistavat alkuopettajat, päästä nuoriso-osastolle, pärjätä merkittävässä kilpailuissa, tulla pyydetyksi opettamaan ja innostua siitä valtavasti, saada ensimmäinen lehtoraatti, saada toinen lehtoraatti... Tavoitteleeko Viivi keskinäistä ymmärrettävyyttä kuten tarinan kirjoittaja? Muokkaako, työstääkö ja yhtenäistääkö hän puhettaan erilaisten kulttuuristen mallien pohjalta niin, että puhuttu alkaa muistuttaa yhä enemmän kulttuurisesti hyväksytyä yleistä ja stereotyyppistä kertomusta? Haastattelun puolivälissä Viivi hieman vaivautuneena mainitsee, miksi hän ei piirtänyt virtakuvaan laisinkaan ensikonserttiaan:

[...] multa puuttuu täältä esim. oman ensikonsertin maininta, se on on ollu vuonna xx, mut sen takia en sitä sano, koska mä en soittanu hyvin, mielestäni.

Hän otaksuu, ettei nykyisten tiukentuneiden kriteerien aikana edes saisi ensikonserttia:

[...] mähän olin sellanen tavanomanen opiskelija.

Puheeseen ilmaantuu jokin ristiriita: vaikka kaikki on mennyt tavattoman hyvin ja polku on vienyt aina vain ylöspäin, Viivi pitää itseään tavanomaisena. Onko tavanomaisuus sitä, että nousee jatkuvasti ylöspäin? Onko menestys normi? Haastattelun edettyä yli puolenvälin Viivin puheen sävy muuttuu:

Mä luulen et se on kaikilla se kriisi tässä vaiheessa, kun pitäs olla vapaata säestystä ja pitäs olla sitä ja tätä, et siis se ei oo luontaista mulle.

Keskustelemme Viivin nykyisestä työstä, jossa hänellä on myös säestystehtäviä. Hän kertoo tulleen "niin hyväksi fuskaajaksi et ihmiset ei huomaa", ettei hän ole harjoitellut vuosikausiin. Kun pyydän kiinnostuneena häntä kertomaan tästä lisää, kuulen muuttuneella äänellä kerrotun tunnustuksen tapaisen:

Viivi: [...] mä niinku koen, et mä oon niinku muusikkona hyvin, niinkun hyvin jo luovuttanu. Et, et siis semmosta, et mä osaisin kappaleen oikeen, niin se on ollu —





70-luvulla. [...] en mä nyt esmeks pysty enää soittaa; uskon, et jos mä soittasin esim. kolme tuntia, mä oisin ihan kipee. Et siis sie...

KH: Miten nii?

Viivi: Ei mun, ei ne lihakset — ei ne enää millään kestä.

Työskennellessäni tekstin kanssa olen ihmeissäni, sillä Viivin piirtämä kuva on pelkkää nousua kohti huippua. Jo ennen varsinaisen haastattelun alkua hän ehättää iloisesti toteamaan, että hänellä tuskin on mitään erityisempää annettavaa tutkimukseni suhteen, sillä hänellä on kaikki mennyt niin hyvin. Ensimmäinen repliikki, joka nauhuriini on taltioitunut kuuluu näin:

[...] kun se lokahti paikoilleen! Kun oon sellasesta suvusta, jossa ei oo muusikoita, en voinu kuvitellakaan, et elättäisin itseni soittamalla. Se oli niinku ihan selvä.

Kuitenkin haastattelun myötä puhe muuttuu sävyltään sekä ei-kiellelliseltä ilmaisultaan — hymyileminen vähenee. Viivi hakee sanojaan ja takeltelee. Panen merkille, että hänen piirtämänsä kuva on nouseva kun taas haastattelussa hahmottuva kertomus on tunnelmaltaan laskeva.

Ellety elämä ja mallitarinat

Kokemus muodostuu Margaret Somersin (1994, 606) mukaan narratiivien kautta, toisin sanoen koettamalla koota tai jollain tavoin integroida itselle tapahtuneita asioita, elämän draamaa, yhteen tai useampaan narratiiviin. Ihmisen perusolemukseen sisältyy pyrkimys päästä ymmärrykseen hänelle tapahtuvista asioista. Arjessa tämä ilmenee esimerkiksi siten, että ihmiset selittävät elämänsä tapahtumia itselleen mielekkäiksi milloin mistäkin omaksumillaan valmiilla selitysmalleilla.¹⁴ Somersin mukaan moninaiset — mutta rajoittuneet — sosiaaliset, julkiset ja kulttuuriset repertuaarit saavat aikaan projektioita, odotuksia ja muistoja. Nämä puolestaan ohjaavat ihmisiä toimimaan tietyillä, heille ominaisilla tavoilla (Somers 1994, 614). Vallalla olevat valmiit mallitarinat ja juonirakenteet vaikuttavat siis myös soitonopettajanaisten kokemusten artikuloimiseen, kuulemiseen ja tulkitsemiseen.

Kasvatustieteilijä Petra Munro (1998) haastaa tutkimuksessaan englantilaisista naisopettajista kyseenalaistamaan lineaarisen ja maskuliinisen länsimaisen elämäntarinan mallin. Hänen käsityksensä mukaan naisten olisi mahdollista konstruoida ja omaksua sellaisia itseilmaisun tapoja, jotka kyseenalaistavat yhtenäistä ja lineaarista itseä ilmentävän narratiivin. Taiteen alueen merkittävistä toimijoista kirjoittavan englantilaisen taidehistorioitsijan Griselda Pollockin (1988, 20) mukaan taidehistoriallisen diskurssin keskeisenä hahmona pidetyn ”taiteilijan” taustalla on porvarillinen myytti universaalista, luokattomasta Mie-

¹⁴ Tv-sarjat, aikakauslehdet ja elokuvat käyvät tähän tarkoitukseen.



hestä. ”Taiteilijalla” ymmärretään heroisen ja yksilöllisen luovuuden ilmentäjää, historian ja yhteiskunnan ulkopuolista vapaata luovaa toimijaa.

Musiikin alan ammattilaisuudesta kertovien tarinoiden malli näyttäisi olevan peräisin maskuliinisesta lineaarisesta menestystarinasta. Onko vastaavasti Pollockin luonnostelemalla taiteilijäkäsityksellä yhtymäkohtia säveltaiteen alalla vallitsevan taiteilijakuvan kanssa? Median välittämä kertomus klassisen musiikin alan muusikoista on harras ja tyylipuhdas, sillä menestyksenä raportoidaan maailmanmaineeseen pääseminen, kilpailuvoitot, levytykset ja sopimukset huippuorkestereiden kanssa. Nämä seikat ovat kertomisen arvoisia ja ylittävät uutis- ja julkaisukynnyksen. Kuvaa täydentävät ajoittain julkisuuteen ponnahtavat tunnettujen muusikkojen (jotka ovat enimmäkseen miespuolisia esiintyjä ja säveltäjiä) sankarilliset elämäkerrat.

Näyttää siltä, että kulttuurissamme vallitsee varsin kapea tapa kirjoittaa ja puhua musiikkielämästä ja sen toimijoista. Miten tätä repertuaaria käyttää kokemuksensa artikuloimiseen soitonopetuksen parissa elämäntyötään tekevä nainen? Löytääkö hän kokemukselleen itseilmaisun välineitä?

Musiikkikulttuuri ja *Rondo-puhe*

Onko päässyt käymään niin, että vallalla olevat diskursiiviset käytännöt ovat ohjelmoineet meidät tunnistamaan ja antamaan oikeutuksen ainoastaan onnistumista ja menestystä kuvaaville kertomuksille? Ymmärrettävästi menestysretoriikalle on sijansa tulevaisuudessakin, sillä sitä tullaan tarvitsemaan julkisen rahoituksen takaamiseksi. On vain syytä pitää huolta siitä, etteivät toimijoiden vähemmän voitokkaat tai suorastaan negatiiviset kokemukset jää vaietuiksi, kielletyiksi kertomuksiksi.¹⁵

Tunnistettuani haastattelupuheesta tämän menestysdiskurssin halusin tuoda sen esiin, ja sitä tarkoitusta varten otin käyttöni erään seminaariesitykseni yhteydessä syksyllä 2001 käsitteen ”*rondo-puhe*.” Tällä viittasin ensinnäkin *rondo*-muotoon, jossa samoja muotoelementtejä toistetaan useita kertoja ilman havaittavaa kehityksellistä aspektia. Toisaalta puhe liittyy siihen *Rondo*-musiikkilehden kirjoitusten sävyyn, jolla kuvataan musiikkielämän menestystä ja menestyjiä.¹⁶ Suomalaista musiikkielämää kuvattaessa menestyminen ymmärretään nähdäkseni hyvin kapeasti. Voisiko menestys pitää sisällään jotakin laajempaa,

¹⁵ Kathryn Church (1995) käsittelee kirjassaan *Forbidden Narratives* psyykkisestä sairastumisesta selviytyneiden kokemuksia, joiden vaientaminen hänen mukaansa osaltaan viittaa medikalisoituneessa lääketieteessä ilmenevään valankäyttöön.

¹⁶ On syytä kohtuuden nimissä mainita musiikkilehti *Rondossa* tapahtunut viimeaikainen kehitys. Kirjoitusten aihepiiri on aiempaa laajempi sekä naiset ovat päässeet esiin musiikkielämän täysivaltaisina toimijoina.



vaikkapa sen, että oppilas lähtee soittotunniltaan posket hehkuen saatuaan opettajaltaan rohkaisun sanoja, vaikka edellispäiväinen tutkinto meni jännityksen vuoksi penkin alle? Olisiko menestyvä soitonopettaja sellainen, joka osaa ohjata lukuisia oppilaitaan ulos oppilaitoksesta siten, että näille jää kyky nauttia musiikista ja omasta soittamisestaan ja että vuosien harrastaminen ilmenee heidän minä-kuvansa rikastumisena? On ilmeisen perusteetonta määritellä menestyksekkääksi opetustoiminnaksi vain sellainen, joka johtaa soitto-oppilaan kohti musiikin ammattilaisuutta. Tosiasia on se, että vain noin kaksi prosenttia soittoa harrastavista päättyy ammattiopintoihin.

Tarinasta toiseen

Olet täynnä salaisuuksia, joita kutsut 'minuksi'.

—Paul Valéry

Pidän tärkeänä sitä, että musiikkikulttuurimme sallisi tilan erilaisille puhumisen tavoille, eritoten sellaisille, joilla nainen musiikin ammattilaisena — kuten soitonopettajana — voisi luontevasti artikuloida kokemuksiaan koulutuksen ja työelämän muodostamasta jatkumosta. Entä jos kokemukset jäävät tunnistamatta tilan, sanojen ja narratiivien puuttuessa? Siitä epäilemättä koituu seurauksia epäsuorasti. Mutta millaisia ja kenelle? Tuskin musiikkikulttuurillamme on varaa hukata osa — vieläpä kookkaanpuoleinen — kokemusvarannosta.

Nähdäkseni on olemassa voimakas tilaus erilaiselle diskurssille, joka antaisi tilaa laajemmalle kokemusten kirjolle nousta pintaan ja tulla tunnistetuksi. Tämä koituisi kulttuurimme rikastumiseksi ja mahdollistaisi osallisuuden monipuolisemmasta kokemuksellisesta pääomasta.

Sosiaalipsykologi Vilma Hänninen (1991, 1996, 2000) käsittelee useissa kirjoituksissaan kulttuurista tarinavarantoa. Hänen mukaansa tarjolla oleva tarinoiden joukko antaa yhteisön jäsenille jaetun kehyksen erilaisten kokemusten ja elämäntapahtumien ymmärtämiseen. Vakiintuneet tarinat eivät kuitenkaan vain ohjaa elämänmuutosta läpikäyvää ihmistä itseään jäsentämään omaa tilannettaan, vaan ne ohjaavat myös muiden ihmisten suhtautumista häneen. Voidakseen elää uuden, ehkä vallitsevasta poikkeavan, tarinan mukaisesti muutosta läpikäyvän on saatava tarinalleen myös toisten ihmisten ymmärrys ja sosiaalinen vahvistus. Kun pianisti-narratiivia elämässään toteuttanut siirtyykin toiseen tarinaan, opettajanarratiiviin, on todennäköistä, ettei tämä tapahdu aivan itsestään tai vailla kitkaa. On raskasta seurata optimistista tarinaa, jos ympäristössä vallitseva käsitys määrittelee yksilön itselleen valitseman tien epäonnistumiseksi.¹⁷

Katariina: ... ja mä myöskin väitän, että edelleenkin, tota, tuol meidän akatemialla, se joka lähtee sinne opetuspuolelle esittävän säveltaiteen osastolta, niin se on vähän, siinä on semmonen ... — ainakin mä koin aluks, että siin on semmosta, että ai jaa, niin, tota, toi sit niinku vähä epäonnistu niis soittois.



KH: Luovuttaa?
Katariina: Vähä luuseri!
KH: Jooo.
Katariina: Ai siit tuli vaan opettaja!

Soitonopettajan ei ole helppoa suhtautua omaan ”huipulta alas tömähäntämiensä näkymättömien pianonsoitonopettajien joukkoon”, mikäli hänen työskentely-ympäristönsä¹⁸ tavoitteet ohjaavat kasvattamaan ja kouluttamaan oppilaita kohti terävintä ammattilaisuuden huippua. On helpompaa hyväksyä oma pettymyksensä alunperin omaksuttujen tavoitteiden karattua saavuttamattomiin, jos julkisuus ei esitä ainoastaan voitokkaiden ja menestyksekkäiden ihmisten onnistumisen tarinoita.

Jos musiikkikulttuurissamme olisi esillä kokonainen kirjo erilaisia tarinoita ja julkisen puheen kentällä kuuluisi mahdollisimman monenlaisia ääniä, olisi musiikin ammattilaisten — niin työtään parhaillaan tekevien kuin kentälle valmistuvien — helpompi luoda, muovata ja kertoa tarinaansa, jossa omat kokemukset saisivat niille kuuluvan paikan ja merkityksen. Muutos pianonsoittajasta opetustyön ammattilaiseksi on kuitenkin yksilöllinen ja siten ainutkertainen tarina. Sen artikuloiminen ja jakaminen voi avata niin itselle kuin muille samassa tilanteessa oleville ja sinne pyrkiville uusia näkymiä olemassaolon ulottuvuuksiin.

Kirjallisuus

- Church, Kathryn 1995. *Forbidden Narratives. Critical Autobiography as Social Science*. Luxembourg: Gordon and Breach Publishers.
- Clandinin, D. Jean & Connelly, F. Michael 1998. Personal Experience Methods. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (toim.): *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, 150–178. Thousand Oaks: Sage.
- Denicolo, Pam & Pope, Maureen 1990. Adults learning — Teachers thinking. Teoksessa C. Day, P. Denicolo & M. Pope (toim.): *Insights into Teachers' Thinking and Practice*, 155–169. London: Falmer Press.
- Denzin, Norman K. 1978. The sociological interview. Teoksessa N. K. Denzin (toim.): *The Research Act*, 112–134. New York: McGraw-Hill.
- Denzin, Norman K. 1989. *Interpretive Interactionism*. Newbury Park: Sage.

¹⁷ Vilma Hänninen ja Jukka Valkonen (1998) kirjoittavat johdantoartikkelissa ”Tarinat, sairaudet ja kuntoutuminen” toimittamassaan kirjassa *Kunnon tarinat. Tarinallinen näkökulma kuntoutukseen sairastumiseen ja kuntoutumiseen liittyvistä prosesseista*. Heidän mukaansa kuntoutuksella voitaisiin sairastuneita aiemman ”normaaliin elämään”, tietynlaiseen viranomaisten määrittelemään ”hyvän elämäntarinan” uralle palauttamisen sijasta tukea elämäntarinoiden moninaisuuden vaalimiseen.

¹⁸ Tavoitteet saattavat myös olla *ääneenlausuttuja*, kuten esimerkiksi siinä oppilaitoksessa, jonka vakinaisesta toimesta parhaillaan olen virkavapaalla.





- Freud, Sigmund 1905. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. The Pelican Freud Library, 7, 31–169. Aylesbury: Penguin Books.
- Freud, Sigmund 1920. *Beyond the Pleasure Principle*. Standard Edition, XIX, 3–66. London: The Hogarth Press.
- Goffman, Erving 1959/1990. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.
- Goodson, Ivor 2000. Professional Knowledge and the Teacher's Life and Work. Teoksessa C. Day, A. Fernandez, T. E. Hauge & J. Moller (toim.): *The Life and Work of Teachers. International Perspectives in Changing Times*, 13–25. London: Falmer Press.
- Goodson, Ivor & Ball, Stephen 1985. (toim.): *Teachers' Lives and Careers*. Philadelphia PA: Falmer Press.
- Hirvonen, Airi 2000. *Pikkupianisteista solistiseksi ammattiopiskelijoiksi. Elämäkertatutkimus musiikillisesti lahjakkaista nuorista*. Lisensiaatintutkimus. Oulu: Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta.
- Hyry, Eeva Kaisa 2002. *Matti Raekallio ja opettamisen polyfonia*. Lisensiaatintutkimus. Oulu: Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta.
- Hänninen, Vilma 1991. Työpaikan menetyksen tarinana. *Psykologia* 26(1991), 348–355.
- Hänninen, Vilma 1996. Tarinallisuus ja terveystutkimus. *Sosiaalilääketieteellinen aikakauslehti* 33(1996), 109–118.
- Hänninen, Vilma 2000. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hänninen, Vilma & Valkonen Jukka 1998. Tarinat, sairaudet ja kuntoutuminen. Johdantoartikkeli teokseen V. Hänninen & J. Valkonen (toim.): *Kunnon tarinoita. Tarinallinen näkökulma kuntoutukseen*. Kuntoutussäätiön tutkimuksia 59/98. Helsinki: Kuntoutussäätiö.
- Kelchtermans, Geert 1993. Teachers and their Career Story: A Biographical Perspective on Professional Development. Teoksessa C. Day & J. Calderhead & P. Denicolo (toim.): *Research on Teacher Thinking: Understanding Professional Development*, 198–220. London. Falmer Press.
- Kosonen, Erja 2001. *Mitä mieltä on pianonsoitossa? 13–15-vuotiaiden pianonsoittajien kokemuksia musiikkiharrastuksestaan*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Lieblich, Amia & Tuval-Mashiach, Rivka & Zilber, Tamar 1998. *Narrative Research*. London: Sage.
- Lincoln, Yvonna S. ja Denzin, Norman K. 1994. The fifth moment. Teoksessa N. K. Denzin ja Y. S. Lincoln (toim.): *Handbook of Qualitative Research*, 575–586. London: Sage.
- Marcus, Hazel & Nurius, Paula 1987. Possible Selves: The Interface between Motivation and the Self-Concept. Teoksessa K. Yardley & T. Honess (toim.): *Self and Identity: Psychosocial Perspectives*, 157–173. Salisbury: John Wiley & Sons Ltd.
- Munro, Petra 1998. *Subject to Fiction. Women Teachers' life History Narratives and the Cultural Politics of Resistance*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.
- Polkinghorne, Donald E. 1988. *Narrative Knowing and The Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Pollock, Griselda 1988. *Visions of Difference: femininity, feminism and histories of art*. London: Routledge.
- Riessman, Catherine Kohler 1993. *Narrative Analysis*. Newbury Park: Sage.
- Smyers, Paul & Verhesschen, Piet 2002. Narrative Analysis as Philosophical Research: Bridging the Gap Between the Empirical and Conceptual. *Qualitative Studies in Education*, Vol. 14, n:o 1, 71–84.
- Somers, Margaret R. 1994. The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach. *Theory and Society*, 23, 605–649.
- Vilkko, Anni 1988. Eletty elämä, kerrottu elämä, tarinoitunut elämä – omaelämäkerta ja yhteisymmärrys. *Sosiologia* 2, 81–90.



Being a piano teacher: choosing or ending up? Narratives of becoming a piano teacher

In this article I examine the experiences told by women piano teachers who enter the field of music profession. Based on the interviews carried out by myself I describe the process during which an educated pianist becomes a piano teacher. The conventions of telling direct the narrator to articulate her experience. At the same time these conventions are part of the narrative repertoire offering tools to an individual for outlining the incidents and turns in her life. I pay the attention to the narrowness of the dominating narratives in our music culture which may result in restricting the identification of a broader spectrum of experiences. For this reason some of the experien will not become integrated as a part of a person's life. Under these circumstances one is not capable to act as a holistic and self-directed person. With this investigation I intend to show the necessity of being aware of the various different and personal ways of growing towards the maturity in the field of music profession.

Kaija Huhtanen (kaija.huhtanen@siba.fi) on peruskoulutukseltaan diplomi-pianisti ja soitonopettaja. Toimittuaan ensin pianistina ja sittemmin päätoimisena soitonopettajana hän on keskittynyt vuodesta 1999 jatko-opintoihinsa Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä, jossa hän oli kaksi vuotta assistenttina. Tätä nykyä Huhtanen toimii tutkijana VEST-tutkijakoulussa. Hän tarkastelee väitöskirjassaan haastattelemiensa suomalaisten naispianonsoitonopettajien elämäkertoja. Tutkimus pyrkii selvittämään sitä prosessia, jota esiintyvän taiteilijan koulutuksen saanut nainen käy läpi asettuessaan tekemään elämäntyötään soitonopetuksen parissa. Tutkimuksessaan Huhtanen pyrkii hyödyntämään omaa elämäntulkuaan, jossa pianistin koulutus on muodostanut perustan elämänvalintojen tekemiselle.



Säveltäjä musiikintutkijana — Erkki Salmenhaara 1941–2002

Eero Tarasti



Erkki Salmenhaara (1941–2002).
Kuva: Maarit Kytöharju/FIMIC.

Erkki Salmenhaara syntyi 12.3.1941 Helsingissä, missä hän kuoli 19.3.2002. Hän ehti tehdä moninkertaisen ja vaikuttavan elämäntyön säveltäjänä, musiikkitieteilijänä ja musiikkielämän hallintotehtävissä. Vaikka Salmenhaaran ura alkoi diplomitutkinnolla Joonas Kokkosen johdolla Sibelius-Akatemiassa 1963 ja sitten sävellysopinnoilla György Ligetin johdolla, hänen toimintonsa päänäyttämö oli Helsingin yliopisto. Hän opiskeli siellä musiikkitiedettä Erik Tawaststjernan johdolla ja väitteli tohtoriksi 1970 aiheenaan Ligetin musiikki. Hänen opetustyönsä alkoi musiikkitieteen laitoksella 1961; hänet nimitettiin lehtoriksi 1966 ja apulaisprofessoriksi 1975 — mikä virka muutettiin professuuriksi 1998. Yliopistolla Salmenhaara jatkoi säveltäjä-musiikinopettajien pitkää perinnettä. Siksi oli selvää, että juuri häneltä tilattiin vuonna 1990 myös yliopiston 350-juhlavuoden kantaatti, jonka tekstiksi Salmenhaara valitsi Aleksis Kiven runon *Lintukoto*.

”L’homme sage de la musique finlandaise”¹, ”One of the tentpoles of Finnish musical life, indefatigable as composer, musicologist and administrator”². Näin luonnehdittiin Salmenhaaraa ulkomailla viime keväänä, kun tieto kiiri hänen poismenostaan. Hän osallistui suomalaiseen musiikkikulttuuriin leveällä rintamalla. Salmenhaara toimi *Helsingin Sanomien* musiikkiarvostelijana kymmenen vuotta alkaen 1963. Sen jälkeen hänet nimitettiin Suomen Säveltäjät ry:n (1974–76) ja Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n (1974–78) puheenjohtajaksi.

Paljon sitä ennen hän oli jo aloittanut uransa säveltäjänä. Hän liittyi aluksi 1960-luvun radikaaliin avantgardeen. Hän oli mukana Suomen Musiikkinuo-

¹ ”Suomalaisen musiikin viisas mies”, *La Lettre du Musicien*.

² ”Yksi suomalaisen musiikkielämän tukipylväistä, väsymätön säveltäjänä, musiikkitieteilijänä ja hallintomiehenä”, *The Independent*.

rison ensimmäisessä ns. 'lastenkamarikonsertissa' 1962, jossa esitettiin hänen teoksensa preparoidulle pianolle *Suoni successivi*. Muissa kauden teoksissa Salmenhaara sovelsi Ligetiltä omaksuttua kenttäteknikkaa. Salmenhaara toi suomenkieliseen musiikkisanastoon termit 'kenttä' eli 'sointikenttä' tai 'sävelkenttä'. Hänen ensimmäinen sinfoniansa *Crescendi* (1962/63) sisältää viitteitä kenttäteknikkaan, mutta myös nimensä mukaisesti Mannheimin koulukunnan *crescendoihin*. Yleisradio palkitsi ja painatti teoksen. Toista sinfoniaa luonnehtii myös klassinen kolmiosaisuus sekä kenttäteknikka, mutta lisäksi bartókmainen polyfonia.

Käännettä hänen tuotannossaan merkitsi Arthur Rimbaudin innoittama orkesteriteos *Le bateau ivre*, Juopunut pursi (1965–66). Se on impressionistis-sävyyistä ja kolmisointupohjaista musiikkia. Salmenhaaran myöhemmän tuotannon vakiopiirteet: diatonisuus, asteikot, kolmisoinnut, bitonaalisuus, sekvenssit, yksinkertainen rytmien pulssi ja runsaat toistot, puhkeavat siinä jo esiin. Usein tähän tyylliseen 'paluuseen' liittyi kuitenkin ironis- ja nostalgissävyyisiä lainoja. Viidettä sinfoniaansa, em. kantaattia *Lintukoto* hän luonnehti itse 'postmoderniksi'. Häntä verrattiin Erik Satiehen ja alettiin pitää eräänlaisena minimalistina, minkä hän itse kuitenkin aina kiisti. Salmenhaaran tuotantoon kuului neljän konsertton, kuoro- ja kamarimusiikkiteosten rinnalla myös yksi ooppera *Portugalin nainen* Robert Musilin tekstiin. Se kuuluu Debussyn *Pelléasin* edustamaan lyyrisen oopperan linjaan.

Musiikkitieteen alalla Salmenhaaran luetuimpia teoksia ovat olleet oppikirjat *Vuosisatamme musiikki* (1968) sekä *Sointuanalyysi* (1968). Ensiksi mainittu on oivaltava ja selkeä synteesi 1900-luvun musiikin suuntauksista. Salmenhaaran analyttisiä ja musiikinteoreettisia tutkielmia edustavat myös monografiat Sibeliuksen *Tapiolasta* (1970) sekä *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista* (1979). Musiikintutkijana Salmenhaara edusti Suomessa leimallisesti ns. historiallista koulukuntaa, jonka esikuvana olivat berliiniläisen Carl Dahlhausin teorian rakenteellisesta musiikin historiasta. Tawaststjernan taustavaikutus on puolestaan tuntuvilla Salmenhaaran omassa Sibelius-elämäkerrassa 1984. Teoksellaan *Leevi Madetoja* (1987) hän sai Valtion tiedonjulkistamispalkinnon 1988.

Salmenhaaran suurtyöksi jäi hänen osuutensa kolmiosaiseen Suomen musiikin historiaan 1995–96, jossa hänen syvälinen musiikintuntemuksensa ja analyttinen kykynsä ilmenivät yhdistyneenä harvinaiseen historiankirjoituksen tyyliin. Tästä teoksesta hän sai yhdessä Fabian Dahlströmin ja Mikko Heiniön kanssa Tieto-Finlandian 1997. Salmenhaara julkaisi muitakin merkittäviä antologioita ja historioitteja suomalaisista säveltäjistä. Niin ikään hänen musiikkiarvostelujaan ja esseitään on ilmestynyt kirjoina, mm. kokoomateoksena *Löytöretkiä musiikkiin* (1991). Hänen 60-vuotispäivänään hänen kunniaakseen julkaistiin juhla-kirja *Muulla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista* (2001).

Tutkijana ja yliopistonopettajana Salmenhaara edusti etenkin myöhempinä vuosinaan hiljaista ja kaikkea ulkonaista kaihtavaa linjaa, mutta hänen arvionsa olivat aina tasapuolisia, perusteellisesti harkittuja ja siksi arvostettuja. Hänet



valittiinkin Vuoden professoriksi 1996. Suomen Tiedeakatemia jäseneksi hänet nimettiin 1994.

Erkki Salmenhaara oli Helsingin Normaalityön kasvatti. Hänet on haudattu Valamon kirkkotarhaan lähelle koulutoveriaan Pentti Saarikoskea. Muistan hänet oman kouluajan Norssin musiikkikerhon tilaisuudesta, johon hänet oli pyydetty kertomaan nykymusiikista. Hän käytti hienoa sanaa 'differentioitunut', jonka merkitystä ei kukaan rohjennut kysyä. Sittemmin Erik Tawaststjerna esitteli minut hänelle 70-luvulla. Erkki oli musiikkitieteen laitoksen kantavia voimia. Hän valvoi *Musiikki*-lehden toimitusta ja *Acta Musicologica Fennica*-sarjan ilmestymistä. Hän oli vakava, mutta huumorintajuinen. Opiskelijoille hän laati muistion "Gradunteon 30 kultaista sääntöä". Mielellään hän korjasi pieniäkin virheitä, kuten että "kysymys ei herää" tai Hanslickin *tönend bewege* Formen ei ollut "soiden liikkuvat muodot", koska se toi mieleen suomalaiset. Salmenhaaran kissat olivat musiikkipiireissä tunnettuja persoonia, Onerva-nimiselle lemmikilleen hän tilasi jopa musiikkilehtiä. Opettajana hän ylläpiti tyyliä ja struktuureja. Hän sanoi että olennaisempaa kuin kannustaa oppilaita, oli estää vääriä henkilöitä tekemästä väitöskirjoja.

Salmenhaara oli osa Helsingin yliopiston "paikan henkeä", niin sanoakseni. Hänessä toteutui se *alma mater* periaate, että musiikki on aina viihtynyt yliopistolla. Hän kuului katkeamattomaan ketjuun 'akateemisia' säveltäjiä Pacuksesta Ilmari Krohniin, Leevi Madetojaan, Armas Launikseen jne. Erkin muotokuva ehti valmistua ennen hänen poismenoaan, sen maalasi taiteilija Asta Niemistö ja se on nähtävissä musiikkitieteen laitoksella.

Musiikki etnomusikologian tutkimuskohteena

Virkaanastujaisluento Helsingin yliopistossa 29.5.2002

Erkki Pekkälä

Aloitan kertomalla hieman viran taustasta. Ilmari Krohn, joka oli sekä suomalaisen etnomusikologian että myös musiikkitieteen perustaja, hoiti musiikkitieteen ylimääräistä professuuria vuosina 1918–1935. Kun musiikkitieteen varsinainen virka perustettiin 1955, sen ensimmäiseksi haltijaksi valittiin kansanmusiikintutkija Armas Otto Väisänen. Häntä seurasivat virassa musiikkitieteilijät Erik Tawaststjerna sekä viran nykyinen haltija professori Eero Tarasti. Kun oppiaineen toinen, vuonna 1975 perustettu professuuri vapautui kaksi vuotta sitten nyt jo edesmenneen Erkki Salmenhaaran jäädessä eläkkeelle, sen uudeksi ope-





tusalsaksi määriteltiin "etnomusikologia ja suomalainen kansanmusiikki". Näin virka on historiallisessa mielessä jatkoa Krohnin ja Väisäsen aikanaan aloittamalle suomalaiselle etnomusikologiselle tutkimukselle.

Etnomusikologia on monitieteinen tutkimusala, joka tarkoittaa väljästi määritellen länsimaisen taidemusiikin ulkopuolelle jäävien musiikkien tutkimista. Näkökulma tutkimuksessa on yleensä kulttuuriantropologinen tai sosiologinen. Tutkimuskohteita ovat suomalainen ja eurooppalainen kansanmusiikki, ulkoeurooppalaiset heimo- ja hovimusiikit sekä nykyisin myös populaarimusiikki maailmanlaajuisessa kirjossaan.

Alan tutkimusmetodiikkaa on kehitetty viimeisen sadan vuoden aikana neljällä eri suunnalla. Ensimmäisenä syntyi 1900-luvun vaihteessa eurooppalaisen kansanmusiikintutkimuksen koulukunta, joka keskittyi kansansävelmien keräämiseen, arkistointiin, luokitteluun ja nuottikokoelmien julkaisemiseen. Idea keruuseen tuli Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) kansallisromanttisista teorioista. Kansallisromanttisessa hengessä tehdyllä tutkimuksella oli myös soveltavia kytkentöjä, ja monet koulukunnan edustajat olivatkin säveltäjiä, jotka käyttivät keräämäänsä materiaalia myös kansanmusiikkiaiheisiin sävellyksiin. Euroopassa suuntauksen merkittävin edustaja oli Béla Bartók (1881–1945) korkealaatuisten keräelmiensä ja laajan kirjallisen tuotantonsa ansiosta. Tässä yhteydessä kannattaa myös mainita, että saman aikakauden suomalaiset Ilmari Krohn (1867–1960), Armas Launis (1884–1959) ja Armas Otto Väisänen (1890–1969) olivat hyvin keskeisiä hahmoja eurooppalaisessa kansanmusiikintutkimuksessa. Tätä kuvastaa se, että ryhmää on jälkeenpäin luonnehdittu ulkomailla etnomusikologian suomalaiseksi koulukunnaksi.

Suunnilleen samoihin aikoihin kansanmusiikintutkimuksen kanssa syntyi 1900-luvun alussa Berliinissä vertailevan musiikkitieteen koulukunta. Koulukunnan synnylle antoi ratkaisevan sysäyksen se, että Edison oli keksinyt 1800-luvun lopussa fonografin, jonka avulla musiikki saatiin tallennettua lieriöille myöhempää analyysia ja tutkimusta varten. Berliinin koulukuntaa voisi luonnehtia musiikkipsykologiseksi, sillä sen päätehtävä oli keräyttää fonografilla musiikillisia ääninäytteitä ympäri maailmaa, tutkia ja analysoida näitä tarkasti ja pyrkiä sen jälkeen luomaan oletuksia musiikin universaaleista ja ihmisen musiikkia koskevista mentaalisisistä kyvyistä. Koulukunnan tunnetuin hahmo oli luonnontieteellisen koulutuksen saanut pianisti Erich von Hornbostel (1877–1935), joka teki pikkutarkkoja analyysseja ja loi alalle tarkan tutkimusmetodologian.

Toisen maailmansodan jälkeen syntyi Yhdysvalloissa sitten — osittain eurooppalaisten emigranttien toimesta — etnomusikologian musiikkiantropologinen suuntaus, ja tällöin otettiin myös käyttöön tieteenalan nykyinen nimi "etnomusikologia". Erona eurooppalaiseen tutkimukseen oli, että "kansan" käsite korvattiin ajatuksella etnisiteetistä ja identiteetistä ja vertailun sijaan tulivat nyt tapaustutkimukset erilliskulttuureista. Viimeisenä suuntauksena on 70-luvun jälkeen syntynyt Britanniassa populaarimusiikin tutkimuksen koulukunta, jolla on yhteyksiä sosiologiaan ja brittiläiseen kulttuurintutkimukseen. Suuntauksessa on painotettu nimenomaan musiikkianalyysin merkitystä. Kou-





lukunnan piirissä on pohdittu paljon myös korkea- ja matalakulttuurin eroja sekä Adornon populaarimusiikkia koskevien väitteiden relevanssia.

Etnomusikologia on nykyisin siis jonkinlainen sateenvarjotermi, joka kätkee alleen varsin erilaisia kansallisia suuntauksia ja painotuksia. Yksittäisissä tutkimuksissa yhdistellään eri tavoin näiden koulukuntien ominaisuuksia sekä lainataan metodiikkaa ja lähestymistapoja tarpeen mukaan vielä eri naapuritieteistä. Vahvinta veto tuntuu tällä hetkellä olevan kulttuurintutkimuksen suuntaan.

Jos nyt katsoo alaa, havaitsee että keskeisiä aiheita tieteenalalla ovat aina olleet käsitykset kansasta, kielestä ja kulttuurista. Nyt näyttää kuitenkin siltä, että muuttuvassa maailmassa nämä tieteenalan ydinkohdat ovat saaneet uusia merkityksiä ja osittain myös vaativat uudelleenarviointia.

Kansa

Etnomusikologia on aina liittynyt jollakin tavalla kansallisiin lähtökohtiin. Jo Béla Bartók sanoi, että etnomusikologia on ollut sorrettujen kansojen musiikin tutkimusta. Jos katsoo 1900-luvun alkua, niin tämä pitääkin hyvin paikkansa, sillä sekä Suomi että monet muut kansanmusiikkinsa keruusta innostuneet maat olivat jonkin suuremman valtion alusvaltioita ja hakivat musiikin kautta omaa identiteettiään. Sama ilmiö toistui neuvostovaltion aikana monissa Itä-Euroopan maissa, joissa kansanperinnettä kerättiin ja tutkittiin varsin systemaattisesti ja esimerkiksi; keruu tarjosi väylän kanavoidsa omaa kansallistunnetta. Itsenäistymisen jälkeisessä Suomessa kiinnostus perinnemusiikkia kohtaan oli sitten jo huomattavasti laimeampaa, koska tarvetta tämänkaltaiselle identiteetin rakentamiselle ei enää ollut. Huomio kiinnittyi enemmän paikallis- ja aluekulttuureihin.

Viime aikoina etnomusikologian historiankirjoituksessa on tuotu näkyvästi esiin etnomusikologian kolonialistiset kytkennät tieteenalan alkuvaiheessa. Suuret maat, joiden ei tarvinnut enää hakea omaa identiteettiään, tutkivat omia siirtomaitaan: hollantilaiset indonesialaista musiikkia, ranskalaiset omia siirtomaitaan kuten Vietnamia tai Keski-Afrikan tasavaltaa tai britit intialaista musiikkia. Siirtomaavallan purkamisen jälkeen on nähtävissä trendi, jossa esimerkiksi itsenäistyneet Afrikan pikkuvaltiot hakevat omaa identiteettiään varsin samalla tavalla kuin Suomi tai Unkari sata vuotta sitten eli omia kansanmusiikkejaan tutkimalla.

Vanhoja kansallisia tutkimuslähtökohtia sotkee nykyisin maailmanlaajuistuminen, jonka seurauksena sekä muusikot että musiikit vaeltavat paikasta toiseen. Tänäpäin ei enää pidetä ihmeenä, että Helsingissä on indonesialaista gamelan-musiikkia soittava orkesteri tai että Yhdysvalloissa on ihmisiä, joilla ei ole suomalaisia sukujuuria mutta jotka rakentavat suomalaisia kanteleita, mainostavat toimintaansa Internetissä ja antavat soitonopetusta. Selvimmin globalisaatio näkyy tietysti maailman populaarimusiikeissa, jotka eivät enää tunne valtioiden välisiä rajoja.



Musiikki ja kieli

Etnomusikologian suhdetta musiikkiin on ollut tapana havainnollistaa erilaisten kielimetaforien avulla. On ollut tapana sanoa, että musiikki on universaalinen kieli, jota kaikki ymmärtävät. Monet etnomusikologit myöntävät, että tämä pitää kyllä tietyllä tasolla paikkansa. Yksi esimerkki on amerikkalaisen Alan Lomaxin 60-luvulla tekemä tilastollinen vertailututkimus maailman laulutyyleistä. Vaikka itse menetelmä on nykyisin vanhentunut, tutkimuksen sivutuotteena syntyi edustava kasettisarja, johon oli koottu näytteitä eri laulutavoista. Kun kasetteja kuuntelee, maallikkokin tunnistaa helposti kaikki näytteet musiikiksi ja lauluksi. Hyvin pian kuulija myös huomaa, että eri näytteissä aluksi hyvin vaihtelevilta kuulostavat seikat kuten äänenmuodostus, kurkunpään käyttö, äänen karheus. Erilaisia rakenteellisia laulun elementtejä on siis vaihtelevasta huolimatta olemassa vain rajallinen määrä.

Mutta jos musiikin toimintaa halutaan selvittää tarkemmin kuin pelkkien tyylielementtien luetteloinnin tasolla, alkavat hyvin pian vaikeudet. Niinpä esimerkiksi vuosisadan alussa alkaneet yritykset rakentaa kansansävelmille ns. sanakirjallista luokitusjärjestelmää, jonka avulla tietylle sävelmälle pystyttäisiin löytämään variantteja, ovat osoittautuneet enemmän tai vähemmän tuloksettomiksi. Musiikkisysteemien vaihtelu on liian suurta, jotta eri tyyliä kyettäisiin pukemaan jonkinlaiseen yhteiseen vertailumuottiin.

Kun ajatus musiikin universaaleista sitten alkoi väistyä, George Herzog ja eräät muut tutkijat alkoivat 40-luvulla puhua musiikista opittuna kielenä. Tämän seurauksena myöhemmässä vaiheessa onkin alettu käyttää monikkomuotoa ja puhua musiikin sijasta ”musiikeista”. Charles Seeger toi 50-luvulla esiin musiikkitieteen perusongelman. Tämä on se että musiikkia joudutaan tutkimaan ja siitä kirjoittamaan sille vieraan kommunikaatiosysteemin, luonnollisen kielen avulla. Yksi ratkaisuyritys ongelmaan oli Mantle Hoodin samalla vuosikymmenellä esille tuoma ajatus ”musiikillisesta kaksikielisyydestä” tai ”bi-musikaalisuudesta”. Tällä hän tarkoitti sitä, että vierasta musiikkia voi opetella kuin vierasta kieltä, toisin sanoen opiskelemalla soittoa ja laulua paikallisen opettajan johdolla. Hänen teesinsä oli, että minkä tahansa musiikin syvintä olemusta voi ymmärtää vain sitä itse esittämällä, soittamalla, ei siitä puhumalla. Ajatusta onkin sovellettu myöhemmin taideyliopistoissa, joissa opetetaan käytännön musisointia.

70-luvulla eräät etnomusikologit alkoivat kielitieteilijä Noam Chomskyn teorioiden vaikutuksesta nähdä musiikin formaalisena kielenä, jonka toimintaa voi kuvata kieliopin avulla. Vaikka kirjoitukset olivat suurimmaksi osaksi ohjelmallisia, ideat siirtyivät etnomusikologiasta yleisen musiikkitieteen puolelle. Niinpä esimerkiksi Lerdahl ja Jackendoff kirjoittivat kirjan, jossa he ikään kuin käänsivät länsimaisen tonaalisen musiikin teorian generatiivisen kieliopin kielelle. Tällä alueella etnomusikologialla on myös suora yhteys musiikkisemiotikkaan. Osoituksena tästä on, että jotkut taidemusiikin puolelta tulleet musiikkisemiotikot ovat alkaneet käyttää tutkimuksissaan etnomusikologista materiaalia. Esimerkiksi Jean-Jacques Nattiez aloitti taidemusiikin tutkijana mutta siirtyi sen jälkeen



tutkimaan eskimoiden ja japanilaisen Ainu-kansan musiikkia ja myöhemmin afrikkalaisen musiikin syntaksia. Viime aikoina jotkut tutkijat ovat siirtyneet käyttämään musiikin syntaksin tutkimuksessa tietokoneita. Yksi esimerkki tällaisesta on James Kippenin kehittämä tietokoneohjelma, ns. bol-proessori, joka generoi intialaisen tabla-rummunsoiton rytmikaavoja musiikkityylin sääntöjen mukaan.

Puhe musiikista

Varsinaisen soivan musiikin lisäksi etnomusikologiassa on sen historian aikana oltu kiinnostuneita huomattavassa määrin myös musiikkia koskevasta kielenkäytöstä ja puheesta. Ranskalainen Hugo Zemp tutki Salomon-saarilla asuvaa 'Are'Are-kansaa, ja esitti tutkimustensa perusteella väitteen, jonka mukaan myös kirjoituksettomilla musiikkikulttuureilla on olemassa piilevänä jonkinlainen etnoteoria; tällä hän tarkoitti kirjoittamatonta musiikinteoriaa, jonka tutkija voi päätellä soittajien käyttämästä musiikkiterminologiasta. Tavoitteena oli tällä tavalla päästä myös lähemmäksi kulttuurin omaa, "emisististä" maailmankatso- musta ja tarkastelutapaa.

Nykyisin käsiteanalyysit ovat väistyneet, mutta ne ovat etenkin populaari- musiikin yhteydessä korvautuneet diskurssianalyysillä. Tällöin tutkitaan musiikkia koskevaa institutionalisoitua puhetta esimerkiksi sanomalehdissä, kirjoissa tai mediassa yleensä. Diskurssianalyysistä ei ole pitkä matka post-strukturalis- miin, minkä hengessä esimerkiksi Ellen Koskoff on tarkastellut musiikkitieteessä yleisesti käytettyä Groutin länsimaisen musiikin historian kirjaa, ja kyseen- alaistanut sen "totuuksia": hän leimaa kirjan valkoisten keski-ikäisten euroop- palaisten miessäveltäjien esittelyksi, joka unohtaa naiset, eskimot tai mustat. Tämäntyyppisellä kriittisellä tutkimuksella onkin suora yhteys musiikkitieteen vastaavaan suuntaukseen, nimeltään "new musicology" tai "critical musicology", joka pyrkii kontekstualisoimaan taidemusiikkia ja lähestymään sitä arvo- vapaasti ilman taustalla olevaa korkeakulttuurista esteettistä teoriaa. Nämä molempien tieteenalojen piirissä suosiossa olevat post-strukturalistiset lähesty- mistavat ovatkin viime aikoina tuoneet etnomusikologiaa ja musiikkitiedettä varsin lähelle toisiaan.

Musiikkikulttuuri

Ehkä kaikkein suurimman muutoksen kohteena on viime aikoina ollut musiikki- kulttuurin käsite. 60-luvulla etnomusikologia määriteltiin "musiikin tutkimiseksi kulttuurissa". Käytännössä tutkimuksen huipennuksena oli monografiateos, joka jakautui selkeästi kahteen osaan. Ensimmäisessä käsiteltiin kulttuurisia seik- koja kuten oppimista, musiikin funktioita tai musiikkiestetiikkaa. Jälkimmäisessä



osassa keskityttiin sitten itse musiikkiin: sen asteikkoihin, rytmeihin, muotokenteisiin jne. Tavoitteena oli ankara tieteellisyys, jossa kirjoitettiin vain siitä, mitä on nähtävissä, kuultavissa tai mitattavissa. Kun tutkijat 70-luvulla vapautuivat edellisen vuosikymmenen tiukasta positivismista, he alkoivat kirjoittaa monografioitaan eräänlaisiksi tarinoiksi, joissa musiikkia ja kulttuurisia seikkoja käsiteltiin samanaikaisesti ja joissa tulkinta oli aiempaa intuitiivisempaa. Tällöin määritelmä kääntyi myös uuteen muotoon: musiikkia ei enää tutkittu ”kulttuurissa” vaan ”kulttuurina”.

Viime aikoina monet tutkijat kuten esimerkiksi kanadalainen Tim Rice ovat alkaneet kyseenalaistaa tätä perinteistä musiikkikulttuurin mallia. Musiikkikulttuurin ihannemuotohan oli muutaman sadan hengen populaatio jossakin syrjäisessä maailmankolkassa, jossa ei ollut sähköjä tai jonne ei vienyt kunnon tietä ja jossa ihmisten tavat, uskomukset ja myös musiikki olivat enemmän tai vähemmän yhdenmukaisia. Nykyisin kun maailmasta on globalisaation ja median takia tullut sirpaleinen ja hajanainen, tällaisia etnomusikologin ihanneyhteiskuntia on enää vaikeaa löytää. Sen sijaan että musiikkikulttuuri olisi yhtenäinen ja kaikille yhteinen, se on modernissa mediayhteiskunnassa jotakin, minkä kukin ihminen luo itselleen itsenäisesti niistä aineksista, joita ympäröivä yhteiskunta tai media tarjoaa.

Muutoksen huomaa tietysti omasta lähiympäristöstäänkin. Kun meillä suomalaisilla oli ennen samat radio- ja televisio-ohjelmat, lehdet ja kirjat ja osin samat mielipiteetkin, nykyisin meillä on joukko eri musiikkeja soittavia paikallisradioita, kaapelitelevision kanavia, satelliittitelevision loputon tarjonta ja näiden lisäksi vielä Internet mp3-musiikkitiedostoihin. Jokainen valitsee valtavasta tarjonnasta sen, mitä haluaa kuunnella tai katsella tai millaisen kulttuurin rakentaa itselleen. Nykyisin Internetin välityksellä etenkin nuorison keskuudessa onkin jo syntynyt verkostoituneita makukulttuureja, joilla ei ole enää fyysistä olinpaikkaa vaan pelkästään sähköisen keskustelupalstan osoite. Nämä ovat virtuaalisia musiikkisyhteisöjä, jossa eri puolilla maailmaa asuvat musiikinharastajat kohtaavat riippumatta siitä, mikä on heidän kansallisuutensa tai asuinpaikkansa.

Tämäntyyppinen sirpaloituminen asettaa tutkimukselle täysin uusia haasteita. Erityisen kiinnostavaa on, miten kulttuuri luo varsinaisille musiikkiteksteille lisämerkityksiä erilaisten metatekstien kautta. Näitä metatekstejä ovat musiikkia koskevat lehti- ja televisioartikkelit, haastattelut, uutiset, ohjelmat, juorut, populaarit muusikkoelämäkerrat tai jopa olemassa olevan musiikin käyttö mainoksissa, elokuvassa tai jopa kännykkäsävelminä. Nämä metatekstit ruokkivat toinen toisiaan, ja syntyy hyvin monimutkaisia merkityskenttiä.

Teknologia

Juuri teknologia ja joukkotiedotus asettavat uusia haasteita tutkimukselle. Vaikka Edisonin fonografi oli ensimmäisille etnomusikologeille suuri edistysas-





kel, äänilevyjen yleistymisen, musiikin massatuotanto ja yleensä sähköinen media ovat olleet musiikkia ajatellen varsinainen Pandoran lipas: niiden jälkivai-
kutukset ovat olleet valtavia. Jotkut tutkijat kuten Steven Feld puhuvat "skitsofo-
niasta", millä he tarkoittavat musiikin esittäjän erottamista musiikistaan ja tästä
aiheutuvia jälkiseurauksia: sitä että musiikki siirtyy äänilevylle, että taiteilijan
valta omaan musiikkiinsa katkeaa, että musiikista tulee kauppatavara, että
musiikki esineellistyy ja kaupallistuu. Tämänäyttöinen "skitsofonia" tai "repeti-
tio" (kuten ranskalainen Attali sitä nimittää), vaikuttavat nykyisin kaikkeen
musiikkiin. Bohlman, joka on kirjoittanut kirjan kansanmusiikista modernissa
maailmassa, vertaakin nykyistä musiikkikulttuuria Lähi-idän basaariin, jossa
kaikki on kaupan ja musiikin alueellinen ja etninen tausta häviävät ja kaikki
sekoittuu tyylien valtavaksi keitokseksi.

Globalisaation seurauksena musiikit vaeltavatkin nykyisin ympäri maailmaa
ja imevät itseensä uudessa elinympäristössä uusia merkityksiä. Erikoinen esi-
merkki tästä on takavuosien saksalaisen euroviisukappaleen Tsingis Khanin
uusiokäyttö New Yorkin ortodoksijuutalaisten hengellisenä musiikkina. Vaikka
heidän uskontonsa periaatteessa kieltää tanssin ja laulun, New Yorkin juuta-
laispiireissä on tällä hetkellä muotia "uskonnollinen" tanssi, johon israelilaiset
ammattikoreografit tekevät askeleet ja joita voi opetella kaupallisilta videoka-
seteilta. Vanhat iskelmät kuten Tsingis Khan saavat uuden merkityksen, kun
niihin tehdään uudet uskonnolliset sanat, joissa kerrotaan Herrasta ja juutalais-
ten paluusta kotimaahansa. Ilmiö on niin suosittu, että kun juutalaisseurakunta
vuokrasi yhdeksi illaksi Metropolitan Operan, jossa lauluja ja tansseja esitettiin
näyttämöllä, sali oli loppuunmyyty.

Etiikka ja filosofia

Musiikin tuotteistumisen takia etnomusikologian perinteisen "kansanelämä-
tutkimuksen" rinnalle on myös noussut tietynlainen filosofinen suuntaus, jossa
pohdiskellaan humanistisesta näkökulmasta esimerkiksi tekijänoikeuteen liitty-
viä kysymyksiä. Esitän tästä nyt esimerkin.

Arkistoissa on paljon musiikkietnografisiin tarkoituksiin kerättyä materi-
aalia. On kuitenkin esiintynyt tapauksia, joissa etnistä musiikkia on sämplätty
tietokoneeseen, siihen on lisäilty erilaisia rytmejä ja soundeja ja syntynyt
kappaletta on myyty satojatuhansia kappaleita teknohittinä nuorelle yleisölle.
Tämänäyttöpiset tapaukset ovat kuitenkin herättäneet pohdiskeluja siitä, kenellä
loppujen lopuksi on kappaleiden moraalinen tekijänoikeus, ja asian ratkaisemi-
nen on osoittautunut yllättävän vaikeaksi. On varsin vaikea päättää, kuka on
laulun varsinainen tekijä: onko se kansanlaulaja, jonka esitys on tallennettu nau-
halle; onko se kansa, jonka perinteestä laulu on lähtöisin; onko se etnomusi-
kologi, joka on laulun tallentanut; onko se arkisto, jonka kokoelmiin laulu on
tallennettu; onko se arkiston puolikaupallinen levy-yhtiö, joka on alun perin jul-
kaissut kappaleen äänilevyllä — vai onko tekijänsä sitten loppujen lopuksi näillä



nuorilla muusikoilla, jotka ovat hyödyntäneet musiikkiteknologiaa ja rakentaneet perinnesävelmän katkelmista täysin itsenäinen uuden sävelteoksen.

Vastaavanlaisia pohdiskeluja on myös synnyttänyt se, että Internetissä on olemassa nettiyhtiöitä, jotka myyvät eri puolilta maailmaa tallennettuja musiikinäytteitä elokuvakäyttöön minuuttiveloituksella. Tällaisessakin tapauksessa on mietitty sitä, voiko joku kansa ikään kuin omistaa oman kulttuurinsa äänimaismaa vai onko se muiden vapaasti kaupallisesti hyödynnettävissä.

Vaikka varsinaisia ratkaisuja onkin hankalaa löytää, tämäntyyppiset ongelmat muistuttavat jossakin määrin taidemusiikin esteettisiä ja filosofisia pohdiskeluja. Asiaan liittyen on myös syytä lisätä, että taidemusiikkikaan ei vältty uusiokäytöltä, vaan sävelteoksista on jo vuosikymmeniä lainailtu irrallisia fragmentteja televisio- ja elokuvakäyttöön. Näin tämä ongelmakenttä siis sivuaa etnomusikologiaa. Todennäköisesti tällaiset tapaukset vain lisääntyvät tulevaisuudessa, kun teknologia kehittyy.

Päätelmät

Yhteenvetona voisi todeta, että tämän päivän suomalainen etnomusikologia on monitieteellinen tutkimusalue, joka tutkii länsimaisen taidemusiikin ulkopuolelle jäävää musiikkia. Se on musiikillista kulttuurintutkimusta, jonka tutkimuskohteisiin kuuluvat kansanomaisen ja populaarimusiikin eri muodot sekä myös musiikki mediakulttuurin osana. Etnomusikologia hyväksyy oppialansa eri historialliset suuntaukset ja tutkimuskohteet. Se on monitieteellinen tutkimusala, jota leimaa metodinen pluralismi. Etnomusikologia kuuluu humanistisiin tieteesiin. Se tarkastelee ihmisiä persoonallisina olentoina ja oman kulttuurinsa jäseninä. Tämä näkyy myös ”pehmeässä tutkimuksen raportoinnissa”. Etnomusikologiassa ei kirjoiteta tutkimusraportteja vaan tutkimusesseitä, joissa on faktojen lisäksi myös näkemyksiä, mielipiteitä, pohdintaa, muistikuvia, päätelmiä, kokemuksia, synteesejä.

Tutkimuskohteesta tai lähestymistavasta riippuen etnomusikologia voi omaknsua hyvin erilaisia muotoja. Se voi olla perinteistä kansanmusiikintutkimusta, joko sävelmien keruuta, tallennusta, luokittelua, analyysia — tai nykyisenä arkistoaikana yhä enemmän myös historian tutkimusta. Etnomusikologia voi tänään olla havainnoinnille ja kenttätöille perustuvaa musiikkiantropologista tutkimusta, jonka kohteena voi olla joku etäkulttuurin musiikki mutta yhtä hyvin myös oman kulttuurin musiikki: etnomusikologista kenttätöitä voi tehdä myös ikään kuin omalla takapihalla. Etnomusikologia voi myös olla populaarimusiikin tutkimusta ja analyysia, jossa otetaan kantaa myös musiikkityylin esteettisiin kysymyksiin tai tarkastellaan kyseisen musiikin lajityyppistä jonkinlaisena musiikillisena diskurssina. Mutta aivan yhtä hyvin etnomusikologia voi olla modernin mediakulttuurin tutkimista, johon kuuluvat kansanomaisen tai populaarimusiikin käyttö televisiossa tai elokuvassa tai vaikkapa kännykkämelodiat.

Musiikkitiede Helsingin yliopistossa on ollut perinteisesti hyvin liberaalia:





ketään ei ole pakotettu johonkin tiettyyn muottiin, vaan jokainen on saanut tutkia vapaasti sitä mitä haluaa. Etnomusikologialla on myös hyvin samantapainen rooli. Se mitä kuitenkin painotetaan, on suomalaisen musiikkikulttuurin tutkimus siitä yksinkertaisesta syystä, että tutkimusmateriaalit ovat helposti saatavilla ja toisaalta meillä on myös kompetenssia lukea oman kulttuurimme musiikki- ja mediatekstien synnyttämiä erilaisia kansallisia ja kulttuurisia merkityksiä.

Erkki Pekkilä (erkki.pekkila@helsinki.fi) on nimitetty Helsingin yliopistossa musiikkitieteen, erityisesti etnomusikologian ja suomalaisen kansanmusiikin professorin määräaikaiseen virkaan 1.12.2001 alkaen. Erkki Pekkilä on syntynyt 1952 Kajaanissa ja tullut ylioppilaaksi Kajaanin yhteislyseosta 1972. Hän suoritti filosofian kandidaatin tutkinnon Helsingin yliopistossa vuonna 1980, filosofian lisensiaatin tutkinnon 1983 ja väitteli filosofian tohtoriksi 1988. Hänet nimitettiin dosentiksi Helsingin yliopistoon 1990, Sibelius-Akatemiaan 1991 ja Jyväskylän yliopistoon 1991. Hän toimi Helsingin musiikkitieteen laitoksella kirjastonhoitajana (1978–1980) ja assistenttina (1980–1983), Suomen Akatemian tutkimusassistenttina (1983–1989), Helsingin yliopiston musiikkitieteen assistenttina ja vs. yliassistenttina (1990–1993). Hän hoiti Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen vs. professorin ja apulaisprofessorin virkoja (1993–1996), Helsingin yliopiston musiikkitieteen yliassistentin virkaa (1996–1999) sekä vt. professorin virkaa (1999–2001). Hän toimi kevätlukukauden 1989 vierailevana tutkijana Indianan yliopistossa. Hän on myös työskennellyt lyhyillä tutkimusapurahoilla Bulgariassa, Unkarissa, Romaniassa, Tsekkoslovakiassa, Puolassa, Itävallassa, Liettuassa, Kiinassa ja Etelä-Koreassa. Vierailuluentoja Pekkilä on pitänyt lukuisissa maissa, mm. Yhdysvalloissa, Japanissa, Irlannissa, Virossa ja Kiinassa. Erkki Pekkilän väitöskirja käsitteli suomalaisen kansanmusiikin kieliopillisia rakenteita ja kansansoittajien kirjoittamattomia musiikkikäsityksiä. Hänen tutkimusalueitaan ovat olleet suomalainen ja bulgarialainen kansanmusiikki, maahanmuuttajien musiikki, kansanmusiikintutkimuksen oppihistoria, etnomusikologian teoria, musiikkisemiotiikka, sekä musiikillinen mediakulttuuri siihen liittyvine ilmiöineen. Pekkilä on kirjoittanut toista sataa tieteellistä artikkelia, jotka ovat ilmestyneet koti- ja ulkomaisissa tieteellisissä julkaisuissa. Hän myös ollut perustamassa ja toimittamassa alansa tieteellistä vuosikirjaa sekä toimittanut kaksi kansanmusiikintutkimukseen liittyvää kirjaa, joista toista käytetään kurssikirjana useassa yliopistossa. Viime aikoina Pekkilä on osallistunut aktiivisesti kansainvälisten musiikin ja median tutkijaryhmien toimintaan.



Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitilosteenä.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoiluun 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 taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin pitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "–". Lainausmerkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. 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 kursivoida. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

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

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa Suomen säveltäjiä. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.

Lähdeluettelo 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., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale- nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

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 Musica 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, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- 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 €



Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2001 6,70 € numero

Musiikki 1984–92 5,00 € numero

Musiikki 1980–83 3,40 € numero

Musiikki 1971–79 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisällys seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.

Musiikki 3/2002

Sisällys

Pääkirjoitus

Taru Leppänen: Me, muut ja musiikki 3

Artikkelit

Tarja Rautiainen: "Suomen musiikin koko kuva" 5

Kimi Kärki: Johdatus Pink Floydin lavaesiintymisen kulttuuri-
pessimismiin ja sen tulkinnan keinoihin 19

Niklas Nyqvist: Otto Anderssons tidiga folkmusikforskning som
praktik och diskurs 39

Katsaukset, puheenvuorot ja arvostelut

Susanna Välimäki ja Altti Kuusamo: Musiikintutkimusta Serbiassa 60

Kari Kallioniemi: Kaikkien aikojen suurin pop-tarina vai kyllästyttävä
myytti? (Yrjö Heinonen et. al. (toim.), *Beatlestudies 3*) 69

Erkki Pekkilä: Musiikkianalyysin meta-analyysia dekonstruktivistiseen
tyyliin (Richard Littlefield, *Frames and Framing: The margins of...*) 71

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätoimittaja:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Taru Leppänen, Jukka Louhivuori, Pirkko Moisala, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Tuomas Eerola, Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 30 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), Irtonumerohinta 6,70 euroa (kaksoisnumero 13,40 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116





Me, muut ja musiikki

Suuren menestyksen saavuttanut Mikael Niemen romaani *Populäärimusiikkia Vittulajänkältä* (2001) tarjoaa musiikinystävälle hykerryttävän hauskoja ja herkän tarkkanäköisiä kuvauksia erilaisista musiikkitalanteista. Kertomuksen polttopisteessä on poikien elämä ja siitä kumpuavat huikeat tarinat Tornionjokilaakson ruotsinpuoleisella rannalla sijaitsevassa Pajalassa 1960- ja 70-luvuilla. Musiikki on tärkeä osa siinä äänimaisemassa, joka kirjan päähenkilön Matin ja hänen vähäpuheisen ystävänsä Niilan kuulokulmasta käsin kirjassa avautuu. Kirja sisältää lukuisia kuvauksia musiikkikulttuurien — populaarimusiikin, rockin, virsilaulun, koulumusiikin ja afrikkalaisen musiikin — yhteentörmäyksistä ja myös sopuisasta rinnakkaiselosta. Se herättää jälleen kerran pohtimaan, olisiko tämänkaltainen tarina musiikkikulttuurin moniarvoisuudesta mahdollinen myös suomalaisessa mediassa.

Muutamia vuosia sitten pidimme yhdessä professori Pirkko Moisalan kanssa Åbo Akademiassa ja Turun yliopistossa kurssin musiikillisista identiteeteistä. Päätimme keskittyä musiikillisten identiteettien tarkastelemiseen lähiympäristössämme eli Turussa. Kun opiskelijat palasivat kurssiin sisältyviltä aineistonkeruuretkiltään, saimme iloksemme tutustua suurempaan joukkoon musiikkikulttuureita kuin osasimme alunperin arvatakaan. Jopa vain muutaman sadan metrin ja korkeintaan parin kilometrin etäisyydellä arkisista ympyröistämme sijaitsi laaja kirjo meille osin täysin tuntemattomia musiikkikulttuureita. Mielenkiintoisinta oli havaita, kuinka monen etnisen ryhmän musiikkeja Turussa säännöllisesti harrastettiin. Vaikka nuo musiikkikulttuurit sijaitsivatkin tutuilla kulmilla, ne eivät kuitenkaan olleet aiemmin päässeet kuuluville niiden musiikillisten polkujen varrella, joita olimme tottuneet tarpomaan. Kurssi jätti mieltä kiertämään kysymyksiä: Miksi etnisten vähemmistöjen musiikki ei kantaudu valkoisen valtakulttuurin korviin? Kenen ehdoilla toiveet vähemmistöjen musiikkien ulottumisesta osaksi hegemonisen ryhmän äänimaisemaa toteutuvat tai jäävät toteutumatta?

Edellä mainitut kysymykset ovat sinnikkäästi pysyneet mielessäni aina nykyyhetkeen asti. Sain kuluvana lukuvuotena ilon osallistua lehtori Helmi Järvi- luoman ja draamapedagogi Jouni Piekkarin ideoimaan Kuuluvaks!-projektiin, joka toteutetaan yhteistyössä Turun yliopiston musiikkitieteen ja Turun Pansiossa sijaitsevan SPR:n turvapaikanhakijoiden vastaanottokeskuksen kanssa. Kurssin tavoitteena on aktivoida turvapaikanhakijoita musiikillisesti niin, että heidän toimintakykynsä säilyisi ja kehittyisi yleensä äärimmäisen raskaan ja liian pitkän turvapaikanhakuprosessin aikana.

Vastaanottokeskuksen ja sitä ympäröivän muun suomalaisen yhteiskunnan musiikillista tilannetta on mahdotonta ymmärtää, jollei pidä mielessä erästä identiteettiämme perustavanlaatuisesti rakentavaa eroa. Kulttuurintutkija Stuart





Hallin kuuluisan toteamuksen mukaan kyseessä on ero meidän ja muiden (*the West and the Rest*), länsimaisten kapitalististen demokratioiden ja niiden ulkopuolelle jäävien maiden välillä. Kuuluvaks!-hanke pyrkii yhtäältä tekemään näkyväksi meidän ja muiden välistä musiikillista eroa ja toisaalta kyseenalaistamaan tämän eron tuottavia valtasuhteita.

Musiikki on ilmeisestikin mitä kiitollisin kohde kulttuurien kohtaamisissa ilmenevien valtasuhteiden pohtimiseen. Tästä syystä on kiinnostavaa, miksi näiden valtasuhteiden pohtimiseen keskittyvä tieteenala, postkoloniaalinen tutkimus, on tähän mennessä saanut vain vähän jalansijaa musiikintutkimuksen, erityisesti sen musiikkitieteeksi kutsutun osa-alueen piirissä. Postkoloniaalinen tutkimus jakaa moninaisuudestaan huolimatta ymmärryksen siitä, että kulttuurit eivät kohtaa toisiaan keskenään samanlaisista valta-asemista käsin. Kolonialismi ja imperialismi eivät ole ainoastaan menneisyyden ilmiöitä, sillä ne vaikuttavat ja ovat läsnä monin tavoin siinä todellisuudessa, jossa tällä hetkellä elämme.

Osana Kuuluvaks!-kursssia järjestetyissä monikulttuurisen orkesterin harjoituksissa ja esiintymisissä on ajoittain vallinnut jokseenkin kaoottinen tunnelma. Musiikin tekeminen sellaisten osallistujien kesken, jotka edustavat useita eri musiikkikulttuureita ja jotka eivät jaa keskenään mitään yhteistä kieltä, on tietysti varsin haastava tehtävä. Kaoottisuuden rakennuspuita — tai mikseipä myös sen jäsentäjiä — ovat kulttuurimme jo valmiiksi neuvotellut valta-asetat, joihin kaikki osallistujat väistämättä joutuvat asettumaan ja ottamaan kantaa sekä toivottavasti myös neuvottelemaan näitä positioita uudella tavalla. Monikulttuurinen orkesterimme koostuu tutkijoista ja tutkittavista, kansalaisista ja turvapaikanhakijoista, turvatuista ja turvattomista, miehistä ja naisista, soittajista ja laulajista, aikuisista ja lapsista, länsimaiden ja kolmannen maailman edustajista. Vaikka luulisimmekin jo juurtuneemme moninaiseksi luonnehdittuun postmoderniin kulttuuriin, näin monien erojen yhtäaikaisuus vaatii mielen ja ruumiin totutteleamista uudenslaisiin liikkeisiin. Monet tutkimuksen tekemistä koskevat perusolettamukset ovat tämän prosessin aikana joutuneet jälleen kerran kyseenalaistamisen kohteiksi. Selväksi on kuitenkin käynyt se, että kriittinen suhtautuminen identiteettiimme rakentaviin eroihin on myös musiikin-tutkimuksessa tärkeää. Kuilua meidän ja muiden välillä ei voi ohittaa ja alkaa toimia ikäänkuin sitä ei olisi olemassa. Kuiluihin voi tipahtaa riippumatta siitä, uskooko niiden olemassaoloon vai ei.

Turussa 23.1.2003

Taru Leppänen

Lähteet

Niemi, Mikael 2001. *Populäärimusiikkia Vittulajänkältä*. Suomentanut Outi Menna. Helsinki: Like.





”Suomen musiikin koko kuva”

Tarja Rautiainen

Alussa oli liike

1980-luvun alkupuolella Suomen etnomusikologisen seuran julkaiseman *Suomen musiikin koko kuva* -lehden kannessa Juice Leskinen tapaillee pianoa. Vieressä tapahtumia seuraa keskittyneesti professori Erik Tawaststjerna. Tuohon kuvaan kiteytyi ajankohdan musiikkikeskustelun keskeisin aihe: taide vastaan viihde, matala vastaan korkea. Tuo sama vastakkainasettelu leimasi myös ensimmäisiä opiskeluvuosiani 1980-luvun lopussa. Taiteen ja viihteen lisäksi kolmanneksi osapuoleksi asetui ”kanssa”, olihan oppiaine, jota olen tullut opiskelemaan saanut nimekseen kansanperinne, erityisesti kansanmusiikki.

Taiteen ja viihteen vastakkainasettelua kuvasivat siellä täällä kuuluneet lausahdukset ”kaupunginorkesterit pitää lakkauttaa!” Samalla tietoisuuteeni vaikuttanut tutustuminen musiikkikulttuureihin ympäri maailmaa. Olin vilpittömän vakuuttunut, että musiikki olisi tie ymmärtää ihmisyyttä ja inhimillisyyttä. Toden totta: olen pelastamassa maailmaa!

Tuosta optimistisuudesta en ole vielä tänä päivänä täysin luopunut, vaikka olen nyt tietoisempi haasteen laajuudesta ja siihen liittyvästä problematiikasta. Kuitenkaan taiteen ja viihteen vastakkainasettelu ei minulle avautunut, en yksinkertaisesti ymmärtänyt ympärillä käytyä keskustelua. Vaatimattomissa oloissa kasvaneena musiikkiopisto, konservatorio ja sitä kautta kontakti vallitsevaan musiikkikoulutukseen sekä taiteen ja viihteen rajankäyntiin oli ollut elinpiirini ulkopuolella. Ehkä minua ei ollut musiikkiopisto- tai konservatorikasvatuksella ”pilattu”, kuten ajankohdan toinen yleinen lause kuului, mutta olen utelias tietämään, mistä välillä hyvinkin tunnepitoinen puhetapa oli syntynyt, ja tietenkin myös kielletty hedelmä kiinnosti. Olin valmis käymään kaupunginorkesterin konsertissa edes kerran — ennen kuin ne lakkautetaan.

Tuo uteliaisuus johdatti noin kymmenen vuoden prosessiin, jonka loppu-tulos oli keväällä 2001 ilmestynyt väitöskirjani *Pop, protesti. laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tarkastelin siinä 1960-luvun keskustelua populaarimusiikista ja samanaikaisesti syntyneitä korkeaa ja matalaa kulttuuria halkovaa ”protestilaulu”-ilmiötä. Tuosta keskustelusta ja ajankohdan tapahtumista löysin syitä sille, miksi opintojeni alkuvuosia ympäröi juuri tietynlainen keskustelu vahvoine tunnelatauksineen ja tiettyine



retorisine piirteinen. Samalla löysin suomalaisen (modernin) etnomusikologian oppihistorian.

Tässä artikkelissa tuon esille tutkimani musiikkikeskustelun keskeisiä piirteitä ja pohdin sitä, millaisilta tuolloin esille nostetut teemat näyttävät vuoden 2002 perspektiivistä.¹ Tarkasteluni keskiössä on populaarimusiikki, sillä juuri se synnytti mittavan musiikkikeskustelun 1960-luvulla.

Kysymyksenasetteluuni liittyvä tietty poleemisuus ei tarkoita sitä, että väit täisin tutkimuksen perusteiden, ennen kaikkea etnomusikologian osalta, olleen väärällä pohjalla. Päinvastoin, kokonaisuudessaan suomalaisen musiikintutkimuksen kenttä on seurannut kansainvälistä kehitystä: tutkimuksen kenttä on laajentunut huomattavasti ja kysymyksenasettelut monipuolistuneet. Sen sijaan haluan tehdä näkyväksi ja ymmärrettäväksi tiettyjä erityisesti etnomusikologista tutkimusta ohjanneita piirteitä. Ehkä kaikkein keskeisin näistä piirteistä on ollut suomalaisen etnomusikologian sidos 1960-luvulla syntyneeseen vasemmistolaiseen yhteiskunnalliseen liikkeeseen.² Tämä on merkinnyt sitä, että esimerkiksi musiikkipolitiikka on saanut ehkä tavallistakin suuremman roolin etnomusikologian julkisuuskuvassa. Tämän vuoksi päädynkin artikkelini lopussa pohtimaan sitä, mitä liikkeestä on jäljellä 2000-luvulla.

Populaari näkyväksi — sosiologian kausi

Populaarikulttuurin arvosta muodostui keskustelun aihe Suomessa 1960-luvun puolivälissä. Tätä ennen populaarikulttuurin "alempiarvoisuutta" oli pidetty ainakin valtajulkisuudessa itsestäänselvyytenä. Selkeimmin kritiikki oli tullut esiin rillumarei-elokuvien ja -musiikin saamassa vastaanotossa 1950-luvun alkupuolella (ks. Heikkinen 1996). Keskustelijoiden joukko oli kuitenkin harvalukui nen ja keskittynyt pääkaupunkiseudulle. Kulttuuriälymyksen ylenkatse oli pitkälti tulosta korkean modernismin ihanteista, jotka olivat vakiintuneet 1950-luvun Suomessa. Valtaosassa Suomea elettiin kuitenkin selkeästi toista

¹ Haluan kuitenkin korostaa, etten ole ensimmäinen, joka käsittelee suomalaisen etnomusikologian oppihistorian piirteitä. Aiheesta on kirjoittanut aiemmin erityisesti Helmi Järviluoma (1990, 2001). Järviluoma (1991) on myös nostanut esiin etnomusikologiseen tutkimukseen liittyneitä arvokysymyksiä, joihin myös puutun tässä artikkelissa.

² Sinällään tämä seikka lienee — ainakin vanhemmalle tutkijapolvelle — jokseenkin itsestään selvä asia. Kuitenkin se, mitä käsitteellä viime kädessä tarkoitetaan tai mitä "vasemmistolaisuus" on merkinnyt tutkimuksen kannalta, on kokonaan eri asia — eikä se itse asiassa ole kovin hedelmällinen tarkastelun lähtökohta. Keskeisempää onkin mielestäni kiinnittää huomio käsitteeseen liike, sillä juuri liikkeenomaisuus on muokannut suomalaista etnomusikologiaa ja tällöin sen selittämiseksi ei riitä poliittinen oikeisto–vasemmisto-akseli.





todellisuutta, sodan jälkeistä jälleenrakennuskautta nopeasti merkitystään kasvattavan viihdekulttuurin vaikutuspiirissä.

Keskustelun suunnanmuutoksen sai aikaan 1960-luvun alun kulttuuriradikalismi ja angloamerikkalainen pop.³ Kokonaisuudessaan Suomessa syntynyt kiinnostus pop-kulttuuria kohtaan ei ollut missään mielessä ainutkertaista, vaan aihe herätti keskustelua koko läntisessä Euroopassa. Poikkeuksellista Suomen osalta oli se, että populaarimusiikista käydyllä keskustelulla oli tavallistakin tiiviimmät yhteydet taidemusiikin avantgarden kenttään. Toki avantgardistit olivat kiinnostuneita populaarimusiikista myös Euroopassa, mutta koska kulttuurieliitti oli Suomessa pieni, 1960-luvun alun ns. radikaali avantgarde näytteli tavallistakin suurempaa osaa pop-keskustelun nostamisessa julkisuuteen.⁴ Radikaali avantgarde oli etsimässä uusia ilmaisumuotoja ja samalla vastausta musiikin modernismin synnyttämään ongelmaan: miten palauttaa yleisö konserttisaleihin. Kiinnostus heräsi nyt siihen, miksi ajan populaarimusiikki näytti tässä asiassa onnistuneen.

Kysymys ei luonnollisestikaan ollut siitä, että avantgarden säveltäjät olisivat olleet havittelemassa suurmenestystä. Tämän sijasta kiinnostusta siivitti 60-lukulainen eetos, jota nimitän tässä musiikin "sosiaalisuuden" korostamiseksi. Vastusta siihen, mistä tämä eetos syntyi, on vaikea yksiselitteisesti löytää. Kuitenkin varmasti se, että yleinen keskusteluilmapiiri oli Suomessa avautumassa ja julkisuudessa nostettiin esiin ennen sopimattominakin pidettyjä kysymyksiä, vaikutti nuorten säveltäjien ajatuksiin. Esimerkiksi sosiologiassa haettiin "tieteellistä" ja "objektiivista" ymmärrystä kommunismin synnylle (ks. Alapuro 1997, 129). Tieteellisyyden korostamisen yhteydessä esiin nousi käsite moniarvoisuus, joka hyvin pian nivoutui osaksi musiikista käytävää keskustelua.

Säveltäjien osalta paluu "sosiaaliseen", yhteiskuntaan, tuli näkyviin teoksissa, joissa korkean ja matalan kulttuurin raja nostettiin esiin ja rikottiin⁵. Samalla musiikki- ja päivälehdissä syntyi laajempi keskustelu populaarimusiikin asemasta. Esille astuneet "populaarimusiikin puolustajat"⁶ pyrkivät siihen, että musiikin eri osa-alueita tuli tarkastella mahdollisimman objektiivisesti ja että erilaisia maku- ja kuuntelutottumuksia tuli ymmärtää. Hyvä esimerkki tästä on vuoden 1966 *Suomen musiikin vuosikirjassa* julkaistu Pekka Gronowin artikkeli, jossa hän pyrki seikkaperäisesti perustelemaan sitä, miksi populaarimusiikkiin tuli kiinnittää huomiota ja mahdollisesti suunnata myös resursseja.⁷

Artikkeli perustui ajan sosiologisista suuntauksista omaksuttuihin lähestymis-

³ Tässä yhteydessä en käy läpi keskustelun alkamisen syitä tarkemmin, ne ovat luettavissa väitöskirjastani (Rautiainen 2001, 113–139).

⁴ Tosin on syytä muistuttaa, että brittiläisen pop-modernismin synty perustui pitkälti avantgardetaiteen ja pop-kulttuurin kohtaamiseen taidekouluissa (ks. Firth & Horne 1987, myös Kallioniemi 1990). Kuitenkin kulttuurinen konteksti oli Englannissa toisentyypinen: avantgardetaiteilijat eivät johtaneet populaarikulttuurista käytyä keskustelua samalla tavoin kuin Suomessa.

⁵ Näistä teoksista ks. Heiniö 1995, 158-176; Rautiainen 1997, 49–60.

⁶ Populaarimusiikin puolustajia olivat alkuvaiheessa erityisesti Kaj Chydenius, Kari Rydman, Ilpo Saunio.





tapoihin. Gronow otti lähtökohdaksen Pekka Kuusen tutkimuksen *1960-luvun sosiaalipolitiikka*, jossa Kuusi määritteli yhteiskuntasuunnittelun koostuvan päämääristä, arvoista ja toisaalta tieteellisestä tiedosta, joka antoi pohjaa päätöksenteolle. Samaa ajattelutapaa tuli Gronowin mielestä soveltaa musiikin alueelle. Gronow siis pyrki hahmottelemaan "1960-luvun musiikkipolitiikkaa", joka Kuusen näkemysten tapaan ottaisi huomioon niitä "eri päämääriä, joita yhteiskunnassa esiintyy". Tällä tavoin Gronow pyrki sanoutumaan irti populaarimusiikin ympärillä pitkään jatkuneesta esteettisestä arvokas–arvoton-keskustelusta.

Gronow toi artikkelissaan esille suomalaisessa musiikkielämässä esiin nouseita kilpailevia, yhtäältä taidetta ja taiteen asemaa ja toisaalta taiteen vastaanottajia korostavia ("taide kuuluu kansalle") arvopäämääriä, mutta myös sen, että esimerkiksi Yleisradioon lähetetyt kuuntelijakirjeet heijastelivat Yleisradion tarjontaan nähden hyvin toisenlaista musiikkimakua. Tämän jälkeen Gronow kävi läpi musiikkihallinnon rakennetta. Seikkaperäisen ja tasapuolisuuteen pyrkivän erittelyn tuloksena oli se, että musiikkihallintoa oli hoidettu taidekeskeisten päämäärien mukaisesti. Muut musiikin alueet — jazz, tanssimusiikki, iskelmämusiikki — olivat järjestäytymättöminä jääneet tukitoimien ulkopuolelle, vaikka osa suomalaisista oli juuri näiden musiikinlajien kuluttajia.

Kuten edellä totesin, Gronowin perusteluissa on nähtävissä tuona aikana Suomessa jalansijaa saaneiden sosiologisten teorioiden henki, joista ehkä merkittävin oli Emile Durkheimin teoria organisaatiosta ja mekaanisesta solidaarisuudesta. Teorian vakiinnutti osaksi suomalaista sosiologiaa Erik Allardt. Risto Alapuron (1997, 102–06; 128–30) mukaan Allardt edusti merkittävää muutosta suhteessa aikaisempaan sosiaalitutkimukseen siinä mielessä, että hän otti käsiteltäväksi eri yhteiskuntaryhmien väliset suhteet ja jännitteet, joita ei siihen mennessä ollut juuri pystytty käsittelemään pitkälti kansalaissodan traumaattisuuden vuoksi. Sosiaalitutkimus olikin tätä ennen keskittynyt lähinnä rakennetutkimukseen. Tuodessaan esiin yhteiskunnassa olevia konfliktialueita Allardt teki Alapuron (mt. 129) mukaan samalla kommunismin kannatuksen ymmärrettäväksi, koska hän pyrki osoittamaan "tieteellisesti", että kommunistit eivät ole "vaarallisia". Tämä asennemuutos oli samalla luomassa maaperää yliopistonuorison alkavalle vasemmistolaistumiselle.

Kuitenkaan Gronowin tekstissä ei vielä tässä vaiheessa ollut nähtävissä vasemmistolaistumiseen viittaavia painotuksia. Pikemminkin Gronow pyrki tässä artikkelissa, jossa hän viittaa niin Kuusen (1963) kuin Heikki Wariksenkin (1966) tutkimuksiin, luomaan rationaalisen ja järkipärisen lähestymistavan suomalaisen musiikkikulttuurin tarkasteluun.

Suomalaisen etnomusikologian perusta ankkuroituikin moniarvoisuuden vaatimukseen ja siihen liittyneeseen tieteellisen tarkastelun korostamiseen, mihin Alan P. Merriamin (1964) luoma teoreettinen malli sopi myöhemmin erityisen hyvin.

⁷ Samantyyppisiä ajatuksia Gronow (1965) oli esittänyt myös *Sosiologia*-lehden numerossa edellisellä vuonna (Gronow 1965).



Populaarimusiikki ongelmana

"Tieteellisestä" tarkastelutavasta huolimatta jalansijaa julkisuudessa saivat myös populaarimusiikkia kritisoivat äänenpainot. Väitöskirjassani (Rautiainen 2001) osoitin, kuinka moniarvoisuusvaatimusten rinnalla "populaarimusiikin puolustajien" puheessa eli samanaikaisesti kaksi muuta diskurssia. Ensimmäistä olen nimittänyt *kaupalliskriittiseksi* puheeksi ja toista *kansanvalistuspuheeksi*. Vaikka diskurssit olivat toisiinsa kietoutuneita, ne kuitenkin rakentuivat osin erilaisille argumentaatiotavoille. Samat puhettavat leimasivat myös vanhemman säveltäjä- ja kriitikkopolven puhetta, olihan niillä ollut keskeinen sija suomalaisen taidejärjestelmän ideologisen pohjan luomisessa 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä lähtien (ks. Sevänen 1998, 307–348). Nyt nämä puhettavat olivat siirtyneet, ainakin osittain, myös "radikaalisukupolvelle".

Kaupalliskriittisen puhettavan voidaan katsoa palautuvan argumentaatioon, jonka perusteella jako taiteeseen ja populaarikulttuuriin on modernissa kulttuurissa yleisesti tehty. Taiteilija on nähty "asiantuntijana" ja "tiedostajana", jota vastaan on asetettu populaarikulttuurin teollinen tuotantotapa ja taiteen "epä-aito" jäljittely.

Nuorten radikaalien puheessa nostettiin tuon tuosta esiin populaarimusiikin funktionaalisuus: populaarimusiikin ensisijaisena tehtävänä nähtiin olevan tarpeiden tyydytys "päiväunien" tai "eroottisten tarpeiden purkautumiskanavana". Lisäksi "teollisen" populaarimusiikin nähtiin palvelevan ennen kaikkea massojen tarpeita. Kyseiset näkemykset ovat tuttuja Theodor W. Adornon kirjoittelusta, vaikka Suomessa Adornon näkemyksiä ei vielä tuohon aikaan juuri tunnuttakaan (Paastela 1994, 52). Pikemminkin puhettavan voidaan katsoa olevan peräisin yleiseurooppalaisesta keskustelusta ensimmäisen tasavallan ajalta (1917–45)⁸, jolloin taide-elämä vähitellen eriytyi professionaaliseen ja harrastajamaiseen lohkoon ja omaksui modernistisia taidekäsitteitä. (Sevänen 1998, 307–30; Lepistö 1991; myös Alasuutari 1996, 223–224.)

Moniarvoisuuspuheen rinnalla voimistunut kriittisyys "massakulttuuria" kohtaan 1960-luvulla tulee ymmärrettäväksi myös sillä, että ulkomaisen populaarikulttuurin nähtiin muodostuvan uhaksi kansalliselle kulttuurille⁹, olihan esimerkiksi Beatles-yhtyeen samaa suuri suosio yksi syy keskustelun alkamiselle.

Valistuspuheessa lähtökohtana oli puolestaan se, että populaarimusiikkia

⁸ Puhuttaessa ensimmäisestä ja toisesta tasavallasta viitataan tavallisimmin poliittisen kulttuurin ja ulkopoliittikan muutoksiin. Kun ensimmäiselle tasavallalle on nähty olevan ominaista vastakkainasettelu kansalaissodan osapuolten "punaisen" ja "valkoisten" välillä, toisen tasavallan poliittista elämää leimasivat uusi geopoliittinen asema ja valtion roolin kasvu. (Alasuutari 1996, 11.)

⁹ Sama piirre on löydettävissä myös muilta taiteenaloilta. Esimerkiksi Mervi Pantin (1998, 197) mukaan 1960-luvun puolivälissä suomalaisen elokuvan piirissä pyrittiin tukemaan kansallista elokuvaa, jonka arvon haluttiin määräytyvän taloudellisen hyödyn sijasta kulttuurisen arvon perusteella.



kohtaan täytyi suunnata toimenpiteitä, koska sen ei katsottu olevan tarpeeksi korkeatasoista, toisin sanoen "sivistävää". Toisaalta jossain yhteyksissä nostettiin yhä vielä esiin populaarimusiikin "moraalittomuus". Nuori sivistyneistö asettui tässä kansanvalistajaksi pitkälti samaan tapaan kuin kulttuurinen eliitti oli tehnyt aina 1800-luvun lopulta lähtien. Vaikka nuori polvi keskittyi ponnekkaasti porvarilliselle eetokselle rakentuneen kansallisen yhtenäiskulttuurin murtamiseen, on kiinnostavaa havaita, että pyrkimys kansan musiikkimaun ja -kyvyn kultivoimiseen säilyi näinkin keskeisenä.

Kaiken kaikkiaan se, että moniarvoisuuspuheen rinnalla (ja usein jopa samoissa puheenvuoroissa) esiintyi näinkin vastakkaisia puhetapoja, kuvaa hyvin 1960-luvun puolivälin ilmapiiriä. Asetelma voidaan ymmärtää diskurssien kamppailuna: populaarikulttuuria pyrittiin määrittelemään uusista intresseistä käsin, mutta puhujien asema sivistyneistön edustajina sitoi heitä vakiintuneisiin diskursseihin. Tämä ristiriita on nähdäkseni myöhemminkin leimannut etnomusiikologista tutkimusta Suomessa.

Kaarros vasemmalle

1960-luvun lopussa keskustelu populaarikulttuurista ankkuroitui yhä selvemmin vasemmiston piiriin. Keskeinen merkitys tässä prosessissa oli vasemmistolaisia taiteilijoita yhteen keränneellä *Kiilalla*. Yhdistyksen pöytäkirjoista on nähtävissä se, kuinka toiminta aktivoitui 1960-luvun puolivälissä. Vuonna 1966 yhdistyksen yhteyteen perustettiin toimikuntia, mm. musiikki- ja teatteritoimikunnat. Tämä voidaan tulkita vastauksena ajan vilkastuneeseen kulttuurikeskusteluun, vaikka jo aiemmin, 1950-luvun lopulta alkaen, yhdistys oli järjestänyt erilaisia kulttuurielämän tilaa pohtivia seminaareja.

1960-luvun puolivälistä lähtien seminaarien keskeisiksi teema-alueiksi alkoivat nousta taide, populaarikulttuuri, taiteen vastaanotto sekä talous ja kulttuuri. Niissä ryhdyttiin yhä aktiivisemmin vaatimaan sitä, että myös populaarimusiikin koulutukselle tuli ohjata varoja. Tämä tuli esille esimerkiksi Osmo Koskelaisen (1967) Kiilan *Populaarikulttuuri*-seminaarissa pitämässä alustuksessa. Hänen puheenvuoronsa tuo hyvin esiin sen, millä tavoin populaarimusiikkia ja -kulttuuria koskevan keskustelun argumentointitavat olivat muuttumassa 1960-luvun lopussa.

Koskelaisen suhtautumista populaarikulttuuriin leimasi kaksi erityyppistä puhetapaa. Yhtäältä populaarikulttuuri oli hänelle luokkarajat ylittävää demokraattista kulttuuria, joka "tarjosi ainutlaatuisen samaistumisen väylän yhteiskuntaan ja sen ihmisiin" (ma. 4). Lisäksi esimerkiksi protestilaulut olivat hänen mukaansa "kollektiivisia ärtymyksen purkautumiskokemuksia", ja ylipäänsä keskustelu populaarikulttuurista oli hänen mielestään nostanut esiin "kiinnostavan arvojen valtataistelun". Kuitenkin hieman myöhemmin hän nosti esiin sen, kuinka populaarikulttuuri synnytti myös yhdenmukaisuuden paineen. Koske-



laisen viesti olikin, että ihmiset tuli *opettaa* näkemään, että korkeakulttuuri ja populaarikulttuuri ovat rinnakkaisia, kilpailevia osallistumis- ja käyttäytymisvaihtoehtoja. Samalla hän puolusti koulutuksen lisäämistä populaarikulttuurin alueella:

Populäärikulttuurin luojien ja harrastajien koulutus ja taloudellinen tukeminen ei ole mikään häpeällinen asia, vaikka korkeakulttuurisissa piireissä ja elimissä niin usein ajatellaankin. Protestilaulajiakin voidaan tukea ja kouluttaa ja kannattaa kouluttaa. Ihmiskeskeisessä yhteiskunnassa paikalleen osunut ja olennaisiin ongelmiin kohdistunut kritiikki, ainakin sosiologisesti ottaen, on parasta popkulttuuria, koska kritiikin varaan voidaan rakentaa uudistuvaa, ihmiskeskeistä yhteiskuntaa. (Koskelainen 1967, 9.)

Valistuksen tarve nousi siis vahvasti esiin Koskelaisen ajattelussa, vaikka myös hän pyrki populaarikulttuurin "tieteelliseen" ja "järkipäraseen" erittelyyn hieman samaan tapaan kuin Pekka Gronow oli tehnyt aiemmin.

Kiinnostava yksityiskohta Koskelaisen puheessa on kommentti, jonka mukaan populaarikulttuuri tarjosi "samaistumisen väylän ihmisiin ja yhteiskuntaan". Kun populaarimusiikkia koskevan keskustelun alkuvaiheessa yhtenä populaarimusiikin keskeisenä (ja samalla positiivisena) piirteenä nuori sivistyneistö oli pitänyt sen elämyksellisyyttä (joka voidaan ymmärtää "sosiaalisuuden" yhtenä aspektina), oli muotoilu nyt toisentyyppinen: populaarimusiikki näytti tarjoavan sivistyneistölle samaistumiskohteen "kansaan".

Sinällään fennomaniasta periytyvä myyttinen liittosuhde "kansaan" oli herätetty henkiin jo 1960-luvun alussa, jolloin erilaiset ns. yhden asian liikkeet (mm. *Sadankomitea* ja *Marraskuun liike*) nostivat keskustelun aiheiksi traumaattisina koettuja aiheita kuten kansalaissodan; nuoren sivistyneistön löytämä "kansa" edusti siis vuonna 1918 erilleen leikattua kansan osaa. Samalla se oli omaksunutta piirteitä työväenliikkeen kansakuvasta: kuvaa sitkeästä ja herravivahaisesta "työkansasta". (Alapuro 1997, 144–5.) Toisaalta *Faros*-seuran¹⁰ piirissä käyty keskustelu osoittaa sen, kuinka samanaikaisesti vasemmiston piirissä syntyneen keskustelun keskeisimpiä teemoja oli kulttuuriaktiivisuuden lisääminen ennen kaikkea työväestön parissa. Ei siis ole yllättävää, että myös populaarikulttuurin merkitystä ryhdyttiin pohtimaan 1960-luvun loppuvuosina suhteessa työväenkulttuuriin.

Moniarvoisuuspuheen rinnalla eläneet valistukselliset ja kaupalliskriittiset näkemykset alkoivat siis saada 1960-luvun loppupuolella yhä enemmän jalansijaa. Samanaikaisesti "kansa" sai erityisen — ja romanttisenkin — konnotaation.

¹⁰ *Faros*-seura oli puolueiden ulkopuolella toiminut uusvasemmistolainen ryhmä, jonka piirissä käytiin keskustelua sosialismista. Yhdistyksen toiminta jäi kuitenkin valtakunnallisesti melko tuntemattomaksi (Kastari 2001, 89–90.)





Marxilaisuus ja suomalainen etnomusikologia

Avoimesti marxilaiset painotukset musiikkikulttuurin ja populaarimusiikin tarkastelussa tulivat esiin Seppo Toiviaisen vuonna 1970 julkaistussa väitöskirjassa *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat — musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Edellisinä vuosina käydyin musiikkikeskustelun lisäksi tutkimus heijasteli suomalaisen sosiologian piirissä marxilaisuuden nousun aiheuttamaa kamppailuasetelmaa ja kriisiä.¹¹

Toiviaisen tutkimus olikin julistavuudessaan omaa luokkaansa. Jo kirjan esipuheessa hän totesi, kuinka hän oli kirjoitusprosessin aikana muuttunut ”hyvantahtoisesta uusvasemmistolaisesta lujatahtoiseksi marxilaiseksi”. Tutkimuksessa, jonka ensimmäisiä tuloksia Toiviainen oli siis esitellyt muutamaa vuotta aiemmin Kiilan seminaarissa¹², kartoitettiin suomalaisten musiikkimakua ja -harrastuksia. Aineisto oli kerätty haastattelulomakkeilla ja analyysissä käytettiin tilastollisia menetelmiä. Tämän perusteella Toiviainen erotteli erilaisia ”musikologisia osakulttuureita”, joista keskeisimmät olivat konserttimusiikin, perinnesäveltämisen ja amerikkalaisvaikutteisen musiikin osakulttuurit.

Tutkimuksen loppupäätelmissä Toiviainen tulkitsi osakulttuureiden syntymistä ja olemassaoloa. Päätelmät aloitti Lenin-sitaatti, jossa Lenin kehotti tutkimaan ”historiallisen kehityksen lakeja” ja nostamaan esiin ”porvarillisen skeptisyyden luokkasisältö”. Tämän jälkeen Toiviainen (mt. 82) totesi, että Suomessa oli siirrytty kapitalismin kehityksessä valtiomonopolistiseen vaiheeseen. Tämän mukaisesti Toiviainen esitti marxilaisen tulkinnan suomalaisesta musiikkikulttuurista. Yksinkertaisemmillaan se kuului: ”suomalaisessa yhteiskunnassa musiikki-instituution rakenne heijastaa kapitalistisen tuotantotavan määräämiä porvarillisia piirteitä”, musikologiset osakulttuurit olivat ”luokkaristiriidan, henkisen ja ruumiillisen työn vastakohtaisuuden sekä maaseudun ja kaupungin vastakohtaisuuden seurausta” (mts.). Musiikillisesti hyväosaisinta Toiviaisen mukaan oli kaupunkien (konserttimusiikkia harrastava) porvaristo, huono-osaisinta maatalousproletariaatti (mt. 83; 90–92).

Toiviaisen tutkimuksessa painopiste oli vahvasti suomalaisen musiikkikulttuurin *rakenteiden* tarkastelussa, jolloin esimerkiksi populaarimusiikin sisällöllisiin kysymyksiin ei siinä juuri puututtu. Tämä kuvaa tilannetta yleisemminkin. Populaarimusiikkia koskevat kaupalliskriittiset ja valistukselliset näkökulmat olivat saamassa perustelunsa uudesta perspektiivistä. Nyt ryhdyttiin korostamaan sitä, kuinka populaarikulttuuri ”massakulttuurina” oli ensi sijassa kapitalistisen kulttuurin ja samalla yhteiskunnan luokkajaon ilmentäjä. Samalla

¹¹ Sosiologia-lehdessä julkaistiin vuonna 1969 artikkeli, jossa Toiviainen (1969) vaati ”tunnustuksellista” sosiologiaa ”sitoutuneen” sosiologian tilalle. Vallitseva sitoutunut sosiologia oli hänen mielestään ”liberalistista ideologiaa, joka ei tunnustanut ristiriitoja”, ”tuonpuoleista” kun taas tunnustuksellinen sosiologia ”dialektista, taistelevaa ja puolueellista”, ”tämänpuoleista”.

¹² Kyseisessä alustuksessa (Toiviainen 1968) marxilaiset painotukset ovat nähtävissä, mutta eivät vielä korostetusti.



vasemmalle kääntyneen nuoren sivistyneistön suhtautuminen taidemusiikkia ja taidetta kohtaan yleensä muuttui vihamielisemmäksi. Toki ristiriita-asetelma oli ollut vallalla jo vuosia, mutta nyt erityisesti kasvavat vaatimukset resurssien jakamisesta populaarimusiikille olivat kärjistämässä mielipiteitä. Luonnollisesti myös keskusteluun tulleet marxilaiset painotukset lisäsivät vastakkainasettelua.

Jazz-, populaari-, ja kansanmusiikin asema verrattuna taidemusiikin saamaan tukeen nostettiin monessa yhteydessä esiin (esim. Gronow 1967; Luotonen 1967; Poijärvi 1969). Kritiikki sai laajempaakin kaukupohjaa ajan musiikkielämässä. Esimerkiksi vuonna 1969 Suomen jazzliitto julkaisi protestin Helsingin Juhlaviikkoja vastaan, koska juhlien ohjelma sisälsi vain klassista musiikkia. Helsingin Juhlaviikot olivat julkilausuman mukaan "kenties räikein ilmentymä taiteen yksipuolisesta luokkaomistuksesta" (*Rytmi* 5–6/69).

Vuosikymmenen lopussa jyrkimmän vasemmistosiiven mielissä siintävän työläisten ja opiskelijoiden vallankumouksellisen liikkeen suhde populaarikulttuuriin oli nyt määriteltävä marxilais-leniniläisyyden näkökulmasta. Viimeistään tässä vaiheessa popista ja rockista muodostui tyhjän ja sisällyksettömän kapitalistisen kulttuurin symboli, jonka tilalle nuori marxilaissivistyneistö vaati luokkakantaista, edistyksellistä taidetta. Kiinnostus populaarikulttuuria kohtaan alkoi näyttää harharetkeltä.¹³ Ympyrä oli siis sulkeutunut: vaikka 1960-luvun lopussa taide-eliitti ja taistolaisnuorisot seisoivat tukevasti rintaman eri puolilla, oli se arvopohja, jolla populaarikulttuuria tarkasteltiin, lopulta eriytymätön. Toisin sanoen esille nousi jälleen se, kuinka Suomessa niin työväenliike kuin porvarilliset ryhmät ovat jakaneet pitkälti samat kansallisen kulttuurin ihanteet.¹⁴

Moniarvoisuus, positivismi ja kansallinen projekti

Edellä lyhyesti referoimastani keskustelusta on mahdollista erottaa kolme juonetta, jotka muodostivat perustan myöhemmälle etnomusikologiselle tutkimukselle Suomessa. Lähtökohtana oli yhteiskuntaelämän moniarvoisuuden tiedostaminen ja tähän kytkeytyvä tieteellisen tarkastelun vaatimus. Musiikkikulttuurien moninaisuus haluttiin nostaa esiin, oli sitten kysymys omasta tai vierasta musiikkikulttuureista. Toinen juonne oli se, että nuori sivistyneistö loi — Alapuron (1997, 148–150) mukaan nyt viimeistä kertaa — liittosuhteen "kansan" kanssa. Yhtenä keskeisenä syynä tähän pidän populaarikulttuurin ekspansiota. Koska populaarikulttuuri ei näyttänyt täyttävän niitä odotuksia, joita siihen oli ladattu (ks. Rentola 1994, 112–113), asetuttiin puolustusasemiin — kansallisen kulttuurin säilyttämisen puolesta. Kansanmusiikkiliike, kiinnostus

¹³ Aivan 1970-luvun alussa erityisesti *Kansan Uutisissa* käydyssä keskustelussa katsottiin, että monet populaarimusiikista kirjoittaneet ja sen laaja-alaista tutkimusta vaatineet olivat menneet "sosiologiaretkuun".

¹⁴ Ks. Kurkela 1986, 9–13, 37–41.



työväenkulttuuria ja pian myös kotimaista iskelmäkulttuuria kohtaan voidaan näin nähdä toisiinsa nivoutuneina.

Kolmas tekijä oli marxilaisuus, joka synnytti ajoittain hyvinkin mustavalkoisen värityksen taiteen ja populaarin välisiin kiistoihin. Lisäksi se asetti etusijalle funktionalismin tai ylipäänsä uskon kokeelliseen tutkimusasetelmaan tieteellisen tiedon mittarina¹⁵.

En kuitenkaan väitä, että kehitys olisi edennyt jotenkin suoraviivaisesti tähän suuntaan. Hyvä esimerkki tästä on ennakoluuloton yritys rakentaa vuoropuhelua taiteen, populaarimusiikin ja kansanmusiikin välille 1960-luvun lopulla. Kysymys on Ilpo Saastamoisen, Seppo Paakkunaisen ja työryhmän aloitteesta Pop/jazz-opiston koulutussuunnitelmaksi (Saastamoinen & al. 1972). Suunnitelmassa hahmoteltiin kahden erilaisen, mutta kuitenkin kiinteästi toisiinsa liittyvän organisaation, pop- ja jazzopiston ja pop-jazz-instituutin perustamista. Opiston oli tarkoitus keskittyä soitonopetukseen, kun taas instituutin osalle jäi tutkimus, pop- ja jazz-musiikin keräys ja tallennus sekä yhteyksien hoito alan kansainvälisiin järjestöihin.

Suunnitelma sisälsi lähes kaikki ne teemat, joita edellisinä vuosina populaarimusiikkia koskeissa keskusteluissa oli käsitelty. Moniarvoisen musiikinopetuksen vaatimus tuli esiin tavoitteessa yhdistää muusikko-opetus ja tutkimus toisiinsa ja toisaalta opetusohjelman laaja-alaisuudessa. Esimerkiksi musiikin tietoineista opiskelijoiden tuli suunnitelman mukaan opiskella bluesin, ”käyttö-musiikin” (lähinnä elokuvamusiikin), jazzin, popin, suomalaisen kansanmusiikin ja osin myös klassisen ja nykymusiikin historiaa. Opetus haluttiin suunnata niin harrastajille kuin ammattilaisillekin. Lisäksi perustettavan pop-jazz -instituutin haluttiin luovan kontakteja eri yliopistojen — Helsingin, Tampereen ja Jyväskylän — musiikkitieteen opetuksen kanssa.

Valistuksellisia äänenpainoja koulutussuunnitelma ei sisältänyt, sen sijaan suunnitelmassa (mt. 2) jopa korostettiin, kuinka pop/jazz-nimikkeen alle haluttiin sisällytettävän niin ”kaupallista” kuin ”ei-kaupallistakin” musiikkia. Kun opisto hieman myöhemmin aloitti toimintansa, sen koulutussuunnitelma muokautui kuitenkin konservatoriomaiseksi.

On jälleen korostettava sitä, että en pidä edellä kuvaamiani piirteitä osoituksena siitä, että jokin olisi mennyt suomalaisen etnomusikologian historiassa tavalla tai toisella ”pieleen”: pikemminkin asetelma kuvaa nuoren eurooppalaisen reunavaltion historiallista tilannetta, jossa kansallisen kulttuurin määrittely on todellakin merkityksellistä. Eikä tilanne ole suinkaan muuttumassa, sillä myöhäismodernissa kulttuurissa kansallisen kulttuurin merkityksen korostaminen ei ole painunut taka-alalle, vaikka sen ilmenemismuodot ovat monella tapaa muuttuneet (ks. Billig 1995). Lisäksi on syytä muistaa se praktinenkin seikka, että kuka tutkisi suomalaista musiikkia jos eivät suomalaiset itse — vaikkakin myös ulkopuolisille annettakoon se mahdollisuus. Väitän kuitenkin, että kansallinen projekti (ja tietyssä vaiheessa siihen liittyneet marxilaispainotukset)

¹⁵ Marxilaisesta käänteestä yhteiskuntatieteissä 1970-luvun alussa ks. Alapuro 2000.

ja musiikkikulttuurin laaja-alainen tarkastelu eivät ole aina seurustelleet sopuisti.

Don Quijotena Macondossa?

Edellä kerrotusta voi ainakin oppia sen, että musiikkikeskustelu on aina sisältänyt ja tulee jatkossakin varmasti sisältämään vahvoja arvolatauksia — eivätkä nämä arvolataukset ole millään muotoa tieteellisen tutkimuksen ulkopuolella. Koska kulttuurin ja yhteiskuntaelämän kenttä on jatkuvassa muutoksen tilassa (ottamatta tässä kantaa siihen, tapahtuvatko muutokset ensisijassa tutkijoiden päissä vai "faktisessa" elämässä), nämä arvolataukset käännähtävät helposti päälaelleen. Esimerkiksi, mihin voi nykykulttuurissa vetää korkean ja matalan rajan? Viime vuosina tuotteistaminen on astunut taidemusiikin piiriin samalla kun populaarimusiikki on eriytynyt yhä lukuisampiin "korkean" ja "matalan" pooleihin. Toisaalta voi kysyä, mitä merkitsee pitkällä tähtäimellä se, että kansanmusiikin alueella on tällä hetkellä suhteellisen vakiintunut koulutusjärjestelmä. Muodostuuko kansanmusiikkiin superammattilaisten ja amatöörien poolit?

Toisin sanoen musiikkipoliittikona on viime kädessä vaikea olla, kun genrejen ja musiikinlajien asema kulttuurin kentällä muokkautuu koko ajan. Tässä tilanteessa suomalaisen kulttuurin arvopohjan eriytymättömyys joutuukin kovalle koetukselle. Itse asiassa enemmän kuin politikointia tarvitaan nyt käsitteäkseni (historiallista) reflektiivisyyttä. Yleisesti voitaneen hyväksyä se, että moderni kulttuuri ei ole enää yhtenäinen ja paikallaan pysyvä kokonaisuus. Uskonnolliset ja esimerkiksi taiteeseen liittyvät maailmankuvat ja ajattelutavat ovat pirstoutuneet, maallistuneet ja nivoutuneet ja nivoutumassa uudelleen. Maailmankuvien pirstoutuessa pirstoutuvat myös arvot. Siten taidemusiikki, populaarimusiikki, kansanmusiikki ja niihin sisältyvät arvokategoriat (korkea–matala, taide–viihde, autenttinen – ei-autenttinen) ovat olleet jo pitkään hankauksessa, kun kulttuurin yleinen medioituminen on sekoittanut pakkaa. Samalla arvojen taustalla olevat hyvin perustavanlaatuiset valtaa ja representaatiota koskevat kysymykset ovat nousseet julkisiksi. Muutama vuosi sitten kysyttiin, voiko kansallista populaarikulttuuria tarkastella homo- tai lesbotutkimuksen näkökulmasta.¹⁶ Silloin jo kysymyksenasettelu sinällään herätti huomattavan paljon kritiikkiä, mutta tulevaisuudessa tilanne on kenties toisenlainen.

Arvokamppailut siis varmasti jatkuvat. Ne ovat osoitus siitä, että musiikki on ehkä paljastavin sosiaalisen representaation muodoista. Siinä piileekin musiikin tutkimuksen mielekkäisyys minulle — etnomusikologina.



Lähteet

Kirjallisuus

- Alapuro, Risto 1997. *Suomen älymystö Venäjän varjossa*. Helsinki: Tammi.
- Alapuro, Risto 2000. Kolme esimerkkiä vakuuttavuudesta sosiologiassa. Teoksessa *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta*. Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma ja Erkki Vainikkala. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65, 71–77.
- Alasuutari, Pertti 1996. *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Billig, Michael 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Frith, Simon & Horne, Howard 1987. *Art into Pop*. London: Methuen.
- Gronow, Pekka 1965. Musiikkisosiologia ja musiikkipolitiikka. *Sosiologia* 1/1965.
- Gronow, Pekka 1966a. Suomalainen musiikkipolitiikka. Musiikkipolitiikan yleisiä periaatteita. Teoksessa Veikko Helasvuo (toim.) *Suomen musiikin vuosikirja 1965–66*. Helsinki: Otava, 93–102.
- Gronow, Pekka 1967. Setelit Verdille. *Rytmi* 1/1967.
- Heikkinen, Sakari 1996. Kulttuuri, kansa ja rillumarei. Teoksessa Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura, 311–329.
- Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1994*. Porvoo: WSOY.
- Juvonen, Tuula 1999. Mitäs nyt suuhun pannaan? *Naistutkimus* 4/1999, 49–53.
- Järviluoma, Helmi 1990. Kansanmusiikkiliikkeen elementit katosta lattiaan. *Tiede ja Edistys* 1990/1, 55–59.
- Järviluoma, Helmi 2001. Kansanmusiikki oppituolille: rajankäyntityön lähistoriaa. *Musiikki* 2/2001.
- Kallioniemi, Kari 1990. *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki: KSL.
- Kastari, Pirkko-Liisa 2001. *Mao, missä sä oot. Kiinan kulttuurivallankumous Suomen 1960-luvun keskustelussa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kurkela, Vesa 1986. *Tanhuten valistukseen. Musiikkivalistus ja perinnettyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.

¹⁶ Vuonna 1999 tutkija Tuula Juvonen esitti Tampereella järjestetyillä miestutkimuspäivillä kiistaa aiheuttaneen tulkinnan elokuvasta *Kulkuri ja Joutsen*. Hän halusi nostaa esiin kysymyksen vallitsevasta heteronormatiivisuudesta ja esitti, että tarinan sisältämät ainekset mahdollistavat monenlaisia kerrontatapoja kaverusten välisestä suhteesta. Vallitseva kerrontatapa asettaa etusijalle tarinan, joka esittää Helismaan ja Rautavaaran rikkumattoman heteroseksuaalisuuden perspektiivistä. Peilatakseen näitä käsitteitä ja osoittaakseen, että kysymyksessä on kulttuurinen konstruktio, Juvonen rakensi rinnalle tarinan, jossa hän tulkitsi samoja aineksia perustuen siihen tietoon, mitä on saatavilla ajankohdan homokulttuurista. Juvonen ei siis pyrkinyt esittämään vastausta kysymykseen kyseisten miesten todellisista seksuaalisista taipumuksista, vaan pikemminkin halusi tehdä näkyväksi miesten seksuaalisuuteen liittyviä normeja ja tabuja. Julkisudessa asia ymmärrettiin kuitenkin niin, että tutkija olisi väittänyt parivaljakon välillä olleen todellisuudessa homosuhde, mikä synnytti suuren kohun *Aamulehdessä*, iltapäivälehdissä ja osin myös musiikintutkijoiden piirissä. Keskustelu oli leimallisen emotionaalista, jossa käytettiin runsaasti dikotomisia arvokäsitteitä (hyvä–paha) (ks. Juvonen 1999).



- Kuusi, Pekka 1963. *1960-luvun sosiaalipolitiikka*. Helsinki: WSOY.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija kuvataidemaailmassa*. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Luotonen, Seppo 1967. Musiikkipolitiikan poliisit. *Rytmi* 4/1967.
- Merriam, Alan 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Paastela, Jukka 1994. Uusvasemmisto ja SKP. Ehdotus tutkimusongelman hahmottamiseksi. *60-luku. Aineistoa 20.3 1993 ja 17.4. 1993 pidetyistä seminaareista*. Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto, 51–54.
- Pantti, Mervi 1998. *Kaikki muuttuu...: elokuvakulttuuri jälleenrakentamisen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylä: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Poijärvi, Matti 1969. Tampereen jazzpäivät. *Rytmi* 5–6/1969.
- Rautiainen Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rentola, Kimmo 1994. Keväällä 1968. Artikkelikokoelmassa *60-luku. Aineistoa 20.3 1993 ja 17.4. 1993 pidetyistä seminaareista*. Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto, 8–21.
- Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologisten mallit*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Suomen jazzliitto, protestoimme. *Rytmi* 5–6/1969.
- Toiviainen, Seppo 1969. Lauseita sosiologiasta. *Sosiologia* 2/1969.
- Toiviainen, Seppo 1970. *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat – musikologisten osakulttuurien sosioloogia tarkastelua*. Acta Universitatis Tamperensis ser. A Vol. 39. Tampere: Tampere: Tampereen yliopisto.
- Waris, Heikki 1966. *Suomalaisen yhteiskunnan sosiaalipolitiikka: johdatus sosiaalipolitiikkaan*. Helsinki: WSOY. 3p.

Painamattomat lähteet

- Järviluoma, Helmi 1991. *Etnomusikologi ja kentän paikallinen tuottaminen – esimerkkinä kansanmusiikin uusi tuleminen*. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Lisensiaatintyö.
- Koskelainen, Osmo 1967. *Populaarikulttuurista*. Painamaton seminaarialustus kirjailija- ja taiteilijayhdistys Kiilan ja Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan järjestämästä seminaarista 4.–5. 3. 1967.
- Rautiainen, Tarja 1997. *Avantgarde, pop ja postmoderni suomalaisessa 1960-luvun musiikkiradikalismissa*. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Lisensiaatintyö.
- Saastamoinen, Ilpo & Paakkunainen, Seppo & Järvinen Klaus 1972. *Pop/jazzopiston koulutussuunnitelma*.
- Toiviainen, Seppo 1968. Kansalaiset ja kulttuuri. Painamaton seminaarialustus kirjailija- ja taiteilijayhdistys Kiilan järjestämästä seminaarista 14. –15.9. 1968. Pöytäkirjamuistio Kiilan 14. –15.9. 1968 järjestämästä seminaarista.

"The whole picture of Finnish musical life"

The article examines critically the history of ethnomusicology in Finland from the late 1960's onwards. It is based on writer's dissertation, which treated acculturation of Anglo-American popular music to Finland in the 1960's. The first steps



of Finnish ethnomusicology were tied with the 1960's cultural radicalism and the rise of political and social debates in Finnish society. The period was also marked by "the invention of popular music"; cultural elite noticed the role and significance of popular music. Young radicals saw that there was a need for music policy on broad basis. However, soon attitudes towards popular music changed and it was seen as threat to national culture. At the same time hard line leftist movement had influence on debater, which meant that attitudes towards popular music turned even more black and white.

Thus one can find three different elements, which have modified ethnomusicological research in Finland: a need to create pluralistic music policy, a need to protect national culture and aspirations to use positivistic models in research. By saying this, my aim is not to blame anyone doing ethnomusicological research, but rather understand my own roots as ethnomusicologist and various demands and debates, which are directed towards music research in present day world.

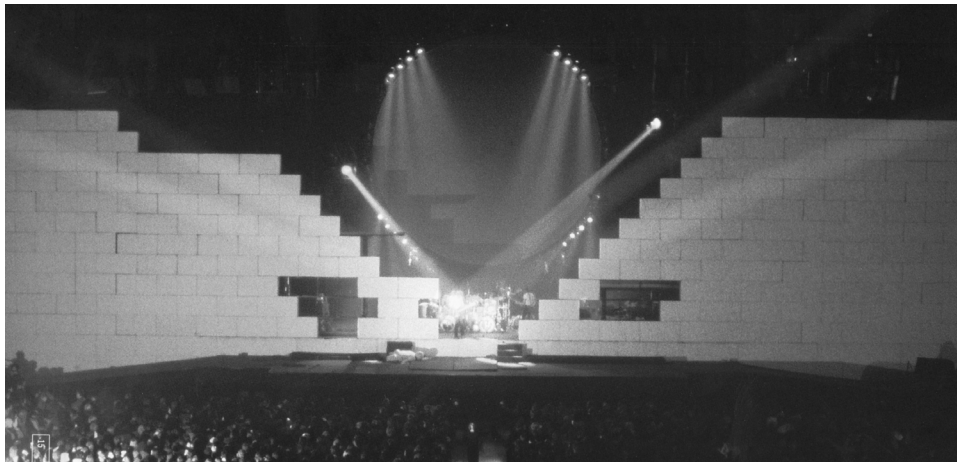
FT Tarja Rautiainen (kptara@uta.fi) työskentelee Tampereen yliopiston musiikin-tutkimuksen laitoksella yliassistenttina.



Pelon, hulluuden ja epätoivon teatteri

Johdatus Pink Floydin lavaesiintymisen kulttuuripessimismiin ja sen tulkinnan keinoihin

Kimi Kärki



Is There Anybody Out There? 2000, 15. Valokuva: *Hipgnosis*.

Mielestäni elämme hyvin surullisia aikoja. Asiat eivät mene parempaan suuntaan, ne huononevat, ja 70-luku on hyvin tuskallinen vuosikymmen. Luoja tietää millainen 80-luku tulee olemaan.¹

Tämän artikkelin tavoitteet ovat kahtaalla, sen empiirisen aineiston analyysissä ja toisaalta tuon aineiston tulkinnan kysymyksissä. Tarkastelen englantilaisen rockyhtyeen Pink Floydin lavaesiintymisen dystooppisia vastautooppisia² ulottuvuuksia, ennen muuta *The Wall* -levyn (1979) ja siihen pohjaavan konserttisarjan (1980–81) kautta.³ Pohdin miten Pink Floydin siirtymä hippipsykedeliasta

¹ "I think these are very mournful days. Things aren't getting better, they're getting worse and the seventies is a very baleful decade. God knows what the eighties will be like." Sedgewick 1985, 23. Pink Floydin laulajabasisti Roger Waters summaa tyypilliseen tapansa yhtyeensä kulta-ajan.

² Dystopiasta / vastautopiasta ks. Vattimo 1999, 59.

³ Pro gradu -tutkielmassani tarkastelin laajemmin yhtyeen lavaesiintymisen kulttuurihistoriallisia kytkentöjä. Ks. Kärki 2002.





kulttuuripessimismiin avautuu yhtyettä käsittelevästä populaarikulttuurisesta aineistosta.

Toinen artikkelin keskeinen näkökulma koskee siis siihen liittyvän aineiston tulkinnan kysymysten avaamista. Koska tulkintani Pink Floydin kulttuuripessimismistä on suoraan sidoksissa omaan ymmärtämisen prosessiini, katson että on syytä myös valaista sitä tapaa, jolla tuo tarkastelu suoritetaan. En tee journalistista populaarihistoriaa, vaikka tulkinta-aineistoni suurelta osin muodostuukin mediatodellisuudelle tuotetusta materiaalista ja myös biografisesta aineistosta. Laajan populaariaineiston antama kokonaisuymmärrys voi sinänsä olla vinoutunut, mutta katson lähtökohtaisesti, etten voi tavoittaa mennyttä todellisuutta ”sellaisena kuin se on tapahtunut”. Rehellistä on siis todeta, että käsittelytapani rajaus on tavoittamastani aineistosta riippuvainen, ja aineiston kieli on vuorovaikutuksessa tutkijanääneni kanssa.

Populaarimusiikin historian hermeneuttisesta kuuntelemisesta

Oma positioni musiikin harrastajana — niin aktiivisesti esiintyvänä soittajana kuin kuuntelijanakin — antaa minulle esityskalustoon liittyvän teknisen tietämyksen lisäksi kokemuksen itse esiintymisestä ja sen eri puolista, eräänlaisen toimintaan perustuvan esiymmärryksen. Tämä esiymmärrys (*Vorverständnis*) lähtee ateoreettisesta praksiksesta, käytännöstä joka edeltää tutkimuskohteen jättämien historiallisten jälkien tulkintaa ja ymmärtämistä. Olemme aina jo suhteessa suuntautumisemme kohteisiin. (Juntunen & Mehtonen 1982, 114–115; ks. myös Heidegger 2000, 194.) Siten oma suhteeni Pink Floydin musiikkiin on sekä tutkijan että harrastajan suhde. Tällaisen yhteyden tiedostaminen ja auki kirjoittaminen on erityisen tärkeää ja haastavaa, koska musiikin tekemisen ja siitä puhumisen välillä on usein olemassa kuilu tai vähintäänkin tietty etäisyys. Tämä on professori Bruce Johnsonin mukaan näkynyt populaarimusiikin tutkimuksessa. (Johnson 1994, 41.)⁴ Tarkoitukseni on tehdä oikeutta tutkimuskohteelleni antamalla aineistosta nousevan puheen kuulua. On kuitenkin selvää, että suorittamani valinnat pohjaavat omaan kokonaistulkintaani, ja siten kertovat myös omasta positioistani. Tämän tunnustaminen on tutkimuksellisen läpinäkyvyyden ensimmäinen velvollisuus, osa tutkimuksen etiikkaa.

Kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kannalta yksi tärkeimmistä kysymyksistä koskee tutkimuksen menetelmän ja aiheen välistä suhdetta. Perusajatus on se, että käytetty metodi on aina kohteensa muovaama, jolloin myös tehdyt johtopäätökset ovat tulkinnan näkökulmasta riippuvaisia. Itse olen kokenut fenomenologis-hermeneuttisen ajattelun antavan hedelmällisiä lähtökohtia kulttuurihistorialliselle populaarimusiikin tutkimukselle. En pyri kommentoimaan

⁴ Kulttuurihistoriassa populaarimusiikin tutkimus on kiinnittynyt pitkälti brittiläiseen Cultural Studies -suuntaukseen. Ks. Kallioniemi 1998; Mäkelä 2002.



hermeneutiikan traditioon pureutuvaa tutkimusta, vaan käytän tätä traditiota ponnahduslautana oman käsittelytapani reflektoinnille. Kyse on ymmärtämisen peruseräistä, pyrkimyksestä olla mahdollisimman tietoinen siitä tavasta, jolla aiheita käsitellään ja aineistoja luetaan.

Ymmärtämisen ja tulkinnan alussa on aina esiymmärrykseen perustuva arvaus (kuten ranskalainen hermeneutikko Paul Ricoeur sitä kutsuu), koska tulkinnan kohteen tuottaneen tahon intentio ei ole tavoitettavissa. Tästä arvauksesta — tai jopa väärinymmärryksestä — lähtee merkitysten rakentaminen. Hyvän tutkimuksen tuntee siitä, miten se koettelee tätä arvausta. (Ricoeur 2000, 120–121.)

Jokainen laadullinen tutkimus avaa oman tiensä (kreikaksi *methódos*) kautta erilaisia asioita, eli näkökulman ja tutkimuskysymyksen merkitys työn sisällölle on keskeinen. Kysyminen on etsimistä, jossa kysymisen akti jo sisältää intentoituna kysytyn. Etsimisemme kohde ikään kuin ohjaa etsimistämme. (Rée 2000, 14–15; Heidegger 2000, 24.)⁵ Kukin työ on monimutkaisen tulkintaprosessin tulos, ja sellaisena myös tekijänsä näköinen. Tällä en tarkoita, että kaikki käy. Näkökulma, tematisointi ja esitetyt kysymykset määräävät suunnan aineiston tarkastelulle.

Alkuperäisaineistoni on sekä audiovisuaalista materiaalia että tekstejä sisältävä kokonaisuus. Molemmista tapauksissa alkuperäismateriaalin välittynyt luonne nousee ymmärtämisen haasteeksi — en ole suoraan tekemisissä tutkimuskohteeni kanssa omien aistihavaintojeni osalta, vaan välittäjinä toimivat niin videoiden ohjaajat, kuvaajat ja leikkaajat kuin myös haastattelujen tekijät ja biografioiden kirjoittajat. Osaltaan nämä mediatodellisuuden toimijat ohjaavat ratkaisullaan sitä kokonaiskäsitystä, joka tutkimuskohteestani on muodostettavissa nykyisen aineistoni avulla. On otettava huomioon, että aineistostani nousevat toimijat pyrkivät selkeästi rakentamaan itsestään ja itselleen julkisuuskuva — Pink Floydin basistilaulaja Roger Waters jopa eräänlaista neromyytin, jota myös tuetaan osassa tutkimuskirjallisuutta. (Ks. esim. Weinstein 2002, passim.) Oma puheeni on tämän julkisuusprosessin kommentointia tutkimusnäkökulmasta, mutta pyrin myös nostamaan tutkimuskohteeni oman äänen kuuluviin siten, ettei se peity kokonaan analyysini alle. Selvää kuitenkin on, että kuuntelen vastauksia nimenomaan omiin kysymyksiini. Tällöin se mitä kuulen, on aina jo suhteessa omaan näkökulmaani, ja siten kaukana hypoteettisesta objektiivisuuden ihanteesta.

Tässä artikkelissa käyttämäni tapa kysyä on kytkeytynyt pitkälti perinteiseen gadamerilaiseen tekstintulkintaan.⁶ Jatkossa aion kuitenkin etsiä audiovisuaalisten aineistojen erityisiä tulkinnantapoja, kutsuttakoon näitä valon ja äänen hermeneutiikaksi. (Valon osalta vrt. Benjamin 1989, 134, 136–137, 140–142; Peltonen 1999, 91.) Bruce Johnson kritisoi musiikintutkimuksen keskittymistä

⁵ Kysymisen hermeneuttisesta muotoutumisesta suhteessa musiikin historian tutkimukseen ks. Sarjala 2002, 49–53.

⁶ Hyvänä johdatuksena ks. esim. Nikander 2002, 64–65. Gadamerin ajattelun suhteesta historiateoriaan ks. Ollitervo 1996.



tekstipohjaiseen tulkintaan ja peräänkuuluttaa tutkimuksessa käytettyjen visuaalisperustaisten käsitteiden korvaamista akustisperusteisilla. (Johnson 2002, passim.) Tätä ajatuksenjuoksua mukailleen olisi seuraava looginen askel pohtia kuvan ja äänen yhdistävän aineiston aiheuttamia erityiskysymyksiä tulkinnan teorian kannalta.

Audiovisuaalisen aineiston tulkinta saksalaisen hermeneutikon Hans-Georg Gadamerin "pelin"⁷ käsitteen kautta voisi olla yksi tällainen tulkintahorisontti, joskin tällöin täytyisi murtautua pois Gadamerin tekstintulkintaan pohjaavasta kielestä. Gadamerin taidefilosofia tarkastelee taideteosta dynaamisena toimijana, sen tapaa olla olemassa osana merkitystapahtumia (semiosisprosessi). Tällä prosessilla tarkoitan sitä, että taideteos on kulttuurisessa mielessä olemassa ainoastaan niissä tulkinnoissa, joita ihmiset sille antavat. Gadamer puhuuikin taideteoksesta pelinä, jolla on aina omat sääntönsä ja oma tilansa sekä aikansa. Taide "on" vasta kun sitä tulkitaan, mutta se on silti enemmän kuin yksikään tulkitsijansa, enemmän kuin yksikään leikkisä leikkijä.⁸ Tämän takia Gadamer vertaa taideteosta myös peiliin — peilillä on oma objektiivinen heijastusrakenteensa, mutta sen pintaan muodostuva kuva on katsojasta lähtöisin. (Gadamer 1999, 139–140.) Näin tutkimus on myös oman position kartoittamista suhteessa tutkimuskohteeseen. Kuitenkin on otettava huomioon, että taideteoksen synnyttänyt kokemusmaailma on siinä läsnä. Siten taideteoksen ymmärtäminen johtaa menneisyyden ymmärtämiseen, teos välittää historiallista tietoa. Välittämisen prosessin luonne on dialoginen: taideteos pelinä on subjekti, joka kätkee merkityksiä ja uudistuu suhteessa "pelaajaansa". (Linge 1977, xxiii; Ollitervo 18.11.1998.) Merkitykset voidaan tavoittaa kysymisen ja vastauksen liikkeellä, siis hermeneuttisesti. Taide pelinä on ikään kuin "todellisuuden nousu totuuteensa" eli Gadamerille taide heijastaa maailman tosiolemusta, antaa meille kokemuksen siitä. Toisin sanoen kyse ei niinkään ole ihmistieteiden erityisestä metodologiasta, vaan tieteellisen menetelmän ylittävästä ontologisesta ymmärtämisestä. (Jylhämö 2002, 82.) Siten gadamerilainen hermeneutiikka joustaa uusien ilmiöiden edessä ja vastustaa kaikenlaista ymmärtämisen menetelmän formalisointia — se ei ole luonteeltaan normatiivista.

Summatakseeni edellistä: ymmärtämisen perustana toimivat tutkimuskysymykset, jotka muuttuvat ja tarkentuvat prosessin edetessä. Kysymykset itsessään muodostavat tulkintani perustan ja viimekädessä määrittelevät ne rajat, joiden sisällä pysyn tulkinnassani. Kokonaistulkinta on siten erotettava kokonaisyymmärtämisestä, jolle tällaisia rajoja ei mielestäni voida mielekkäällä tavalla määritellä. Ymmärtämisessä on läsnä voimakas heuristinen elementti, jonka liikkuma-ala on kokemustemme kokonaisuus. Täten kokonaisyymmärtäminen on jotain, mikä pakenee paperille kirjoitettua, kun taas kokonaistulkinta —

⁷ *Spiel*, suomennettu myös leikiksi. Gadamer 1999, 101–102; Jylhämö 2002, passim.

⁸ Gadamerin ajatus tulkinnasta "pelinä" on nähty rationalismin ja strukturalistisen skientismin kritiikkinä: tulkinta on aina pelattavan ja pelaajan vuoropuhelua, jossa "pelaajat ovat aina myös pelattuja". Vattimo 1999, 21.



suhteessa kulloisiinkin kysymyksiin — toki vaatii sitä. Pink Floydin kulttuuripessimismin kysyminen ja kuunteleminen suhteutuu siten laajempaan yhtyeen tarkasteluun, josta taas nousee esiin 1960- ja 70-lukujen populaarimusiikin kenttä. Konteksti rakentuu siten suurelta osin itse aineistosta käsin.⁹

Lontoon hippialakulttuurista stadiondystopiaan

Kitaristi/laulaja Roger "Syd" Barrett, basisti Roger Waters, kosketinsoittaja Richard Wright ja rumpali Nick Mason perustivat Lontoossa vuonna 1965 yhtyeen nimeltä The Pink Floyd Sound¹⁰. Kun Lontoon Regents Street Polytechnic Architectural Schoolin opiskelijat Waters, Wright ja Mason olivat tutustuneet Camberwell School of Artsissa opiskelemaan Barrettiin, joka oli kotoisin Cambridgestä kuten Waters, päättivät he varsin pian aloittaa "vakavan" uran musiikin parissa ja jättää opinnot sikseen. Virallisesti he "ammattilaistuivat" 1.2.1967. Levytyssopimus EMI:n kanssa solmittiin saman vuoden maaliskuussa. (Schaffner 1992, 52–54; Povey & Russell 1997, 25.)

Yhtye tuli julkisuuteen Lontoossa hippiliikkeen nousun myötä. Tuon sopivan (ala)kulttuurisen tilanteen ansiosta yhtye sai nopeasti huomiota myös musiikkilehdissä. Alkuaikojen manageri Peter Jenner löysi sen mitä oli hakenut pitkin Lontoon klubeja: "Siellä olivat kaikki nuo valot ja alastomia tyttöjä kierimässä hyttelösaaveissa, ihmiset vetivät huumeita ja kaikki oli erittäin avantgardea. Floyd oli juuri se, mitä tarvitsimme levy-yhtiöllemme — avantgardistinen poppyhtye."¹¹

Lopulta nimen Pink Floyd käyttöön ottanut yhtye on ollut edelläkävijä lavaproduktioiden näyttävyydessä ja teknisten innovaatioiden hyödyntämisessä musiikin tehostajina. Yhtye oli alusta asti suosituimpia lava-akteja Lontoon psykedeelisessä klubielämässä; se luotti pitkiin, hypnoottisiin instrumentaalikappaleisiin ja naivistisiin sanoituksiin. Yhtyeen perustajajäsenen Syd Barrettin erottua yhtyeestä 6.4.1968 tähteyden paineiden ja mahdollisesti myös LSD:n päivittäisestä käytöstä johtuneen skitsofrenian puhkeamisen seurauksena hänet korvasi aiemmin Joker's Wild -yhtyeen laulajakitaristina toiminut David Gilmour. Pink

⁹ Kulttuurihistoriallisesta kontekstin ymmärtämisestä ks. Immonen 2001, 23.

¹⁰ Nimi tulee kahden georgialaisen (USA) bluesmuusikon, Pink Andersonin (1900–1974) ja Floyd "Dibber Boy" Councilin (1911–1976) yhdistelmästä. Pink Floydia edeltäneitä nimiä yhtyeelle olivat ainakin The Meggadeaths, Sigma 6, The Tea Set, Architectural Abdabs ja The Abdabs. Schaffner 1992, 26; Fitch 1997, 9, 22, 234, 277, 295; Miles & Mabbett 1994, numeroimattomat sivut; Thorgeson 1997, 15.

¹¹ "There were all these lights and naked girls rolling in vats of jelly, people taking drugs and it was very avant-garde. The Floyd was just what we needed for our label — an avant-garde pop band." (Williamson 2001, 54).



Floydin ohjat otti nyt käsiinsä basisti Roger Waters. (Schaffner 1992, 105–108.)¹² Hänen johdollaan yhtye siirtyi vähitellen LSD-matkojen visuaalisesta matkimisesta pitkien, yhtenäistä tematiikkaa sisältävien teosten esittämiseen. Erityisesti 1973 ilmestynyt *The Dark Side of the Moon* ja vuoden 1979 *The Wall* syventyivät Watersille ominaiseen vieraantumisen, sodan ja kuoleman pohdiskeluun. (White 1990, 512-514; Whiteley 1992, 28; Macan 1997, 21, 62.) *The Dark Side of the Moon* on edelleenkin maailman menestynein konseptialbumi; se pysyi Billboardin Top-200-listalla ällistytävänä 15 vuotta. (Friedlander 1996, 245.) Tuo levy muutti Pink Floydin siksi valtavaksi instituutioksi, mitä se on vielä tänäkin päivänä — se oli journalisti ja musiikkihistorioitsija Paul Stumpin mukaan ensimmäinen rock-LP, jonka ihmiset ostivat, koska se kuului 1970-lukulaisen asunnon kalustukseen. (Schaffner 1992, 180–181; Stump 1997, 158–161.)

1970-luvulla Pink Floyd hylkäsi fantasia-aiheensa ja optimismin. Yhtyeen konseptialbumien, siis yhtenäisen narratiivin sisältävien levykokonaisuuksien teemoissa on piirteitä vastautopioista ja kulttuuripessimismistä — tarjolla on sotaa, hulluutta, toiseutta ja kommunikaation puutetta. Nämä albumien teemat kertautuivat yhtyeen konserteissa. Mutta miksi Waters lähti kehittämään synkkää kuvastoaan? Pohjustavasti voidaan toki sanoa, ettei Watersin tavalla kirjoittaa ole koskaan ollut paljon yhteistä Syd Barrettin naivistisen menninkäisromantiikan kanssa, kuten huomaamme vaikkapa kuuntelemalla Watersin varhaisia kappaleita, esim. "Take Thy Stethoscope and Walk" ja "Corporal Clegg". (Pink Floyd 1967; Pink Floyd 1968.) Jo vuonna 1971 Waters oli huolissaan maailman tilasta:

Pyrin olemaan ajattelematta nykyistä tuomiopäivän tunnelmaa. Joka puolella maailmaa meininki menee hullummaksi päivä päivältä. Ja hulluus näyttäisi kiihtyvän uskomatonta vauhtia. Mutta toisaalta kyse voi olla siitä, että vanhetessani tapani havainnoida muuttuu. Lopulta, lehteillessäni Guardiania aamuisin, kaikki näyttää epätodelliselta.¹³

Waters kertoi omien unelmiensa katoamisesta *Rolling Stone* -lehdelle 1982. Omien sanojensa mukaan hän odotti 28-vuotiaaksi (siis juuri vuoteen 1971) asti elämänsä alkavan. Hän odotti, että hän muuttuisi toukasta perhoseksi ja "todellinen elämä" käynnistyisi. Hän tunnisti itsessään suuren halun elää uudelleen elämänsä 18-vuotiaasta alkaen, elää sen tiedon kanssa, että mitään ihmeellistä ei tule tapahtumaan — ihminen on mitä on ja tekee mitä tekee. (*Rolling Stone* (U.S.) 16.9.1982. Fitch 2001, 287.) Oikeastaan kuitenkin vasta *Wish You Were*

¹² Yhtye toimi tammikuusta huhtikuuhun 1968 viisimiehisenä, kunnes Barrettin katsottiin olevan enemmän haitaksi kuin hyödyksi. Ajatus Barrettin pitämisestä Brian Wilsonin kaltaisena "hulluna nerona" yhtyeen takana jouduttiin hylkäämään tämän arvaamattoman käytöksen vuoksi.

¹³ "I work to keep my mind off a doomy situation. All over the globe, it gets grazier every day. And the craziness seems to be accelerating at a fantastic rate. But it might just be that, as you get older, your perception gets faster, until the whole thing seems unreal, as I leaf through my Guardian each morning." *Melody Maker* (U.K.) 9.10.1971. Fitch 2001, 111.





Here -albumilla (Pink Floyd 1975) Waters teki todella tiliä oman menneisyytensä ja Syd Barrettin tragedian kanssa, tai näin hän ainakin antaa ymmärtää:

Mielestäni maailma on hyvin hyvin surullinen paikka... Nykyään huomaan ottavani etäisyyttä siihen kaikkeen... Olen nyt hyvin surullinen Sydin vuoksi — vuosiin en ollut. Luullakseni hän oli meille uhka monien vuosien ajan, kaiken tuon sonnan takia mitä meistä ja hänestä kirjoitettiin. [--] 'Shine On' ei oikeastaan kerro Sydistä — hän on vain symboli kaikelle tuolle äärimmäiselle vetäytymiselle, johon joidenkin ihmisten täytyy turvautua, koska se on ainoa tapa kestää modernin elämän mukanaan tuomaa helvetillistä surua.¹⁴

On merkillepantavaa, että Waters on hyödyntänyt Barrettin ympärille syntynyttä "sortuneen neron" myyttiä niin Pink Floydin konseptialbumeissa *The Dark Side of the Moon* -levystä *The Wall* -levyyn kuin myöhemmin mm. kuvallisella tasolla omissa konserteissaan. Samaan aikaan kun hän haastatteluissa käy läpi omaa "traumaattista" suhdettaan Pink Floydin alkuperäiseen primus motoriiin ja tämän "poismenon" aiheuttamaan suruun, hän myös hyödyntää tämän tähteyttä osana omaa julkisuusstrategiaansa. Samalla hän nostaa Barrettin laajemman pessimistisen maailmankäsityksensä keskeiseksi symboliksi, jonka kautta hän käsittelee itseään repiviä yleisiä ja yksityisiä teemoja.

Tämä pessimismi, suoranainen kulttuuripessimismi, myös näkyi yhtyeen konserteissa. Journalisti Derek Jewell arvioi Pink Floydin konserttisarjaa *Animals in the Flesh* -kiertueella Empire Poolissa, Wembleyllä 15.–19.3.1977. Orwellilaisen *Animals*-albumin (Pink Floyd 1977) tiimoilta käynnistetty lavashow oli sekä vaikuttava että vieraannuttava:

Viihdettä? Tuskin. Väittäisin sen olevan lähempänä tummasävyistä modernia konservatoriomusiikkia. [--] Niin kutsuttu populaarimusiikki on harvoin, jos koskaan, keskittynyt tällaisella armottomuudella kalpeimman pessimismin kuvastoon. [--] Heidän esityksensä on äärimmäinen versio upeasti lavastetusta epätoivon teatterista.¹⁵

Journalisti Mick Farren kuvasi ja arvioi samoja konsertteja. Pink Floydin teknospektaakkeli näyttäytyi hänelle pessimistisenä sensorisena tulituksena. Pyöreällä kankaalla yhtyeen yläpuolella animaattori Gerald Scarfen tuottamat kiehuvat verimeret iskivät vasten kasvottomia monoliitteja, kukka avautui ja sulkeutui

¹⁴ "I think the world is a very, very sad fucking place... I find myself at the moment, backing away from it all... I'm very sad about Syd, I wasn't for years. For years I suppose he was a threat because of all that bollocs written about him and us. [--] 'Shine On's' not really about Syd — he's just a symbol for all the extremes of absence some people have to indulge in because it's the only way they can cope with how fucking sad it is — modern life, to withdraw completely." Sedgewick 1985, 21.

¹⁵ "Entertainment? Scarcely. Arguably, it's closer to somber modern conservatoire music. [--] Rarely, if ever, can so-called popular music have dealt so relentlessly in images of bleakest pessimism. [--] Their presentation is the ultimate in brilliantly staged theatre of despair." *The Sunday Times* (U.K.) 20.3.1977. Fitch 2001, 230–231.





teräspalloksi. Mekaaninen triceratops käveli läpi vieraan maiseman. Kasvotomat ihmiset putosivat läpi avaruuden tai kyyristyivät energiakuution nurkkaan. Sitten savua lainehti lavalle. David Gilmourin soittaessa slidekitaraansa laskeutui valoteline hänen päänsä yläpuolelle ja kylvetti hänet punaisessa valossa. Valo muuttui valkoiseksi ja teline vetäytyi takaisin ylös. Konsertin kliimaksi oli valtava heijastava kiekko, joka kiersi kahteen suuntaan, heittäen lyijykynänpaksuisia punaisen, sinisen, purppuran ja valkoisen värin valosäteitä yleisöön. Kiekon pysähtyessä efekti oli henkeäsalpaava. Tämän jälkeen tuli pimeys, konsertti oli päättynyt. Yhtyeen jäsenet näyttivät enemmän teknikoilta kuin rocktähdiltä, ja visuaalinen ympäristö antoi mielikuvan uhkaavan steriilin kosmoksen läpi tapahtuvasta epätoivoisesta vaelluksesta: "Liikaa ylivertaista teknologiaa ja liikaa tylsää kipua."¹⁶ *Animals* oli kuitenkin teknologisesta loistostaan huolimatta konserttikiertueena Roger Watersille yhtä vieraannuttava kokemus kuin toimitajillekin, mutta eri syistä.

Pyrityään 1960-luvun puolivälistä asti toteuttamaan mahtipontisia unelmiin Roger Waters tajusi *The Dark Side of the Moon* -levyn valtavan suosion jälkijunassa koko stadionspektaakkelin idean olevan perustavalla tavalla tyhjä. On ironista, että hän oli pyrkinyt tahdonvoimansa koko painolla toteuttamaan suuria kokonaisidean sisältäviä teatraalisia spektaakkeleita, mutta saavutettuaan tavoitteensa hän kääntyi koko massaspektaakkelin ajatusta vastaan. (*Is There Anybody Out There?* 2000, 5.)

Miksi Waters oli sitten päätenyt siihen, ettei enää halunnut esiintyä stadioneilla? Oman selityksensä mukaan hän oli kasvavasti turhautunut varsinkin Amerikkaan suuntautuneiden kiertueiden fanikäyttäytymiseen vuoden 1973 massasuosiosta eteenpäin. Watersin mielestä stadionkonserttien yleisön ja esiintyjän suhteesta oli tullut sadomasokistinen kokemus. Amerikan kiertueiden valtavilla areenoilla hänelle syntyi mielikuva, jonka mukaan yhtye itse asiassa pudotti lavalta pommeja yleisön niskaan, ja että kappaleiksi räjäytetyt ihmiset olivat vilheinä ilosta noustessaan tapahtumien keskipisteeseen. (*Is There Anybody Out There?* 2000, 5.) Ennen kaikkea vuodet 1975 ja 1977, jolloin Pink Floyd soitti hyvin isoille yleisöille, olivat Watersille raskaita. Vain osa yleisöstä oli tullut paikalle kuullakseen yhtyeen musiikkia, ja heitä Waters piti yhtyeen megasuosiota edeltäneinä faneina. Waters tunsi olevansa yhä vieraantuneempi koko kiertueella olemisen ideasta, hän halusi rakentaa muurin itsensä ja yleisön välille. (Schaffner 1992, 198-199, 219; Fitch 1997, 385.)

The Wall — äärimmäinen psykodraama ja 'Gesamtkunstwerk'

Waters kehitteli itsensä ja yleisön erottavan muurin konseptiaan eteenpäin,

¹⁶ "There is too much overpowering technology and too much dull pain." *New Musical Express* (U.K.) 26.3.1977. Fitch 2001, 233.



kunnes tajusi muurinsa olevan muutakin kuin lavalla oleva fyysinen este. Hänellä oli käsissään hyvin monipuolinen metafora: "Tiedätkös, ne ovat pelkoja. Tarkoitan että tiilissä on kyse peloista. Kaikki nuo tiilet ovat eri asioihin kohdistuvia pelkoja."¹⁷ Siten koko *The Wall* syntyi vähitellen Watersin vieraantumisprosessin tuloksena. Hän halusi rikkoa yleisön ja esiintyjän kommunikointia koskevia harhaluuloja: "Monen vuoden ajan maailmalla on vallinnut käsitys, jonka mukaan konsertti on upea ja kohottava kokemus ja että yleisön ja lavalla olevan esiintyjän välillä on hieno kontakti. Mielestäni tämä ei ole totta."¹⁸

The Wall -teos oli alusta asti suunniteltu olemaan sekä levy, konsertti että elokuva. (*Melody Maker* (U.K.) 2.8.1980. Fitch 2001, 263.)¹⁹ Tarina on omaelämäkerrallinen 'psykodraama' hulluuteen vajoavasta rocktähdestä, jonka nimi on Pink Floyd. Tämä teema oli ollut yleisellä tasolla läsnä jo *The Dark Side of the Moon* ja *Wish You Were Here* -levyillä. Tarina liittyy yhteen niin Watersin muistoja lapsuudestaan, isänsä menettämisestä Anzión sillanpäässä Italiassa II maailmansodan aikana kuin myös Syd Barrettin loppuhetkistä yhtyeessä. Muita teemoja ovat yleinen sodanvastaisuus, rock-konserttien mellakat ja konserttiyleisön tahdoton fasistisuus. (White 1990, 514; Povey & Russell 1997, 172–173.) Yleisön eteen rakennettu valtava muuri toimi kommunikaation puuttumisen metaforana. Animaatioita heijastettiin muuriin, joka esityksen lopuksi sortui maahan. Lavatapahtumat ovat siten muistojen ja mielenliikkeiden fyysisiä toistoja. Tarina "tapahtuu" päähenkilön ympärilleen rakentaman psyykkisen muurin sisäpuolella. Yleisö katsoo, kuinka "Pink Floyd" katsoo televisiota mitääänkemmättömin silmin.



Yleisö katsoo kuinka artisti katsoo — televisiota. Is There Anybody Out There? 2000, 35. Valokuva: Hipgnosis.

¹⁷ "They are fears, you know. I mean, the bricks are all about fears. All those bricks they are all different fears of one thing or another." *Shine On* (1997), 02100-02118.

¹⁸ "There is an idea, or there has been an idea for many years abroad, that it's a very uplifting and wonderful experience, that there is a great contact between the audience and the performers on the stage. I don't think that's true." *Music Express* (U.S.) January 1980. Fitch 2001, 266.

¹⁹ Kyseessä on tuottaja Bob Ezrinin haastattelu. Kiistellyn elokuvan ohjasi Alan Parker. *The Wall* (1982).





Tarina sisältää parodian fasisisesta kokouksesta, jossa rocktähti toimii Führerinä ja usuttaa "faninsa" vähemmistöjen kimppuun. Tämä analogia kansallissosialistiseen estetiikkaan ei ole lainkaan kaukaa haettu, perustuihan koko kansallissosialistinen politiikka useiden tulkintojen mukaan kokonaistaideteoksen ideaan, tai ainakin sillä oli hallitseva rooli. (Reiners 2001, 78.) Fasistisuuden avainkohtauksessa Waters (eli roolihahmonsa Pink) on muuttunut rocktähdestä demagogiksi:

Onko teatterissa homoja tänään? Seinää vasten! Tuolla on yksi valokeilassa, hän ei näytä kunnolliselta, seinää vasten vaan! Tuo näyttää juutalaiselta! Ja tuo on nekru! Kuka päästi tämän roskaväen sisään? Tuolla yksi vetää pilveä, ja yhdellä on tahroja! Jos kaikki menisi mieleni mukaan, ammuttaisin teidät kaikki!²⁰

Säveltäjä Richard Wagnerin 1800-luvulla ideoima *Gesamtkunstwerk*, kokonaistaideteos, on nähtävissä progressiivisen rockin temaattisuuden esikuvana. Musiikki, visuaalisuus ja sanoitukset muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden myös Pink Floydin lavaesiintymisessä. (Macan 1997, 11, 68; White & Scott 1997, 45, 53–55)²¹ Itse kokonaistaideteoksen idea on kuitenkin saanut jyrkkää kritiikkiä mm. Friedrich Nietzscheä, Martin Heideggerilta ja Theodor Adornolta. Reijo Kupiainen summaa tätä keskustelua oivaltavasti, kun hän suhteuttaa Wagner-kritiikkiä uudempiin kokonaistaideteoksen muotoihin. Wagnerilainen kokonaistaideteos toteutuu Heideggerin mukaan massojen uskonnollisena huumana, jossa musiikki elämyksen antajana nousee pääosaan — näyttämön suuresta asetelmasta tulee keskiö, jossa musiikki on koko tapahtuman keskeisin sisältö ja tunteen kiihotin. Kokonaistaideteos edustaa kaikille kolmelle filosofille tavanomaisuutta, massojen lumetaidetta. Kupiainen kiteyttää tämän hyvin:

Wagnermaisuus tiivistyy mahtipontisiin kuviin, joissa työ ja väkijoukot on alistettu rytmiselle koristelulle. Tämä viittaa tietysti suoraan natsismin tapaan estetisoida politiikkaa. Edelleen näitä kuvia on hyödynnetty niin Hollywoodin viihteessä (kuten *Tähtien Sota* -elokuvassa) kuin nykyaikaisissa musiikkivideoissakin. (Kupiainen 1997, 80–82.)²²

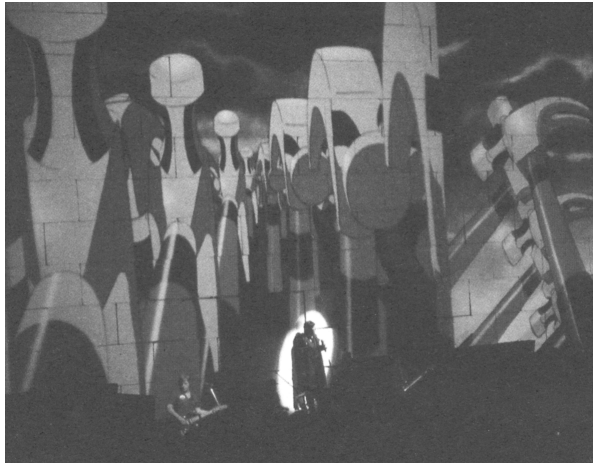
Roger Waters kuitenkin tiedosti nämä mahtipontisuuden merkityksen vähemmän miellyttävät lisät. Watersilainen kokonaistaideteos alleviivasi joukkospektaakkelin ja fasismin suhdetta, mutta ihmisten oli paikoitellen vaikea ymmärtää,

²⁰ "Are there any queers in the theatre tonight? Get them up against the wall! There's one in the spotlight, he don't look right to me, get him up against the wall! That one looks Jewish! And that one's a coon! Who let all of this riff-raff into the room? There's one smoking a joint, and another with spots! If I had my way, I'd have all of you shot!" Pink Floyd 1979; Pink Floyd 2000; *The Wall* (1982), 11150–11238.

²¹ Tarkempi selvitys Wagnerin taideteorioista ja kokonaistaideteoksesta ks. Salmi 1999, 74–80. Progressiivisen rockin määrittely-yrityksistä ks. Kärki 2002, 22–26.

²² Kupiaisen kuvaus viittaa Fritz Langin *Metropoliksen* (1927) wagnerimaiseen "elehdintään", mutta se sopii mielestäni hyvin myös rockin stadionspektaakkeleihin ja liioitteluun. Toinen vertailukohta voisi olla kansallissosialistinen joukkokouksien estetiikka.





Fasismien estetiikkaa kolmella 35 mm projektorilla synkronoituna. Is There Anybody Out There? 2000, 32. Valokuva: Hipgnosis.

että kyseessä oli satiiri. Waters itse kommentoi näitä teoksen fasistisia elementtejä vuonna 2000: "Luulen että ihmiset tajusivat sen olevan satiiria. Todellakin toivon että he tajusivat, koska muuten... tietysti... olisi hirvittävää jos kyse ei olisi satiirista."²³ Watersin yhdessä animaattori Gerald Scarfen kanssa suunnitellut totalitaariset kulissit ja symbolit muistuttavat häpeilemättä kolmannen valtakunnan poliittista estetiikkaa. Scarfen animoimat loputtomina rivistöinä marssivat vasarat ovat militaristisen ja totalitaarisen peräänantamattomuuden kuvastona hakaristin veroisia.

The Wall -konseptin toteuttaminen konserttina oli Pink Floydin organisaatiolle voimannoitus, ja tuohon asti massiivisin albumikokonaisuuden konserttitoteutus. Bob Ezrin kertoi *Circus Magazinelle* 1980 *The Wall* -teoksen juonen eteen tekemästään työstä, joka sittemmin puhkesi kukkaan konserttisoituvuudessa. Ezrin käsikirjoitti koko levyn uudelleen. Hän säilytti kaikki Watersin elementit, mutta jäsensi tapahtumien järjestystä ja muutti narratiivia käsitettävämmäksi. Lopuksi hän kirjoitti *The Wall* -kokonaisuuden 40-sivuiseksi kirjaksi, josta kävi ilmi kuinka kappaleet liittyivät toisiinsa. Tästä kirjasta kasvoi koko lavashow'n rytmitys. Ezrin katsoo ohjanneensa tarinan uudelleen ja toimittaneensa Watersin tekstin pikemmin kuin kirjoittaneensa siihen mitään uutta. Tärkeänä uudistuksena hän piti psykodraaman liiallisen omaelämäkerrallisuuden karsimista: "Levy oli aiemmin Rogerin elämäntarina, ja lauluteksteissä mainitut päivämäärät osoittivat hänet 36-vuotiaaksi. Kakarat eivät halua kuulla vanhoista rocktähdistä. Vaadin, että tekisimme levyä helpommin lähestyttävän, universaalimman."²⁴

²³ "I think people understood that it was satirical, you know. I bloody well hope they did, you know, I mean otherwise... obviously... it would be awful if it wasn't satire." *Behind the Wall* (2000), 03716–03727.

²⁴ "The record used to be Roger's life story, and there were dates in the lyrics that put him at 36 years old. Kids don't want to know about old rock stars. I insisted we make the record more accessible, more universal." *Circus Magazine* (U.S.) April 1980. Fitch 2001, 262.





David Gilmourin mielestä yksi yhtyeen suurimpia saavutuksia oli *The Wall* -kiertueen menestyksellinen läpivienti. Hän muisteli 1993 joutuneensa toimimaan konserttien musiikillisena johtajana, hoitaen kokonaisuuden kannalta keskeisiä mekaanisia tehtäviä Watersin keskittyessä omaan esiintymiseensä tarinan keskushahmona: "Minulla oli iso merkkilista vahvistimiini kiinnitettyinä, koska meillä oli valtavasti sekä monitorikaiuttimista että elokuvakankaalta tulevia ajoitusmerkkejä. Tämän lisäksi minun täytyi ohjata kaikki kaikujen asetukset erittäin primitiivisellä laitteistolla lavan eri kaikulinjoihin. Erittäin hankalaa."²⁵ *The Wall* nähtiin kuitenkin vain neljällä areenalla: ne olivat Los Angeles Sports Arena, New Yorkin Nassau Coliseum, Lontoon Earl's Court ja Dortmundin Westfalenhalle. Teos esitettiin tietysti jokaisessa useita kertoja, mutta kiertue tuotti silti suuret tappiot. (Schaffner 1992, 240–241.)

The Wall -konsertin alku oli teatraalisesti onnistunut. Journalisti Hugh Fielder kuvasi sitä *Sounds*-lehdessä odottamattomaksi ja tarkoituksellisen hämmäntäväksi. Alussa kuuluttaja "lämmitteli" yleisöä, kunnes yhtye tuli lavalle ukkosen välkkeessä. Spitfiren pienoismalli lensi yleisön yli koko hallin poikki ja rysähti muuriin. Mutta yhtye ei ollutkaan Pink Floyd: "Neljä kloonaa esiintyi kuin yhtyeen amerikkalaistettu versio. Muutaman minuutin jälkeen todellinen Pink Floyd tuli näkyviin. Tällä tempulla oli yleisöön hiljentävä vaikutus."²⁶ Pink Floydin kosketinsoittajan Rick Wrightin mielestä tämä oli erityisen hyvä idea. Toisaalta hänestä itse soittaminen ei ollut kauhean hauskaa, koska yhtye soitti piilossa lähes puolet konsertista. Wright muistaa roudarien juoksennelleen ympäriinsä rakentaen muuria sekä purkaen jo käytettyjä rakenteita. Kokemus oli Wrightille hyvin persoonaton, mikä tietysti sopi koko teoksen tematiikkaan kasvottomuudesta, tuntemattomuudesta ja naamioitumisesta. (Sutcliffe 1995, 75.)

Ajatus naamioista on keskeinen teatterin historiassa. Kyse on toiseudesta, teatraalinen esitys rajataan pois normaalin kokemuksen piiristä. Naamiot liittyvät suoranaisesti rooleihin, taideteokseen — tässä tapauksessa konserttiin — pelinä. (Helbo 1987, 118–119; vrt. Gadamer 1999, 101–102, 139–140.) Pink Floydin kohdalla teknologia itsessään oli naamioinut yhtyeen yksilöt oman spehtaakkelinsa sivustakatsojiksi, mutta nyt, tuomalla tämän persoonattomuutensa parodisella tavalla osaksi esitystään, yhtye loi jälleen uuden tulkintakerroksen kokonaistaideteokseensa. Nick Masonin mukaan tämä oli yksi *The Wall* -teoksen keskeinen ajatus; jokainen on korvattavissa: "Olen varma että joku tulee tekemään sen, vaikka me emme teekään, siis suunnittelemaan show'n näytelmän tapaan, siten että siinä on eri näyttelijöitä esittämässä kokonaisuuden. En näe siinä mitään väärää, mutta me emme ole vielä onnistuneet toteutta-

²⁵ "I had a huge cue sheet up on my amps, because we had all these cues coming up on monitors or on screen and different delay settings which I had to transmit with very primitive equipment to all the delay lines on stage. Very tricky." Di Perna 1997, 24.

²⁶ "It was four clones performing like an Americanized version of the band. After a couple of minutes, the real Pink Floyd emerged. This had a disquieting effect on the audience." *The Wall Live* (1980), 00015–00830; *Sounds* (U.K.) 16.8.1980. Fitch 2001, 265.



maan sitä.”²⁷ Roger Waters toteutti *The Wall* -kokonaisuuden 250 000 ihmiselle suunnattuna ulkoilmakonserttina juuri tältä näytelmällisyyden ja korvattavuuden pohjalta Berliinissä 21.7.1990. Niiden harvojen megatähtien joukossa, joita ei kutsuttu, olivat Watersin entiset yhtyetoverit. (Fitch 1997, 320–321.) Berliinin muurin murtuminen 9.11.1989 oli luonut edellytykset teoksen uudelleenlämmittelylle. (Holding 2000, 47.)

Tarinan puoleenväliin mennessä muuri oli pystytetty kokonaan. Waters muisteli myöhemmin kokemusta, joka syntyi kun hän oli laulanut jäähyväislaulun muuriin jätetyn viimeisen pienen aukon kautta: ”Hyvästi’. Siihen päättyy show’n ensimmäinen puolisko, ja sitten heidän edessään on se iso valkoinen möhkäle. Salivalot tulevat päälle ja ihmiset menevät ostamaan popcornia tai jotain. Ja tuossa vaiheessa heidän on täytynyt miettiä: ’Helvetti sentään, mitä-hän nyt tapahtuu?’”²⁸ Se mitä tapahtui, 20 minuutin väliajan jälkeen, oli yhtyeen esiintyminen muurin takaa, tosin vain parin kappaleen ajan. Waters piti erityisesti tästä kohdasta, olihan se hänen alkuperäisen ideansa keskeisin elementti: ”Huutakaa tämän läpi, senkin äpärät, ette voi satuttaa meitä nyt! Täydellinen eristäytyneisyys, täällä muurini takana.”²⁹ Seuraavaksi muuriin avautui hotellihuone, jossa Waters esittää apaattista rocktähteä. (*The Wall Live* (1980), 10622–10955.) Lopulta managerit ja lääkärit käyvät hakemassa ”Pinkin” keikkaa varten. Kohtauksen kappaleessa ”Comfortably Numb” Waters laulaa lääkärin roolissa muurin alaosassa, kun David Gilmour ilmestyy muurin päälle laulamaan kertosakeen ja soittamaan soolon valonheitinten pyyhkiessä häntä takaapäin. (*The Wall Live* (1980), 11240–12010; *Behind the Wall* (2000), 02522–02725)³⁰ Tämä on eräs esityksen teatraalisimpia kohtauksia, kenties perinteisin teatralinen elementti koko esityksessä.

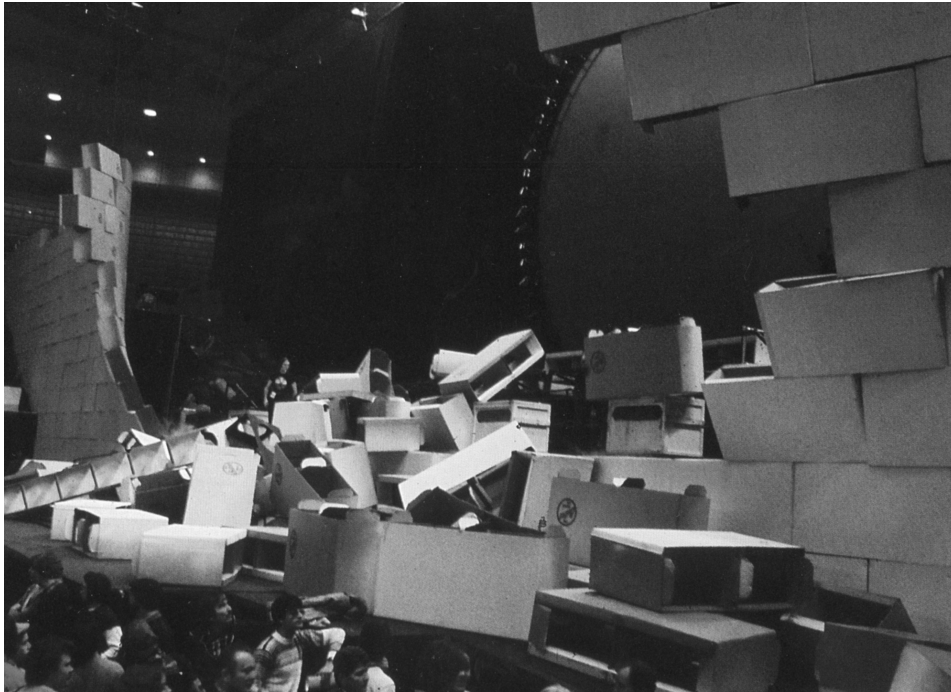
Lopulta kaikki päättyy watersilaisittain varsin positiivisesti *The Wall* -teoksen ratkaisukappaleessa ”The Trial”. Bob Ezrinin mukaan tämä *The Wallin* lopukohtaus oli loistava esimerkki vanhanaikaisesta teatraalisuudesta: ”[k]aikki hahmot ja aksentit kappaleessa ’The Trial’ ovat Roger. Kun saimme albumin valmiiksi, sanoin hänelle: ’Meidän täytyy tehdä tämä Broadwaylla.’ Me keskus-

²⁷ ”I’m sure someone will do it, even if we don’t, that is, to design a show like a play in which you can use different actors to perform a ‘thing.’ I don’t see anything wrong in that, but we haven’t yet managed to make that jump.” *International Musician and Recording World* (U.K.) July 1981. Fitch 2001, 278.

²⁸ ”’Goodbye’. And that’s the end of the first half of the show and then there is this big white thing there and the house-lights come on and they go to buy their popcorn or whatever they do. And at that point they’ve must have been thinking: ’Fucking hell, what’s going to happen now?’” *Behind the Wall* (2000), 01848–01902; Pink Floyd 1979; Pink Floyd 2000; ks. myös *The Wall Live* (1980), 05600–05715.

²⁹ ”You shout through this you bastards, you can’t hurt us now! Perfect isolation, here behind my wall.” *Behind the Wall* (2000), 02330–02338.

³⁰ Tempun tekemiseen tarvittu teknologia ei ollut pienimuotoista; Gilmour nousi muurille hydraulisella nosturilla.



Murtunut muuri. Is There Anybody Out There? 2000, 48. Valokuva: Hipgnosis.

telemme vakavasti tuosta mahdollisuudesta.”³¹ Watersin mukaan tarinan päähenkilö ”Pink” rakentaa päänsä sisällä itselleen oikeusistuimen, jossa hän itse on syytettynä. Hän tuntee olonsa äärimmäisen syylliseksi ja kauhistuu kaikkea mitä hän on ollut ja tehnyt. Hän myös tuomitsee itsensä murtamaan itseään ympäröivän muurin. (*Music Express* (U.S.) January 1980. Fitch 2001, 273.) Pahin mahdollinen rangaistus on siis tulla jälleen osaksi ympäröivää maailmaa, paljastaa oma identiteetti, purkaa erottava muuri. Esityksessä muurin sortumiskohtaus toteutettiin piilotetuista bassokaiuttimista tulevan jyrinän ja savukoneiden savun kera. Muuri laitettiin sortumaan hydraulisten teleskooppivarsien avulla muurin yläosan tiilistä alkaen, ettei se sortuisi eturivin katsojien päälle. (*The Wall Live* (1980), 15010–15100; *Is There Anybody Out There? 2000*, 51.) Muurin takana soittajia suojasi turvaverkko.

Watersin pyrkimykselle luoda itselleen vakavasti otettavan ”kyynisen taiteilijan” auraa löytyy myös soraääniä. David Gilmour totesi *The Wall* -teoksesta

³¹ “[a]ll the characters and accents in ‘The Trial’ are Roger. When we were through, I said to him, ‘We’ve really got to do Broadway.’ He and I are seriously discussing something like that.” *Circus Magazine* (U.S.) April 1980. Fitch 2001, 262; Pink Floyd 1979; Pink Floyd 2000.





1994, että osa sen musiikista oli uskomattoman köykäistä, joskin kokonaisuutena se oli konseptuaalisesti loistava. Teosta työstettäessä Gilmour näki sen olevan Watersin näkemys asioista, jotka eristävät ihmisen ympäristöstään. Myöhemmin hän oli tullut siihen tulokseen, että kyse oli kuitenkin erään maailman onnekkaimman ihmisen laatimasta loukkausten katalogista sellaisia ihmisiä vastaan, jotka eivät olleet koskaan tehneet hänelle mitään pahaa. (Sandall 1994, 95.)

Pink Floyd oli 1980-luvun alkuun mennessä koonnut ympärilleen teatraalisten osaajien, valomiesten, miksaajien, lavasuunnittelijoiden ja insinöörien joukon. Tämän huippuammattilaisista koostuvan ”aivoriihen” kyky toteuttaa yhtyeen konseptuaalisia ideoita — lavat, filmit, äänen muokkaaminen, erikoistehosteet, valot, savut jne. — oli keskeinen syy sille, että 1980-luvulla toteutetut jättimäiset stadionkiertueet ovat niin paljon velkaa Pink Floydin parissa luodulle estetiikalle. Toinen keskeinen syy on se, että arkkitehti ja lavasuunnittelija Mark Fisher, joka oli aloittanut ”rock-uransa” Pink Floydin lavoista, suunnitteli 1980- ja 1990-luvuilla yhtä massiivisia lavoja mm. yhtyeille Rolling Stones ja U2. Pink Floydin konserttien parissa hankittu osaaminen välittyi näin muidenkin stadiontasen yhtyeiden lavaestetiikkaan. (Holding 2000, passim.)

Kohti kokonaistulkintaa

Millaista hermeneuttista kokonaistulkintaa voisimme rakentaa tällaiselle empirialle? Oman Pink Floydin uraa koskevan tulkintaprosessini kannalta *The Wall* on keskeinen teos, koska siinä tiivistyvät Watersin 1970-luvun tekstuaaliset ja teatraaliset ambitiot monipuolisella tavalla. Waters näyttäytyy egoistina ja megalomaanikkona, varsinkin yhtyeen muiden jäsenten myöhempien kommenttien valossa. Tarina on massiivinen satiiri, samanaikaisesti älykäs ja kitkerä kuin myös banaali ja yli omien rajojensa turvonnut itsetilitys. Tarinan toteutus on yhtäläillä massiivinen, mutta tässä lepää koko Pink Floydin 1970-luvun toiminnan suurin paradoksi: Waters halusi eroon massatapahtumien välinpitämättömästä hurmuksesta, mutta operoi samaan aikaan pömpöösäin stadionestetiikan ja teatraalisen spektaakkelin kaikilla kliseillä. Voidaan kysyä, palveliko tällainen satiiri enää päämäärää, vai päätyikö watersilainen kulttuuripessimismi vain ”fiksuksi” sisällöksi levyteollisuuden ja median tuottamiin pakettirivistöihin?

Radikaalein siirtymäjakso Pink Floydin musiikin muotoutumisessa voidaan ajoittaa noin vuosien 1970 ja 1973 välille, jolloin myös hippiliike oli kriisiytynyt. Rolling Stonesin Altamontin konsertin tunnetut tapahtumat, rockfestivaalien lisääntynyt väkivaltaisuus, Charles Mansonin ”perheen” tekemät murhat Los Angelesissa — tunnetuimpana uhrinaan elokuvaohjaaja Roman Polanskin vaimo Sharon Tate — ja yleinen kiristynyt suhtautuminen huumausaineisiin vaikuttivat kaikki hippiliikkeen utooppisen luonteen uudelleenarviointiin julkisuudessa. (Whiteley 1993, 101–103.) Vastautopiialla on kuitenkin pitkä perinne,





johon myös Roger Waters on helppo sitoa hänen science fiction -harrastuksensa kautta. Watersin varhaiset tekstit kun muotoutuivat suhteessa esim. Theodor Sturgeonin, Ray Bradburyn ja Kurt Vonnegutin dystopioihin. (Ks. esim. Rose 1998, 163; *Melody Maker* (U.K.) 1.11.1969. Fitch 2001, 57.)

Hermeneutikko Gianni Vattimo (1999, 60) huomauttaa, kuinka 1900-luvulla yleistyivät erilaiset erityisen radikaalit vastautopiat, esimerkiksi Friz Langin *Metropolis* (1926), Aldous Huxleyn *Uusi uljas maailma* (1932) ja George Orwellin *1984* (1948). Tämän voi katsoa liittyvän kehitysajattelun kriisiytymiseen, kun moderni teknologia ei mahdollistanutkaan hyvää elämää kaikille tasapuolisesti. Erityisesti science fiction -kirjallisuudessa vastautopiat saivat merkittävän aseman suorastaan lajityyppinä 1950-luvulta lähtien. Tulevaisuuskuvaukset ovat alkaneet sisältää kuvauksia teknologisesta yliveraisuudesta yhdistettynä rappioon, saasteisiin ja ihmiskunnan yhä voimakkaampaan jakautumiseen selviäjiin ja häviäjiin. Utopiatutkija Krishan Kumarin mukaan science fiction lajityyppinä hylkäsi 1950-luvulta alkaen tiedeutopiat nähden tieteen enää epäjärjestyksen ja tuhon tienä. Science fiction muutti ulkoavuudesta sisäiseen avaruuteen, ja kadotti samalla aikautooppisen elementtinsä. (Kumar 1987, 403–404.)

Deena Weinstein on artikkelissaan "Progressive Rock as Text" nostanut Watersin rockin piirissä harvinaisen kirjallisen ja älykkään kulttuuripessimismin edustajaksi. Watersin tyyli kirjoittaa laulujen tekstejä on Weinsteinin mukaan tunnistettava ja myös omaperäinen. Watersin tavassa kirjoittaa on toistuvia teemoja sekä metaforia, joista selvimmän näyttävät sota, aurinko ja kuu. Weinstein kytkee Watersin sekä rousseaulaiseen eksistentiaaliseen linjaan että kulttuuripessimistiksi Thomas Hardyn ja Rupert Brooken jalanjäljissä. (Weinstein 2002, 96, 101–105.) Pink Floydin kulttuuripessimismi kytkeytyy siis Weinsteinin mukaan länsimaisen kirjallisuuden traditioon. Tällainen egonpalvonta toistaa tiettyjä 1970-lukulaisen rockmusiikin korkeakulttuurisia ambitiesiä, ja myös tuottaa niille legitimeettiä tutkimusulottuvuutensa kautta. Itselleni herää tällöin kysymys siitä, eikö "korkean" ja "matalan" kulttuurin tuottamisesta ja tuomaroinnista olla vieläkin päästy eroon populaarikulttuurin ja -musiikin tutkimuksessa? Myönnän että itsekin operoin varsin elitistisen filosofisen käsitteistön kautta, mutta en silti katso tätä ulottuvuutta sen arvokkaammaksi kuin perinteisen fanipuheen tuottaminen. Se on vain toinen ja erilainen näkökulma samaan aineistoon, mielekäs ehkä yliopistoinstituution kannalta, eikä välttämättä monien mielestä senkään. Ihmisten tapa kuluttaa populaarimusiikkia voi saada erilaisia muotoja, joskus toki jopa omaan elämänhallintaan liittyviä. Taide-elämys — jota en halua psykologisoida sen kummemmin — voi tuottaa laaja-alaisia oivalluksia siinä missä akateemisenkin maailma. Pink Floyd on monille tällaisten elämyksien antaja. Jotkut ihmiset taas yksinkertaisesti pitävät *The Wall* -levyn hittiisistä "Another Brick in the Wall part II" ja sen kuuluisasta sloganista "We don't need no education". (Pink Floyd 1979.)

Joka tapauksessa Pink Floyd muuttui 1960- ja 70-lukujen aikana huomattavasti. Suurin muutos tapahtui Watersin tavassa kirjoittaa: yhtyeen varhaiset huuruiset ja ympäröivät kielikuvat väistyivät kyynisen ja paikoin terävän länsimaisen elämäntyylin kritiikin tieltä. Oikeastaan Pink Floyd muuttui siis oikeasti



vastakulttuuriseksi siinä vaiheessa, kun se ei enää ollut niin muodikasta. Jos ajatellaan discoon, glamrockiin ja punkiin assosioituvaa 1970-lukua, ei liene mikään ihme, että ajan pop-toimittajat pitivät Pink Floydin konsertteja kylmän teknisinä ja pohjattoman pessimistisinä, suorastaan epätoivoisina tilaisuuksina. Ajoittain rajustakin kritiikistä huolimatta Pink Floydin konsertit ovat vetäneet areenan kuin areenan täyteen vuodesta 1973 eteenpäin. Kertooko tämä enemmän markkinakoneiston luomasta Pink Floyd -nimisestä massaspektaakkelin brändistä, vai Watersin vasemmistolaisittain värittyneen yhteiskuntakritiikin ideoiden välittymisestä ”suurelle yleisölle”? Kallistuisin ensimmäiseen, koska Watersin jälkeinen Pink Floyd on edelleen täyttänyt stadioneita tasaisesti, mutta Watersin oma sooloura on jäänyt suhteessa Pink Floydin myöhempään menestykseen pienimuotoiseksi. Kun seuraa Pink Floydin urakehitystä yhtyeen alkuaikojen avantgardepsykedeliasta kohti yhä jättimäisempiä produktioita, on helppo löytää siitä myös tuotteistumisen tendenssi. Näin on ollut varsinkin Watersin lähdön jälkeen, kun David Gilmourin vetämä kolmijäseninen Pink Floyd on konstruoinut albumikokonaisuutensa ja kiertueensa yhä ilmeisemmän populaarin nostalgian varaan.

Populaarimusiikki ja sen esittäminen ovat sidoksissa oman aikansa kulttuuriin ja menneisyydestä periytyviin konventioihin. Traditio on jotain, mikä määrittää ja sitoo yhtyeitä aikaansa ja menneeseen. Hans-Georg Gadamer on katsonut auktoriteetin tai tradition toimivan yhtenä ihmistieteiden totuuden kriteerinä; siten sillä on luja ote ihmisestä historiallisena olentona. (Juntunen & Mehtonen 1982, 116–117.) Populaarimusiikki toki kantaa historiaansa eri muodoissaan, mutta katson myös sen tekijöidensä kautta jatkuvasti pyrkivän laajentamaan historiallista horisonttiaan — kyse on tradition ja uuden löytämisen suhteesta.

Lähteet

1. Alkuperäisaineisto

Haastattelut ja aikakauslehtiartikkelit

- Fitch, Vernon (ed.): *Pink Floyd. The Press Reports 1966–1983*. Collector's Guide Publishing: Burlington, Ontario 2001.
- Rose, Phil: "Interview With Roger Waters" (Appendix). Teoksessa Rose, Phil: *Which One's Pink? An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd*. Collector's Guide Publishing: Toronto 1998.
- Sandall, Robert: "The Third Coming." *Mojo*, Issue 6, May 1994. 84–100.
- Sedgewick, Nick: "A Rambling Conversation with Roger Waters Concerning All This and That." Teoksessa *The Wish You Were Here Song Book*. Pink Floyd Music Publishers: London 1985 (1982). 9–23.





Sutcliffe, Phil: "The 30 Year Technicolour Dream." *Mojo*, Issue 20, July 1995. 64–80.
White, Timothy: "Pink Floyd." Teoksessa White, Timothy: *Rock lives. Profiles & interviews*. Omnibus Press: New York 1990. 507–523.

Videot

Pink Floyd. The Wall Live (Nassau Colliseum 27.2.1980). Ei julkaistu virallisesti. 1980.
Pink Floyd. The Wall. Sk: Roger Waters. O: Alan Parker. O (animaatiot): Gerald Scarfe. K: Peter Biziou. M: Pink Floyd. N: Bob Geldof. T: Alan Marshall. Polygram Music Video 081 252 3.1982.
Pink Floyd. Behind the Wall. Dokumentti Suomen televisiossa, kanava 4. O/T: Bob Smetaton. Initial (GMG Endemol Entertainment). Esitetty 30.8.2000.

Äänilevyt

Pink Floyd: *Piper at the Gates of Dawn*. Columbia (EMI). SCX 6157. 1967.
Pink Floyd: *Saucerful of Secrets*. Columbia (EMI). SCX 6258. 1968.
Pink Floyd: *The Dark Side of the Moon*. Harvest (EMI). SHVL 804. 1973.
Pink Floyd: *Wish You Were Here*. Harvest (EMI) SHVL 814 9. 1975.
Pink Floyd: *Animals*. Harvest (EMI) SHVL 815. 1977.
Pink Floyd: *The Wall*. Harvest (EMI). SHVL 822. 1979.
Pink Floyd: *Is There Anybody Out There? The Wall Live. Pink Floyd 1980–81*. Limited edition. EMI. LC0542 7243 5 23562 2 5 (5 23563-4 2). 2000.

2. Biografinen kirjallisuus

Schaffner, Nicholas: *Saucerful of Secrets. The Pink Floyd Odyssey*. Delta: London 1992 (orig. 1991).
Thorgeson, Storm: *Mind Over Matter. The Images of Pink Floyd*. Sanctuary Publishing: London 1997.

3. Tutkimuskirjallisuus

Fitch, Vernon: *The Pink Floyd Encyclopedia*. Collector's Guide Publishing: Burlington, Ontario 1997.
Friedlander, Paul: *Rock. A Social History*. Westview Press: Boulder, Colorado 1996.
Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*. 2nd revised edition. Transl. by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. Alkuteos: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischer hermeneutik (1960). Continuum: New York 1999.
Helbo, André: *Theory of Performing Arts*. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia 1987.
Holding, Eric: *Mark Fisher. Staged Architecture*. Wiley-Academy, Architectural Monographs No 52: Chichester 2000.
Immonen, Kari: "Uusi kulttuurihistoria." Teoksessa Immonen, Kari & Leskelä-Kärki, Maarit (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. SKS: Helsinki 2001. 11–25.
Johnson, Bruce: "Klactoveesedstene — Music, Soundscape and Me." Teoksessa: Järvi- luoma, Helmi (ed.): *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*. Dept. Of Folk Tradition Publ. 19. Institute of Rhythm Music Publ. A2: Tampere 1994. 39–47.
Johnson, Bruce: "Unsound Insights." Teoksessa Kärki, Kimi — Leydon, Rebecca — Terho, Henri (eds.): *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 years later*. IASPM Norden: Turku 2002. 704–712.



- Juntunen, Matti & Mehtonen, Lauri: *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*. Toinen, tarkistettu painos. Gummerus: Jyväskylä 1977 (1982).
- Jylhä, Kimmo: "Miksi hermeneutiikan leikki pitää ottaa vakavasti? Suomentajan esipuhe esipuheeseen." *Niin & näin* n:o 34. 3/2002. 82–85.
- Kallioniemi, Kari: *"Put the Needle on the Record and Think of England" — Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turku 1998.
- Kumar, Krishan: *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*. Basil Blackwell: Oxford 1987.
- Kupiainen, Reijo: *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitteiden jäljillä*. Gaudeamus: Helsinki 1997.
- Kärki, Kimi: *Taiderockin naamiot teknologian teatterissa. Pink Floydin lavaesiintyminen 1965–1981*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Kulttuurihistoria: Turun yliopisto 2002.
- Linge, David: "Editor's Introduction." Teoksessa Gadamer, Hans-Georg: *Philosophical Hermeneutics*. Transl. and Ed. by David Linge. University of California Press: Berkeley 1977.
- Macan, Edward: *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press: Oxford 1997.
- Miles, Barry & Mabbett, Andy: *Pink Floyd. The Visual Documentary*. Omnibus Press: London 1994 (orig. 1980).
- Mäkelä, Janne: *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turku 2002.
- Nikander, Ismo: "'Oikea tapa tulla kehään'. Esipuhe Gadamer-suomennokseen." *Niin & näin* n:o 34. 3/2002. 64–65.
- Ollitervo, Sakari: *Historia ja historian tutkimus. Tutkimus Hans-Georg Gadamerin historia-teoriasta*. Kulttuurihistorian lisensiaatintutkimus. Turku 1996.
- Ollitervo, Sakari: *Johdatus historianfilosofiaan*. Luentokurssi Turun yliopistossa sl. 1998. Muistiinpanot tekijän hallussa.
- Peltonen, Matti: *Mikrohistoriasta*. Gaudeamus: Helsinki 1999
- Povey, Glenn & Russell, Ian: *Pink Floyd: In the Flesh. The complete performance history*. Bloomsbury: London 1997.
- Rée, Jonathan: *Heidegger. Historia ja totuus Olemisessä ja Ajassa*. Alkuteos: Heidegger; History and Truth in Being and Time. Suom. Hannu Sivenius. Otava: Helsinki 2000.
- Reiners, Ilona: *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Tutkijaliitto: Helsinki 2001.
- Ricoeur, Paul: *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä*. Alkuteos: Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning (1976). Suom. Heikki Kujansivu. Tutkijaliitto: Helsinki 2000.
- Salmi, Hannu: *Imagined Germany. Richard Wagner's National Utopia*. German Life and Civilization Vol. 29. Peter Lang: New York 1999.
- Sarjala, Jukka: *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188, SKS: Helsinki 2002.
- Stump, Paul: *The Music's All That Matters. A History of Progressive Rock*. Quartet Books: London 1997.
- Vattimo, Gianni: *Tulkinnan etiikka*. Suom. & toim. Jussi Vähämäki & Liisa Kunttu. Tutkijaliitto: Helsinki 1999.
- Weinstein, Deena: "Progressive Rock As Text. The Lyrics of Roger Waters." Teoksessa Holm-Hudson, Kevin (ed.): *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge: New York 2002. 91–109.
- White, Michael & Scott, Kevin: *Wagner vasta-alkaville ja edistyville*. Alkuteos: Wagner for beginners (1995). Suom. Henri Tanner. Jalava: Helsinki 1997.
- Whiteley, Sheila: *The Space Between the Notes. Rock and the Counter-culture*. Routledge: London 1992.



Theatre of Fear, Madness, and Despair. An Introduction to the Interpretations and Cultural Pessimism of Pink Floyd's Stage Performance

This article focuses firstly on analysing the stage performance of the English Art Rock band Pink Floyd, and the multiple ways in which dystopic elements can be decoded in the band's performance. Prime example throughout the article is *The Wall* (1979), and the tour that followed (1980–81). Popular cultural sources—videos, interviews, and biographies—reveal a gradual transition from the late 1960s hippie psychedelia to the ever more pessimistic undertones in the 1970s. *The Wall* can be seen as a climax of Pink Floyd's ambitious and audiovisually innovative arena tours, although it was deliberately smaller in scale than the preceding ones.

On the second hand the aim is to reconsider the means of hermeneutic interpretation when dealing with audiovisual material of the past. Because the interpretation is grounded in one's own process of understanding, it is considered necessary to enlighten the way in which the actual reflecting on Pink Floyd's stage performance is accomplished here.

FM Kimi Kärki (kierka@utu.fi) työskentelee määräaikaisena assistenttina Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineessa. Hän tutkii englantilaisen yhtyeen Pink Floydin lavaesiintymisen muutoksien kautta audiovisuaalisen kulttuuriteknologian ja kokonaistaideteoksen suhdetta vuosina 1965–1994. Populaarikulttuurin historian ohella häntä kiinnostavat historiateoria ja uskonnollisen ajattelun historia, viimeksi mainittuun liittyen erityisesti länsimainen okkultismi 1800- ja 1900-luvuilla.



”De hemlösa skogarnas och ödemarkernas barn”

Otto Anderssons tidiga folkmusikforskning som praktik och diskurs

Niklas Nyqvist

Under sommaren 1902 gjorde Otto Andersson (1879–1969) — sedermera professor i musikvetenskap och folkdiktsforskning — sin första resa till Österbotten för att teckna upp folkmusik. Föreliggande studie är en analys av den artikel som han publicerade 1903 och som bygger på resultaten från denna resa samt den resa som han gjorde sommaren därpå. Syftet med analysen är att genom närläsning av artikeln kontextualisera den för att spåra underliggande implicita syften och strategier som kan tänkas ha varit ett slags drivkraft i den insamlingsverksamhet av finlandssvenskt traditionsmaterial som bedrevs vid tiden för artikelns publicering. Frågor som ligger i bakgrunden för analysen är således: på vilket sätt beskriver Andersson den svenskösterbottniska folkmusiken¹ och hur bidrar han genom detta till att konstruera finlandssvensk kulturidentitet?² Faktorer som beaktas vid analysen berör framför allt den samtida sociokulturella kontexten men analysen strävar också till att genom en biografisk vinkling ta fasta på Anderssons dåvarande livssituation och genom att spegla texten i denna helhet söka tolkningsmodeller till de problemställningar som analysen fokuserar på.

I analysen kommer jag att betrakta finlandssvenskheten som en diskursiv konstruktion, dvs. finlandssvenskheten är inte en monolitisk identitet utan konstrueras fortgående genom olika sociala texter (diskurser) så som skriftliga dokument, utsagor, symboler och annan betydelseförmedlande verksamhet (jfr Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 20f, 27). När jag diskuterar den

¹ Folkmusikbegreppet, som myntades i kölvattnet av 1800-talets nationalromantiska strömningar, används i följande artikel som åsyftande de musikaliska traditioner inom landsbygdssamfundet som var knutna till vardagens, livets och årstidernas festpraxis, med en betoning på den instrumentala musiken.

² Finlandssvenskarna uppfattas i analysen som en heterogen grupp där såväl geografisk som social splittring gör det svårt att handskas med kategorier som gäller språkgruppen som helhet. Istället betonas frågor som tangerar processer och mekanismer som råder när närsärart blir till; ett kulturellt fenomen (i detta fall folkmusiken) som får status av symboliskt material och som konstrueras som ett av många ankarfästen för finlandssvenskarnas självbild (jfr Åström 2001, 11). Med kulturidentitet avses i denna artikel en grupp (finlandssvenskarnas) identifiering som baserar sig på gruppens kollektiva sätt att tänka och agera; en symbolisk självbild som baserar sig på i gruppen omfattade betydelser som utformats inom olika historiska kollektiva traditioner (Moisala 1993, 138).



finlandssvenska folkmusiken, så som den beskrivs i artikeln, strävar jag alltså inte efter att söka nya kulturdrag i musiken utan snarare att fokusera på hur finlandssvenskheten konstrueras med hjälp av musiken. Enligt en snävare definition av det kontextuella intresseområdet är det s.a.s. finlandssvenskarnas "kulturhistoria" som utgör analysens sociokulturella kontext. Sett ur en kulturhistorisk synvinkel är också då musiken genomgående ett i tid och rum föränderligt och kontextbundet fenomen och musikens föränderlighet samt roll i den sociala praktiken kan då också skönjas i de sätt på vilka dåtida människor pratade och skrev om musik (Sarjala 1999, 212).

Otto Anderssons text betraktas i detta sammanhang som en narrativ berättelse där den sociala verkligheten avspeglas på en diskursiv nivå. De i texten definierade diskurserna konstituerar de sociala strukturerna som i sin tur på ett dialektiskt sätt formar och begränsar diskurserna. Begreppet narrativitet markerar här ett perspektiv som problematiserar användandet av diskurser som kommunikativa handlingar. (jfr Heiniö 1999, 54; Kullgren 2000, 22f.) Analysen strävar följaktligen till att erbjuda en tolkning av hur diskurserna kan ha bidragit till den finlandssvenska identitetskonstruktionen i form av ideologiska och praktiska följder som texten i förlängningen gav upphov till. Jag har medvetet valt att infoga ganska långa citat ur den ursprungliga texten för att ge läsaren en inblick i Anderssons sätt att skriva om sina erfarenheter.

Analysens musikvetenskapliga förankring kan närmast hänföras till den typ av etnologiskt influerade musikhistorieforskning som tar fasta på musikens betydelse och funktion i kulturen; en inriktning där man frångått tanken att forska om musik som ett autonomt fenomen, oberoende av social och historisk kontext (jfr Moisala 1998, 322f; Sarjala 1999, 211f).

Möte med en utdöende tradition

När Otto Andersson 1903 för första gången publicerade en artikel under eget namn³ i *Kalender utgiven av Svenska folkskolans vänner*, så var ämnet folkmusik och folkdans. Artikeln, som bygger på ett föredrag hållet vid *Svenska litteratursällskapet i Finland* möte den 22 oktober 1903, har titeln *Om den österbottenska folkdansen*. I denna redogör Andersson för resultaten från två insamlingsresor till Österbotten som han hade gjort som stipendiat för *Svenska litteratursällskapet*; den första sommaren 1902 och den andra sommaren därpå. Under denna tid studerade Andersson vid Helsingfors musikinstitut (Rosas 1983, 108–115) och det faktum att Andersson överhuvudtaget sökte stipendiet berodde enligt Anderssons egen utsägo mycket på att han uppmuntrades av musikinstitutets direktor Martin Wegelius som tyckte att just Andersson skulle

³ Han hade redan tidigare publicerat ett antal små allmänna kåserier under pseudonym (Forslin 1964, 400; Forslin 1969, 297).

vara en lämplig insamlare (Andersson, FSF 1969: 107). Under denna tid sökte litteratursällskapet notkunniga upptecknare eftersom man insett att samlingarna med finlandssvenskt folkloristiskt material var bristfälliga, framför allt ifråga om notuppteckningar och då främst dansmelodier (Andersson 1963, XXIV). I Otto Andersson hade man turen att hitta en person som var notkunnig och dessutom själv hade en bakgrund inom spelmanstraditionen.

Otto Andersson hade tidigt kommit i kontakt med den traditionella folkmusiken. I senare sammanhang var han ofta nogrann med att poängtera sin "praktiska förankring" i den levande spelmanstradition som han hade växt upp i på Åland (Andersson FSF, 1969: 107). I sin artikel om Otto Andersson beskriver Fabian Dahlström (1971, 8) denna musikmiljö som betydelsefull för Anderssons musikaliska utveckling redan i barndomen. Instrument såsom fiol och harmonium fanns i hemmet och dessa lärde sig Andersson spela dels genom spelktioner hos en kantor Lindholm i Sund och dels gehörmässigt via andra spelmän i bygden. Andersson kom också i kontakt med en rikssvensk spelmanstradition när han som lättmatros på 1890-talet besökte Roslagen i Sverige. På så sätt var han speciell i den mån att han också kunde identifiera sig med den musik och de sagesmän som han var i beråd att dokumentera. Till skillnad från Otto Andersson stod de flesta av ledarna och initiativtagarna till den "finlandssvenska väckelserörelse", som fick sin början i mitten av 1800-talet, helt utanför den allmogetradition som man ville lyfta fram (Häggman 1998, 129).

I augusti 1902 gjorde Otto Andersson sin första insamlingsresa till de svenskspråkiga delarna av södra Österbotten för att tillvarata "folkmelodier, lekar och spel", med en uppmaning om att särskilt fråga efter menuetter och polskor som dittills endast i liten utsträckning fanns representerade i *Svenska litteratursällskapets* samlingar (Andersson 1963, XXIV). Att man särskilt ville ha just menuetter och polskor var ett typiskt uttryck för tidens anda. Dessa var de äldre formerna av dansmelodier som man kände till och ju äldre desto värdefullare ansåg man (jfr bl.a. Asplund 1981, 243; Ramsten 1994, 94). Det visade sig att man stötte på en guldåder. Redan under sin första resa 1902 till Närpes, Övermark och Pörtom, upptecknade Andersson ca 50 polskor och några menuetter (Manusbok I) vilket bäddade för fortsatta stipendier och redan nästa sommar gjorde han följande resa (Andersson, 1963, XXIV; 1967, 207). Då besökte han Malax, Solf, Bergö, Petalax, Tjöck och Lappfjärd och gjorde ett minst lika digert resultat (Manusbok II). (jfr Nyqvist 2000, 105.)

Efter sommaren 1903 redogjorde Andersson för resultaten från sina resor genom att hålla ett föredrag vid *Svenska litteratursällskapets* möte samma höst. Dittills hade han hunnit besöka de flesta svenska byar och socknar i Syd-österbotten. I föredraget, och i det som senare publicerades som en artikel, inleder Andersson med att först redogöra för en typisk ungdomsdans vid en "danslafva" på landsbygden. Den rikliga förekomsten av dyliga för dans avsedda paviljonger ger författaren förväntningar om en livlig dans- och folkmusiktradition. Hans förväntningar förbyts dock i besvikelse. "Där dansas nog; glädjen står högt i tak och musiken — ja den är utmärkt, enligt deras egen utsago, men det är dock intet af hvad man väntat sig." Andersson uttrycker sitt missnöje över att det endast



dansas "enformig polka eller polkett efter musik från de uslaste instrument: munharpa eller i bästa fall dragspelet". (Andersson 1903, 123.)

Tankarna var på inga sätt unika inom den samtida insamlingsverksamheten. I sin artikel "Folkmusik — en brygd" nämner musikforskaren Jan Ling (1994, 258) den med Otto Andersson samtida svenska insamlaren och folkmusikentusiasten Nils Anderssons musikaliska intentioner och estetiska ideal. I dessa ingick 1) polska, vals och marsch, dvs. det som man uppfattar som äldre låtar och stilar skall uppmuntras; 2) polkett, galopp och nyare låtar lämnas i glömskans hav; 3) nyckelharpa, fiol och klarinett skall uppmuntras; 4) dragspel och munspel skall bekämpas och helst utrotas. Detta var alltså en tankegång som var utbredd vid denna tid och som också sannolikt redan hade färgat Otto Anderssons åsikter. Samma ideologi odlades även på finskt håll i Finland. Inom *Finska litteratursällskapet*s insamling av dansmelodier, under slutet av 1800-talet, brydde man sig inte heller om polkor och mazurkor eftersom man ansåg att dessa inte innehöll några folkliga element (Krohn 1893, IV).

Andersson fortsätter sin artikel med att beskriva en gammal man som betraktar de dansande ungdomarna.

Man vänder sig till honom — måhända för att komma honom närmare — uttrycker sin tillfredsställelse öfver den rådande glädjen. Angenämmt öfverraskad blir man dock, då man erfar, att hans känslor öfverensstämmer med ens egna. Med stigande intresse åhör man hans berättelse om huru man roade sig fordom. Då var det dans, som glädde både ung och gammal, och då var det någonting att se och höra på. (Andersson 1903, 124.)

Utgående från detta konstaterar Andersson att det är bland de gamla och i de fattiga "torftiga" stugorna man skall leta efter sitt material. Han beskriver vidare hur han med spänning första gången stiger in i en sådan stuga för att från en "grånad gubbens dammiga fiol" få lyssna till låtar från förr och hur förvånad han blir när han märker att de gamla gubbarnas melodiförråd till största delen består av äldre dansmelodier, framför allt polskor och menuetter. Han påpekar också i detta sammanhang det faktum att förekomsten av polskor i Sverige och övriga Finland är ytterst sparsam, vilket gör detta fynd ännu mera märkligt och beaktansvärt.

Huru förvånad blir man icke öfver att de danser, hvilka man ansett för sällsynta, intaga det största rummet på de gamla fiolisternas repertoar. Men så är dock förhållandet med polskan och på vissa orter äfven med menuetten. Det förefaller ju en smula otroligt att af denna dans, som i allmänhet så sparsamt förekommer såväl i Finland som Sverige, en enda spelman skulle kunna 40 olika melodier, men då man tecknat upp något tiotal, är man redan benägen att tro det.

Ens uppmärksamhet riktas snart hufvudsakligast på dessa båda danser, polskan och menuetten, hvilka genom sitt rika, mångskiftande innehåll också äro ägnade att tillvinna sig det största intresset. De moderna danserna, i alla afseenden af mindre betydelse, äro blott en värdelös ersättning för de förra, hvilka vi hålla på att förlora. (ibid., 124f.)

I denna inledande del av artikeln ger alltså Andersson tidigt uttryck för två stånd-



punkter beträffande den "finlandssvenska folkmusiken" vilka kan ses som implicita ställningstaganden i frågan om folkmusikens betydelse för den finlandssvenska särarten: 1) den är ett slags unikum med tanke på den rikliga förekomsten av polskor och menutter som vid tiden för Anderssons insamlingsresor började trängas undan av modernare danser både i Sverige och Finland, vilket också samtidigt ger den en högre status som etnisk symbol, samt 2) man bör anstränga sig för att tillvarata dessa melodier för eftervärlden eftersom de håller på att försvinna.

Folkloristen Lauri Honko (1982, 16) nämner i sin artikel *Folktradition och identitet* att varje nytt samfund — i detta fall samfundet "Svenskfinland" som vid tiden kring sekelskiftet 1900 ännu kan betraktas som relativt nytt — väljer sådana element ur det till buds stående traditionsmaterialet som det införlivar med sitt andliga kapital och vars värde det är redo att försvara. I detta fall utgör den "gamla" folkmusiken, polskorna och menuetterna, ett sådant traditionselement eller en historisk resurs som kan upphöjas till etnisk identitetsmarkör eller etnisk symbol. Etnisk symbol uppfattas i detta sammanhang som ett attribut i skapandet av symbolisk etnicitet, dvs. något som kan karakteriseras som en nostalgisk lojalitet för forna tiders kulturyttringar som kan upplevas utan att det behöver inkorporeras i det vardagliga livets praktik (Gans 1996, 146). Kultursociologen Stuart Hall (1996, 4) vidareutvecklar en liknande tanke genom att konstatera att identiteter egentligen handlar om frågor om utnyttjande av historiska resurser, språk och kultur, i en process som mera handlar om att bli än om att vara; inte om "vem vi är" eller "var vi kommer ifrån", utan mera om vad vi kan bli, hur vi blivit representerade och hur det har betydelse för hur vi representerar oss själva. Identiteter är alltså därför konstituerade inom och inte utanför representationen i en fortlöpande identifikationsprocess.

Efter den inledande "programförklaringen" — där Andersson egentligen redan stakar ut sin framtid som en av portalfigurerna inom revitaliseringen av den finlandssvenska allmogekulturen med tyngdpunkten lagd på den musikaliska sidan — fortsätter han sin artikel med att göra några iakttagelser beträffande spelmännen, melodiernas/dansernas utbredning, ursprung och ålder.

Traditionerna förtälja, att i Petalaks och Malaks alltid funnits goda spelmän, hvilka vid behov försett äfven stadsborna (d.v.s. Vasaborna) med dansmusik vid den tid, då staden ännu icke ägde något musikkapell. Man berättar till och med, att då de kungliga gästade Vasa, så hade de alltid bondspelmän från dessa trakter att spela för sig. Vare därmed huru som helst, men många af de gamla danserna visa tydligen, att tekniken hos dåtidens spelmän måste ha varit mycket högt uppdrifven. (Andersson 1903, 125f.)

Andersson lyfter alltså fram dessa historiens spelmän så som representanter för en så gott som svunnen konst av höga kvaliteter. Detta gör han vidare, utan att förringa sin egen tids levande spelmän, genom att skriva:

De nu lefvande spelmännen, åldringar allesammans, hvilka göra skäl för namnet spelmän, förtälja om sina läromästare, att dessa voro de förra mycket öfverlägsna, och då man i den aflägsnaste koja nämner namn sådana som "Prinsin", "Lolaksin",



”Påvars Abram” m.fl., då vet nog mor berätta något godt om dem, och fars anlete ljusnar för en stund, medan han belåtet valkar sin tuggbuss. (ibid., 126.)

Redan här ger han alltså också spelmannen ett mera konkret ansikte genom att nämna några forna musiker vid namn, även om det vid det här laget bara handlar om smeknamn på spelmän som endast fortlever i den muntliga traditionen. Andersson berör också musikens kvalitet, ålder och ursprung när han skriver:

Om således dessa gamla, hvilka för mer än ett halft århundrade sedan på sin sista färd helt visst togo med sig långt mer än hvad som blifvit sparadt åt oss, måste ha stått betydligt framom de nu levande, kan dock ifrågasättas, om icke deras läromästare varit dem ännu mer öfverlägsna. Lika visst som dansen med sin musik — nämligen den dans, hvarom här är tal — förts till oss från andra länder, lika visst är ock, att många af dessa melodier ha spirat upp, ängsblommor lik, midtibland den befolkning, där de ännu fortleva. Och att de flesta af dem icke äro barn af det nittonde århundradet, torde ligga utom allt tvifvel. (ibid.)

Här vill han påvisa spelmännens konstnärliga kvaliteter, inte endast som tradingsmusiker, men också som innovativa musiker med förmåga att själva skapa egna melodier stöpta i den gamla stilens form. Han exemplifierar också traditionernas rotfasthet genom att beskriva hur en dansmelodi i Övermark troddes härstamma från Amerika emedan det visade sig att det var en mycket bekant dans i Solfrakten där den ”hade [...] dansats från urminnes tid. Det var således af Solfbor som Öfvermarkspelmannen i Amerika hade lärt sig dansen, och betecknande är, att denna för att flytta några mil måste taga den stora omvägen genom Amerika.” (ibid., 127.)

I detta avsnitt använder sig Andersson av de muntliga utsagor han fått av sina sagesmän som ”empiriskt material” för sin framställning. En källkritisk anmärkning gör sig här gällande i frågan om källornas auktoritet och tillförlitlighet. Andersson erkänner själv den ambivalens som materialet ger upphov till när han påpekar källornas otillräcklighet i fråga om akribi.

Att med bestämdhet angifva, under hvilken tidsperiod det österbottniska allmogespelet stod i sin blomstring, förefaller ganska svårt, ja nära nog omöjligt, ty de källor, hvilka man i detta afseende har att tillgå, inskränka sig uteslutande till traditionerna. (ibid., 126.)

Anderssons slutsatser grundar sig på hans personliga iakttagelser vilka bottnar framför allt i det musikaliska materialet, dvs. dansmelodiernas svårighetsgrad och enligt hans tycke högt burna konstnärliga kvalitet, samt materialets förankring i en hittills så gott som isolerad tradition med historiska rötter långt bakåt i tiden. Andersson strävar synbarligen till att värdesätta allmogespelmannen och dennes musik så högt att läsaren inser viktigheten i att uppmärksamma materialet.

För att ge större ”vetenskaplig” tyngd åt det hela fortsätter Andersson (ibid., 127) med att hänvisa till några litterära källor rörande den forskning kring nordisk folkmusik som vid tiden för artikelns publicering hade gjorts samt resultaten av denna forskning. Bland annat nämner han Tobias Norlinds redogörelse



för polskans väg till Sverige som Andersson högst troligen läst i Norlinds *Svensk musikhistoria* från 1901 (136). Andra källor som han hänvisar till är några gamla notböcker och polskemelodier i Finland från tidigt 1800-tal, bl.a. Samuel Rinda Nickolas notbok från 1809 i *Finska litteratursällskapets* ägo. Notboken hade publicerats i den av Ilmari Krohn redigerade serien *Suomen kansan sävelmiä* i den tredje delen innehållande folkdanser. Dansmelodier hade man samlat in inom *Finska litteratursällskapet* sedan mitten av 1800-talet och i den publicerade samlingens inledning ger Krohn en kort beskrivning av insamlingen på finskt håll i Finland. (Krohn 1893, I.–IV.) Anderssons hänvisning till detta material tyder på att han vid det laget läst in sig på ämnet ifråga och bekantat sig med den till buds stående litteraturen som rörde de äldre dansformerna polskor och menuetter. Anderssons konklusioner beträffande polskans introduktion i Finland sammanfattar han med att skriva: "Att polskan hitkommit något tidigare än i slutet af 1700-talet, förefaller på grund af det ofvansagda icke så alldeles otroligt." (ibid., 128).⁴ Man kan anta att Anderssons vetenskapliga intresse för folkmusiken på allvar vaknade i och med insamlingsarbetet vilket också inom några år ledde in honom på andra banor än de som kanske var för handen när han inledde sina studier vid Helsingfors musikinstitut.⁵ Att vetenskapliggöra traditionsmaterial på det sätt som Andersson gör i artikeln ger det samtidigt ett slags ytterligare motivering till viktigheten och betydelsen av att samla in det och rädda det för eftervärlden.

Österbottniskt bondbröllop

Efter denna "vetenskapliga" exkursion fortsätter Andersson med en färggrann redogörelse för ett österbottniskt bondbröllop. Andersson beskriver musikens viktiga roll i bröllopsfirandet, både under själva bröllopsfesten men också i samband med brudtåget till och från kyrkan, vid framkomsten till festlokaliteterna

⁴ I Sverige var det senare framförallt Tobias Norlind som skulle komma att ägna sig åt att utforska polskorna; bl.a. *Den svenska polskans historia* (1911) och framförallt, *Några riktlinjer för polskaforskningen* (1929) (jfr Ramsten 1994, 91–95). I Finland disputerade Erkki Ala-Könni 1956 med sin avhandling *Die Polska-Tänze in Finland*, i vilken en stor del av källmaterialet utgörs av Andersson och av andra i Finland insamlade spelmanslåtar.

⁵ Vid denna tid var det bara två studerande vid institutet som ägnade sig åt teoretiska studier vid sidan av de praktiska. Otto Andersson var den ena i vilken Wegelius såg den blivande komponisten medan Erik Furuholm, som var den andre, förutspåddes en akademisk karriär eftersom han var student. Senare gick det helt tvärtom. Furuholm blev tonsättare (och musikskriftställare) och Andersson akademiker tack vare dispens från studentexamen (Andersson 1969, 67). Anderssons och Furuholms senare inte alltid så oproblematiske förhållande beträffande musikhistorieforskningen i Finland har behandlats av Matti Huttunen (1993, 63–66).



o.s.v. Han tar också upp rent konkreta musikaliska synpunkter angående instrument, musikens form, låttyp, musikteoretiska aspekter m.m. Han exemplifierar också med noter över spelmanslåtar och bröllopsånger. Även spelmannens och musikens roll i själva bröllopsritualerna samt frågor om vad som gör en bra spelman tas upp i sammanhanget. En observation som görs är att brölloppen haft en stor betydelse i bevarandet av gamla låtar och uppkomsten av nya eftersom spelmannen, enligt Andersson, ofta bedömdes utgående från hur stor repertoar denne ägde.

Under det bruden "dansar för pengar", som det heter,[...] får icke spelmannen spela samma dansmelodi flere än en gång, såvida han vill göra anspråk på att kallas framstående i sitt fack; och då därunder dansas uteslutande polska, så kan man tänka sig, hvilket oerhördt förråd han måste vara i besittning af.[...] Då ännu nämnas, att vid bondbrölloppen ofta under ledning af någon gammal veteran anställdes täflingar mellan en hel mängd fiolspelmän om hvem som bäst kunde utföra en dans på sitt instrument, så framgår otvetydigt den ofantligt betydelsefulla roll dessa bröllop haft såväl vid bevarandet af gamla som vid uppkomsten af nya dansmelodier. (ibid., 132f, 135.)

Här intar Andersson ett för tiden anmärkningsvärt etnologiskt perspektiv när han sätter in musiken i ett konkret socialt sammanhang. Detta var något som senare kom att bli ett slags varumärke för Andersson och som också präglade hans fortsatta forskarkarriär som musikvetenskapsman och folkdiktsforskare. Hans nära kontakt med traditionsbärarna och den miljö i vilken dessa verkade präglar här hans framställning av folkmusiken som en integrerad del av bröllopsfirandet (jfr Ling, Ramsten, Ternhag 1980, 323).

Musikens betydelse och framträdande roll vid bondbröllopet underströks ännu mera några år senare när föreningen *Brage*⁶ — grundad år 1906 på initiativ av bl.a. Andersson och Martin Wegelius — uppförde *Österbottniskt bondbröllop*; en scenisk framställning av bröllopet och dess ceremonier med sång, musik, dans, dräkter och talad dialog på dialekt (Andersson 1907)⁷. Denna framställning gjordes helt enligt den tidens musikfolkloristiska⁸ anda där musiken omarrangerades i en konstnärligt konventionell romantisk stil för att passa konsertestraden och tilltala en så bred publik som möjligt. Arrangemangen för blandad kör och stråkorkester skulle enligt Andersson också bibehålla en enkel folklig karaktär så att den skulle kunna framföras av amatörer och inte förlora sin folkliga prägel. (jfr Kurkela 1988, 64–68.) Musikfolklorismens ideologi inom

⁶ Brageföreningens främsta syften var att, efter modell från tyska och österrikiska liknande föreningar, tillvarata och framför allt återuppliva eller revitalisera finlandssvensk allmogekultur. Verksamheten, som senare också utvidgades till att omfatta en viss vetenskaplig verksamhet (bl.a. införskaffade man en fonograf redan år 1908 och bedrev insamlingsverksamhet) delades in i sektioner för folkdiktning, folkmusik och folkdans. Den synligaste och genomslagskraftigaste verksamheten utgjordes av folkdräktarbetet, folkdansen samt körverksamheten och i samband med den sistnämnda arrangeringen av folkvisor och folkmelodier i populära arrangemang för kör, ofta med nyskrivna för ändamålet passande texter av dåtida skalder (jfr Andersson 1967, 228-271; Häggman 1996, 32-52) .





finsk föreningsverksamhet har allmänt taget poängterat såväl konservativa som nationalistiska värden och sålunda estetiskt snarare fått en karaktär av bevarande än av innovation (Kurkela 1989, 36). *Brages* iscensättning av ett bondbröllop passar väl in i denna definition av musikfolklorismens ideologi; den sceniska och musikaliska framställningen av bondbröllopet hade sist och slutligen ingen annan reell musikalisk beröringspunkt med ett äkta bondbröllop än det faktum att melodierna och ceremonierna byggde på Anderssons uppteckningar och iakttagelser från resorna i Österbotten.

Etnologen Bo Lönnqvist (1981, 151f) räknar dessa sceniska bondbröllop till en av de flertalet etniska symboler som konstruerats i syfte att stärka den finlandsvenska befolkningens kulturella identitet. Lönnqvist (2001c, 235) menar också att just folklivsforskningen i mycket hög grad haft stor betydelse i den finlandssvenska mobiliseringen i början av 1900-talet, eftersom den hade auktoritet att definiera accenten: detta är finlandssvenskt. Orsaken till att man — eller i detta konkreta fall Otto Andersson — valde att ge just bondbröllopet symbolvärde låg mycket i tidens nationalromantiska anda. Man lyfte fram festlivet (t.ex. dans och bröllop), inte vardagen. Den bakomliggande ideologin i detta byggde, enligt Lönnqvist, i hög grad på entydiga definitioner och utrangering av alla element som innebar inblandning av något annat slag så som nyare dansformer, musikinfluenser från städerna, dragharmonikan m.m. "Vardagen var på många håll, inte minst i städerna, sedan århundraden en blandvärld. Det enhetliga Svenskfinland var och förblev en lantlig värld." (ibid.) Musikfolklorismens konservativa prägel tjänade i detta hänseende denna slags strävan till "status quo" beträffande alltför moderna inblandningar i den finlandssvenska symbolvärlden. (jfr även Ronström 1989.)

⁷ Idén till "Österbottniskt bondbröllop" hade Andersson fått från Nils Oskar Janssons verksamhet i Kimito. Redan 1902 hade man där uppfört en liknande framställning och Jansson var således en pionjär i Finland inom revitalisering av gammal allmogekultur. Influerad av Artur Hazelius och dennes Skansen i Stockholm grundade han bl.a. friluftsmuseet Sagalund, visade upp folkdanser m.m. (Lönnqvist 1983, 188f.)

⁸ Musikfolklorism definieras i detta sammanhang utgående från begreppets ideologiska konnotationer dvs. det handlar inte bara om en omarrangering av den "autentiska" folkmusiken för att passa in i den estetiska värld som utgörs av en borgerlig kulturs värderingar utan samtidigt laddas också musiken med ideologiska värderingar; i detta fall sammanknipat med finlandssvenska identitetssträvanden där även en politisk dimension är närvarande. Rent musikaliskt befinner sig den musikfolkloristiska "produkten" någonstans i gränslandet mellan konstmusik och sin tids populärmusik (jfr Kurkela 1989, 13).





Musiken och spelmännen

Andersson fortsätter sin artikel med att konstatera att en grundlig vetenskaplig undersökning av det insamlade materialet skulle vara nödvändig. Han anser sig själv varken ha den tid eller den förmåga som skulle krävas för arbetet, men ger dock några synpunkter på musikens karaktär och på de sagesmän som han kommit i kontakt med under sina resor. Med detta understryker han musikens speciella karaktär i jämförelse till andra traktens stilar och spelsätt.

Den österbottniska slätten med sin enformighet har själfallet icke på folkpoesin tryckt sin prägel lika tydligt, som fallet är med andra delar af vårt land. Likväl skönjas äfven där egenheter, ganska karaktäristiska för olika orter. Under min resa förlidet år hörde jag i Övfermark nämnas, att spelsättet i kust- och skärgårdstrakterna är mera 'kärf't än inåt landet. Detta förstod jag icke då, men nu, sedan flera olika orter äro undersökta, kan fastslås, att det nämnda yttrandet var fullkomligt riktigt. (Andersson 1903, 135.)

Bland annat påvisar han vissa regionala skillnader i spelmännens spelstil och låtarnas form, innehåll, tonalitetsfrågor m.m.

Vid de gamla dansernas tonartförhållanden knyter sig måhända största intresset. Därvidlag har man nog mången gång gjort dem orätt, då man godtyckligt satt till ett eller annat kromatiskt tecken, anseende det så höra vara, men utan att ana, att man på samma gång beröfvat melodin dess karaktär. Jag tänker nu närmast på de melodier, hvilka synas tillhöra den modärna molltonarten, men hvilka istället för dennas halvfa tonsteg mellan skalans femte och sjätte ton hafva ett helt tonsteg och således måste hänföras till den doriska kyrkotonarten.[...] Såsom exempel följer här en menuett, upptecknad i en aflägsen skogsby, tillhörande Lappfjärd. Till sin tonalitet är den ganska märklig, och utan tvifvel föreligga här kvarlevor från någon mycket aflägsen tid. (ibid., 136f, 140.)

En intressant parallell till annan folkmusikforskning, både samtida med artikeln och tidigare, är det faktum att just frågan om tonalitet varit framträdande i diskussioner kring folkmusik inom nationella ramar; tanken om en nationellt given tonalitet som skiljer det ena landets musik från det andra, dvs. fundamentet till den under långa tider dominerande jämförande folkmusikforskningen (Ternhag 1994, 33). Även här var Andersson med på noterna i sina iakttagelser kring polskornas och menuetternas tonartförhållanden. Problematiken hade också uppmärksammats av Ilmari Krohn i hans tidigare nämnda introduktion till *Suomen kansan sävelmiä, Kansantansseja* som Andersson också berör i sin artikel (Krohn 1893, III f). Andersson presenterar även några melodier med programmatiskt innehåll, illustrerat med notexempel. Dessa återfinns också senare i samlingsverket *Finlands svenska folkdikning VI.1. (äldre folkdanser)* från 1963, men i denna första framställning 60 år tidigare nämns dock inte sagesmännen vid sina fullständiga namn, utan endast med smeknamn som exempelvis "Lolaksin i Petalaks".

Redan 1905 publicerar Andersson dock en artikel, *Byspelmän* i *Finsk musikrevy*,⁹ där han första gången presenterar spelmännen med deras fullständiga



namn och ger dem på så sätt ett ansikte och alltså en högre status som traditionsbärare. Spelmännen fick då också rent visuellt ett ansikte eftersom han fr.o.m. 1904 medförde en kamera på sina insamlingsresor och alltså dokumenterade spelmännen på bild. (Andersson 1905, 384–389.) I det skedet hade alltså det finlandssvenska identitetsprojektet tagit ytterligare ett steg i en riktning där folkmusiken laddas med ideologiska värderingar i och med att de tidigare ofta socialt ifrågasatta byspelmännen nu lyftes fram som konkreta representanter för en "utdöende unik" finlandssvensk tradition (jfr Ternhag 1992, 14–18).

Intressant i sammanhanget är även att Andersson nämner folkdräkterna som senare också skulle få en viktig symbolstatus inom den finlandssvenska samlingsrörelsen (jfr Lönnqvist 1981, 148).

Om menuetterna vore mycket att säga, här vill jag dock endast nämna, att dessa förekomma i det tills vidare undersökta området allmänt blott i Lappfjärd och Tjock. På sistnämnda ort, hvarest man ännu märkligt nog uteslutande använder nationaldräkter såväl hälg- som hvardagar, såg jag äfven menuetten dansas, och det var sanerligen med stort intresse jag åsåg de grant kostymerade ungdomarna utföra den gamla nobla dansen, hvilken helt säkert fordomtima i de förnämas salonger varit de ungas favoritdans. (Andersson 1903, 140.)

Andersson ger också här uttryck för en tankegång om folkmusikens sociala status som salongsmusik i ett historiskt perspektiv, dvs. en tanke som också tidigare men framför allt senare varit gällande i fråga om allmogens dansmusik på 1800- och 1900-talen och hur musiken/dansen förflyttas från sin sociala kontext av högre ståndsfolk till den lantliga bygdebefolkningens "folkmusik". Detta framförallt genom allmogespelmannens forna roll inom stadens musikkultur och som musiker engagerad inom högre stånds-kulturen ss. herrgårdar och prästgårdar samt den växelverkan som funnits mellan stad- och landsbygd via, stadsmusikanter, militärmusiker och organister (jfr Norlind 1901, 136; 1930, 105; Andersson 1963, XLVIIf; Jersild 1997, 29f; Koudal 1997, 43f; 2000, 529–551).

Räddningsaktion och folkbildning

Artikeln fortsätter i samma propagandistiskt färgade anda som den inleddes i. Med värdeladdade ord konstaterar Andersson:

Vetenskapen har förvisso på detta område ännu mycket att uträtta. Det är ett glädjande faktum, att man under senare tider allt mer begynt uppskatta folkdansens betydelse, men mycket är dock härutinnan försummadt. Vår plikt är därför att se till, att så mycket som möjligt af dessa skatter räddas undan förgängelsen. Det är redan i elfte stunden, ty efter högst ett tiotal år skall man knappt finna något spår mer af

⁹ En särskild analys av denna text kommer att göras inom ramen för det avhandlingsprojekt som föreliggande artikel är en del av.



violinspel på landsbygden, och på samma gång äro också melodierna för alltid försvunna. (Andersson 1903, 141.)

Framställningen ger ett intryck av att det är en veritabel räddningsaktion på gång och att ingen tid finns att spela. Den pessimistiska 10-årsprognosen verkar svindlande i ett nutida perspektiv då folkmusiken etablerats som en betydande genre i dagens musikutbud. Man kan fråga sig på vilka grunder Andersson motiverar sin dystra vision med tanke på det samtida gryende intresset för spelmansmusiken som rådde i grannlandet Sverige. Otto Andersson lärde känna Nils Andersson (den svenska pionjären och eldsjälens inom den svenska spelmansrörelsen) först år 1908 när han mötte denne och då fick tillfälle att utbyta tankar och åsikter. Otto Anderssons huvudsakliga insamlingsarbete var vid detta möte bakom honom och han skriver i en artikel ca 40 år senare om hur väl deras åsikter om insamlingsarbetets viktighet m.m. stämde väl överens (Andersson 1941, 43f). Vid tidpunkten för artikeln från 1903 hade alltså inte Andersson ännu kommit i konkret kontakt med motsvarande rikssvenska strävanden men det är ändå oklart hur väl han kände till Nils Anderssons insamlingsprojekt.

På finskspråkigt håll i Finland var man vid samma tidpunkt främst inriktad på den vokala folkmusiken, framförallt den arkaiska runosången som kunde bekräfta ett långt österifrån kommet historiskt, finskt-ugriskt ursprung. Ett slags monument eller resultat av denna ideologi är *Suomen kansan vanhat runot*, utgivet mellan åren 1908–1948. Som redan tidigare nämnts så hade en stor del av det på finskt håll insamlade materialet med dansmelodier redan getts ut år 1893 men detta rönt inte lika stort intresse som den vokala folkmusiken, och något senare också musik för kantele. Det var egentligen först på 1950-talet som också spelmansmusiken/fiolmusikens på finskt håll började uppmärksammas och då främst tack vare Erkki Ala-Könnis insamling och forskning kring ämnet. (Laitinen 1991, 61ff.) På basen av det ovan sagda kan man konstatera att Anderssons tankar om hotet av den instrumentala spelmansmusikens försvinnande var frapperande originella i sin finländska kontext.

Tioårsaspekten är också såtillvida intressant om man ser det ur Anderssons personliga synvinkel. För honom fanns här en möjlighet att erhålla fler stipendier om han kunde motivera styrelsen för *Svenska litteratursällskapet* till ett fortsatt insamlingsarbete. Samtidigt fanns det en möjlighet för honom att etablera sig inom det finlandssvenska samlingsprojektet med tentakler till såväl musikalisk som akademisk verksamhet. Bondesonens från Vårdö klättring på karriärstegen började på allvar i och med detta arbete, eller kan åtminstone sägas vara en viktig del av det. Hans ambitioner utvidgades också under denna tid från rent musikaliska till mera allmänt kulturella och då framförallt som skribent och administratör.

Andersson avslutar sin artikel med att "poetiskt" sammanfatta sina tankegångar genom att konstatera: "Vi ha icke råd att mista så mycket. Vi måste taga oss an dessa hemlösa skogarnas och ödemarkernas barn, hvilka hafva så mycket att berätta oss från sitt okända hem och sina irrande färder." (ibid, 141). Förutom att denna sista sats kan antyda ett slags rotlöshet hos den svenska



befolkningen i Finland kan den också delvis ses som ett typiskt uttryck för det folkbildningideal som också ingick i de finlandssvenska samlingssträvandena ända från mitten av 1800-talet. En väg till konsolidering mellan de högst skilda samhällsklasser som finlandssvenskarna representerade var bildning av allmogebefolkningen. Som exempel på detta kan nämnas den dåtida skalden och politiskt aktive Arvid Mörne som år 1901 såg den svenska nationalitetens i Finland existens direkt beroende av folkbildningsarbetets förmåga att höja den svensktalande massan och på samma gång demokratisera överklassen. Han ansåg, som många andra ur den svenska överklassen, att den svenska allmogen totalt saknade nationell självmedvetenhet och vad tjänade nationalitetssträvanden till bland en allmoge, vars bildningsgrad inte ens kände till ordet nationalitet. (Lönqvist 2001b, 31; Mörne 1927, 12.)

Kulturpolitik och kulturidentitet

Anderssons artikel *Om den Österbottniska folkdansen* från 1903 var ett första litterärt/vetenskapligt steg för den senare så produktive forskaren och skriftstäl-laren.¹⁰ Man förvånas av att Andersson redan då hade så bestämda ställningsta-ganden och åsikter trots att han i texten inte framlägger några explicita åsikter om det insamlade "upptäckta" materialets betydelse, dvs. utöver dess musika-liska värde. Han motiverar alltså egentligen inte varför han anser det viktigt att tillvarata materialet och inte låta det dö ut. Det värdefulla och unika tillmäts det musikaliska i sig själv, medan det ideologiska värdet i traditionen endast antyds. Man skall naturligtvis inte blunda för Anderssons musikaliska intressen, "spel-man" som han var, men en närläsning av texten gör att andra intressen, såväl vetenskapliga som nationella, lyser igenom. En retorisk detalj i texten är att han visserligen många gånger skriver i "vi-form" utan att egentligen definiera vem han avser med "vi" i relation till "de", dvs. svenskspråkiga i relation till finskspråkiga i Finland; detta är underförstått.¹¹ Detta har givetvis sannolikt att göra med

¹⁰ Kort efter artikelns publicerande inleder Andersson, tillsammans med Axel von Kothén och Erik Furuhjelm, förberedelserna för utgivandet av musiktidskrif-ten *Finsk musikrevy* vars första nummer utkom i januari 1905. Detta föregicks av tre artiklar: *Bland Estlands svenskar*, *I skären* och *Något om folkmusiken i Saltvik* som också byggde på iakttagelser och resultat från insamlingsresor (Forslin 1964, 379). Intresset för att skriva och utgivandet av artiklar tar alltmer tid och under år 1904 blir studierna vid musikinstitutet lidande. 1905 avbryter Andersson helt sina musikstudier och koncentrerar sig på musikskriftställeri och utgivning samt fortsätter sitt insamlingsarbete (Rosas 1983, 116ff).

¹¹ Yrsa Lindqvist (2001, 185) påpekar att likt ursprung, samhällsklass, nationalitet m.m. kan språket uppfattas som en markör som förenar dem som har språket gemensamt men som utesluter dem som avviker. Det uppstår alltså en indelning i "vi" och "de andra" som medför att även andra ss. exempelvis musikaliska, olikheter uppmärksammas.



den kontext i vilken det ursprungliga föredraget framfördes. Åhörarskaran vid *Svenska litteratursällskapets* möte var, eller förväntades vara, införstådda i insamlingsarbetets syften och strategier som hade utformats redan 1887 i form av det cirkulär som blev normgivande för insamlingsverksamheten i det svenska Finland (jfr Andersson 1967, 192; Häggmann 1998, 11f).¹² I Anderssons föredrag/artikel nämns det svenska endast med hänvisning till språkliga aspekter, exempelvis när han åsyftar de trakter där insamlandet skett så som: det svenska Österbotten, de svenska socknarna i södra Österbotten o.s.v. Alltså säger han aldrig explicit att det är viktigt särskilt för den svenskspråkiga befolkningen i Finland att tillvarata och lära känna den "musikaliska skatt" som finns gömd i den svenskspråkiga allmogetraditionen och han nämner inte heller varför det är viktigt. Ur en källkritisk synvinkel kan man därför också fråga sig vem artikeln vände sig till. Att den publicerades i *Svenska folkskolans vänners kalender* ger dock en tydlig fingervisning om att tanken nog var att den skulle spridas bland hela den svenskspråkiga befolkningen i Finland och alltså inte bara vara avsedd för dem som redan kan tänkas ha varit mer eller mindre väl införstådda med insamlingsarbetets syften och strategier. Kalenderns uppgift var just att befrämja folkbildningen och intresset för folkskolan (Lönqvist 2001a, 253) men huruvida kalendern nådde ut till de breda lagren framförallt bland landsortsbefolkningen är förstås inte helt säkert.

Tiden var måhända ännu inte mogen för den unge Andersson att i så klara ordalag uttala sig om den svenskspråkiga befolkningens i Finland behov av profilering och gemenskap. En svenskhetsrörelse som vilade på en stabilare politisk grund kom igång först några år senare när också språkfrågan allt mer färgade debatten om nationalitet. Bland annat grundlades *Svenska folkpartiet* 1906, dvs. samma år som föreningen *Brage* grundades (Allardt & Starck, 1981, 202f). Fram till dess hade tanken om den svenskspråkiga "stammen" i Finland tydligast kommit till uttryck i de allmänna finlandssvenska sångfesterna (den första i *Svenska folkskolans vänners regi* år 1891 i Ekenäs) där också folkvisorna, tack vare Martin Wegelius, ända från början hade en framträdande roll (jfr Andersson 1947, 28, 37; Lindholm 1991). Vid sångfesterna spelade festtalen och festdikterna en viktig roll i agitationen inom samlingsrörelsen, även om man ännu under 1890-talet mera betonade det allmänt fosterländska för att in på 1900-talet småningom alltmer framhäva det regionala och det territoriella, dvs. de fyra svenska landskapen samt ett skandinaviskt ursprung (Lönqvist 1983, 192f). Det var framförallt i och med grundandet av föreningen *Brage* år 1906 som den ideologiska konceptionen om den gamla svenska allmogekulturen i Finland som sammanhållande och enande symbol för alla svenskspråkiga i Finland institutionaliserades. Därmed fick också folkmusiken och folkmusikerna

¹² Matti Klinge (1996, 299) poängterar en politisk dimension i grundandet av såväl Svenska folkskolans vänner 1882 och Svenska litteratursällskapet 1885 som ett sätt att befästa den svenskspråkiga kulturens både folkliga och ledande position, som motpoler till det fennomanskt orienterade Folkupplysningssällskapet och det redan 1831 grundade Finska litteratursällskapet.





i denna tradition ett mera tydligt uttalat etniskt symbolvärde. Redan tidigare hade två olika strömningar gjort sig gällande inom den svenska samlingsrörelsen. De har senare allmänt kallats "kultursvenskhet" och "bygdesvenskhet." Kultursvenskhetens linje var att den högre kulturen i Finland var svenskspråkig och att det därför var viktigt att bevara den. I spetsen för dessa tankegångar gick C G Estlander. Bygdesvenskheten, som främst representerades av Axel Olof Freudenthal, poängterade att den svenska landsbygdens befolkning utgjorde kärnan i den finlandssvenska befolkningen och att det därför var viktigt att väcka dess nationalkänsla och göra den medveten om sin betydelse för den finlandssvenska självkänslan och sammanhållningen. (Allardt & Starck 1981, 202; Lindman 1983, 169-177.) Sålunda var också landsbygdens musiktraditioner viktig att tillvarata och *Brages* verksamhet passade väl in i denna ideologiska riktning.

Anderssons artikel kan ses som ett klart initiativ i en process där man gör den traditionella folkmusiken och folkdansen till etniska symboler för den finlandssvenska befolkningen. Enligt Bo Lönnqvist (1981, 146ff) skall dylika symboler ha en del specifika egenskaper för att vara användbara i identitetskonstruerande syften. De bör få en normativ och stabil form för att kunna behålla sitt värde även över språkgränser (med syfte på tvåspråkighet) och geografi (med syfte på finlandssvenskarnas geografiska spridning och regionala skillnader samt flytt rörelser som urbanisering och emigration). De får med andra ord inte vara beroende av tid eller rum. I sin artikel tar Andersson ett tydligt steg i en riktning som senare alltmer gör sig gällande inom insamling, publicering och revitalisering av allmogekulturen. Man kan säga att Andersson kodifierar folkmusiken till ett identitetsskapande element; en inledning till en process där en musikkultur som endast en begränsad del av befolkningen är bekant med uppmärksammas, för att omvandlas till en slags gemensam källa till kollektiv identitetskänsla. Eller som Simon Frith (1996, 110) uttrycker saken: "Musik tycks vara en nyckel till identitet eftersom den så intensivt erbjuder en känsla av både självet och av det andra, av subjektiviteten i kollektivet." (egen översättning). Musiken fungerar i detta fall inte enbart som passivt reflekterande kulturen, utan även som aktivt skapande kultur (jfr Moisala 1993, 163; Waterman 1991, 66).

Att det sedan krävdes en betydande omarrangering av det musikaliska materialet i form av körarrangemang m.m. för att också societeten i Helsingfors skulle kunna identifiera sig med spelmansens polska från österbottniska Korsnäs är sedan ett fortsatt steg i processen; en verksamhet som senare bedrevs framförallt inom ramen för föreningen *Brage*. Här kommer också frågan om högkontra lågkultur in, eftersom man måste sudda ut gränserna mellan högt och lågt för att folkmusiken som estetisk praktik skulle kunna fungera som en förenande symbol. (jfr Lönnqvist, 1983, 199.) Musiken skall i sig själv artikulera en förståelse av både grupprelationer och individualitet på basen av de kulturella koder och sociala ideologier som är införstådda inom den sociala gruppen. Med andra ord, den sociala gruppen kommer inte överens om vilka värden som sedan uttrycks i de kulturella aktiviteterna (i detta fall musicerandet) utan





snarare är det så att gruppen identifierar sig som en grupp genom kulturell aktivitet och genom estetisk värdering. (Frith 1996, 111.) De återkommande sångfesterna som samlade sångare och amatörmusiker i tusental var och är fortfarande det tydligaste exemplet på detta; den finlandssvenska kulturidentiteten kommer till uttryck genom den kulturella aktiviteten sång.

Sammanfattning

Genom att ställa Anderssons artikel från 1903 i relation till den historiska, dåtida finlandssvenska sociokulturella kontexten så kan man söka några huvuddrag i texten som kan sägas bilda hegemoniska diskurser och följa upp de ideologiska konsekvenserna. Frågan om makt blir här betydelsefull. Genom att producera och understryka dessa diskurser har Andersson samtidigt makten att artikulera vad som är betydelsefullt och varför. Det intressanta är inte här att se makt som en personlig resurs för Andersson utan snarare hur viss kunskap (i detta fall kunskap om folkmusiken) får en roll som "sanning" och vilka subjekspositioner den kunskapen producerar för människor i det finlandssvenska fältet.

I Anderssons artikel kan man tydligt utläsa hur han betonar folkmusikens olika karaktärsdrag för att göra den unik, värd att bevara. Man kan tala om den klingande musikens diskurs. Här ingår poängterandet av polskornas och menuetternas ålderdomliga ursprung. Detta trots att ålderdomlighet i detta avseende "endast" handlar om ca 100–200 år. På det sättet görs musiken intressant och värdefull; en tankegång som ännu idag med jämna mellanrum kan dyka upp i folkmusiksammanhang.¹³ Samtidigt förkastas det som kan anses modernt och influerat av den urbana miljön som icke representabelt för den finlandssvenska befolkningen och den gamla musiken framställs som estetiskt överlägsen den nya. Inom samma diskurs ryms även ett slags mytologisering av spelmannen. Spelmannen ses som en utdöende traditionsbärare; en forna tiders konstnär med estetiskt beundransvärda kvaliteter som förlorat sin sociala position i det rurala samhällets praktik. Spelmännen som behärskade den "gamla" repertoaren hade mist sin funktion i och med att deras traditionella ställning som ceremonimästare vid knutdanser, byafester, bröllop m.m. sakteligen började försvagas p.g.a. de sociala konsekvenserna i och med att landsbygden småningom utarmades och städernas influenser började göra sig gällande framförallt inom ungdomskulturen. Den direkta följden av detta blev en aktiv omformulering av den traditionella spelmannens roll med hjälp av de spelmans-

¹³ Ett bra exempel är den finlandssvenska folkmusikgruppen *Gjallarhorn* som redan med sitt namn antyder ett ålderdomligt drag med rötter till den fornnordiska mytologin. Detta var något som också var mycket vanligt under början av 1900-talet i den finlandssvenska samlingsrörelsens vurmande för vikingaromantik som ett slags poängterande av de svenskspråkigas band till övriga Norden (Lönnqvist 2001d, 235).



tävlingar och estraduppvisningar som började ordnas, första gången i samband med *Brages* medverkan vid sångfesten i Helsingfors år 1907. En konsekvens på längre sikt var också organiseringen av spelmännen i spelmannslag och senare i ett organiserat spelmansförbund (Häggman 1991, 205–212.)

En diskurs som inte är lika explicit som dessa men som ändå kan spåras i texten är diskursen om "oss" och "dem". Stuart Hall har i en rad artiklar påvisat att identiteter i hög grad skapas genom skillnad till andra, genom att exkludera dem som inte tillhör den egna gruppen (jfr Hall 1996, 4). I artikeln tyr sig Andersson till att poängtera språktillhörighet, dvs. det svenska språket som en definierande eller representerande faktor, men samtidigt kopplas musiken till språket på ett indirekt sätt och gör alltså att musiken markerar språktillhörigheten. Språkgränsöverskridningar tas inte alls upp i sammanhanget och på så sätt exkluderas den finskspråkiga traditionen helt och hållet. Även musikens specifika karaktär understryks i jämförelse med annan traditionsmusik i landet.

Den tredje stora diskursen kunde kallas artikelns sociala diskurs. Andersson framställer musiken i nära samband med dess sociala funktioner och position i den miljö som dokumenterats. Han betonar också den sociala utvecklingen på landsbygden och de konsekvenser som detta medför, med andra ord musikens förändrade roll i bondekulturen som vid tidpunkten för artikelns skrivande genomgick betydande förändringar. Den yttersta, och kanske viktigaste, konsekvensen av denna dimension var den redan nämnda spelmannens förändrade roll, i och med att han s.a.s. placerades på konsertestraden, men också den revitalisering av folkkulturen som institutionaliserades i och med grundandet av föreningen *Brage*. Förutom folkmusikens revitalisering ingår också i denna process exemplvis rekonstruerandet av folkdräkter och deras betydelse som identitetsmarkörer m.m. (Lönnqvist 1981, 148).

I ett framåtblickande perspektiv kan man således konstatera att dessa diskurser nog fick återverkningar på den finlandssvenska samlingsrörelsens strategier och fortsatta strävanden. Insamlingsarbetet intensifierades tack vare fortsatta stipendier; Andersson åtnjöt *Svenska litteratursällskapets* stipendier ända fram till 1907 och täckte under denna period de flesta svenskspråkiga trakterna i Finland och Estland. Senare kompletterades samlingarna och publicerades i det stora samlingsverket *Finlands svenska folkdiktning*. Det första musikaliska bandet med de äldre folkvisorna utkom 1934 och det första bandet med dansmelodier (de äldre) 1963. Det är dessa böcker med spelmanslåtar (banden VI, 1–3) som redan länge populärt har kallats för "spelmansbiblarna". Redan detta eptitet säger också något om hur man ännu i denna dag, nästan med sakral vördnad, upphöjer melodiernas värde och ger dem på så sätt en status av identitetsmarkerande attribut. Artikeln från 1903 kan då också ses som en inledning till skapandet av den finlandssvenska folkmusikens kanon som i förlängningen blev en viktig komponent i den finlandssvenska identitetskonstruktionen.



Källor och litteratur

Källor

- Andersson, FSF 1969: 107. Transkription av inspelad intervju med Otto Andersson. Inspelningen gjord 23.10.1969 av Bo Lönnqvist och Ann-Mari Häggman. Finlands svenska folkmusikinstitut: Vasa.
- Manusbok I, Otto Andersson-samlingen (IF 170), Otto Anderssons anteckningsbok från insamlingsresa till Österbotten 1902. Sibeliusmuseum, Åbo.
- Manusbok II, Otto Andersson-samlingen (IF 170), Otto Anderssons anteckningsbok från insamlingsresa till Österbotten 1903. Sibeliusmuseum, Åbo.

Litteratur

- Ala-Könni, Erkki 1956. *Die Polska-Tänze in Finland — Eine ethno-musikologische untersuchung*. Helsinki: [K. F. Puromiehen Kirjapaino O.Y.]
- Allardt, Erik & Starck, Christian 1981. *Språkgränser och samhällsstruktur — Finlandssvenskarna i ett jämförande perspektiv*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Andersson, Otto 1903. Om den österbottniska folkdansen. Föredrag hållet vid Svenska litteratursällskapets möte den 22 okt. 1903. *Kalender utgiven av Svenska folkskolans vänner 1903*. Helsingfors: [Tidnings- och Tryckeri aktiebolagets Tryckeri]: 123–141.
- 1905. Byspelmän. *Finsk musikrevy*. 1905: 384–389
- 1907. *Österbottniskt bondbröllop*. Helsingfors: [Frenckellska Tryckeri aktiebolaget].
- 1941. Melodisamlaren Nils Andersson. Särtryck ur *Budkavlen* N:o 3–4, 1940. Åbo: [Åbo Tidnings och Tryckeri Aktiebolag].
- 1947. *Finlandssvenska musikfester under femtio år*. Åbo: Förlaget Bro.
- 1963. *Finlands svenska folkdiktning. VI Folkdans. A:1. Äldre dansmelodier*. Utg. av Otto Andersson. (SLS 400). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland förlag.
- 1967. *Finländsk folklore*. Åbo: Åttas förlag.
- 1969. Minnen från vikan. I verket *Studier i musik och folklore II*. (SLS 423), Åbo: Svenska litteratursällskapet i Finland: 64–73.
- Asplund, Anneli 1981. Kansanmusiikin keruu ja tutkimus. I verket *Kansanmusiikki*. Red. Anneli Asplund & Matti Hako. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366. Helsinki: SKS: 240–247.
- Dahlström, Fabian 1971. Otto Andersson. I verket *Fin kultur och folklig. Finländska gestalter IX*. Ekenäs: Ekenäs Tryckeri Aktiebolags förlag: 7–40.
- Engman, Max & Stenius, Henrik (red.) 1983. *Svenskt i Finland 1, studier i språk och nationalitet efter 1860*. (SLS 511). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Forslin, Alfhild 1964. Bibliografi 1895–1964. I verket *Studier i musik och folklore*. (SLS 408) Åbo: Svenska litteratursällskapet i Finland: 377–424.
- 1969. Bibliografi, komplettering och fortsättning. I verket *Studier i musik och folklore II*. (SLS 423), Åbo: Svenska litteratursällskapet i Finland: 297–299.
- Frith, Simon 1996. Music and Identity. I verket *Questions of Cultural Identity*. Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage: 108–127.
- Gans, Herman J. 1996. Symbolic Ethnicity. I verket *Ethnicity*. Ed. by John Hutchinson and Anthony D. Smith. Oxford/New York: Oxford University Press: 146–155.
- Hall, Stuart 1996. Introduction: Who Needs "Identity"? I verket *Questions of Cultural Identity*. Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage: 1–17.

- Honko, Lauri 1982. Folktradition och identitet. I verket *Folktradition och regional identitet i Norden*. Red. Aili Nenola-Kallio. (NIF Publications No. 12). Åbo: Nordiska institutet för folkdiktning: 11–25.
- Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: SKS.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. (Acta Musicologica Fennica 18.) Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Häggman, Ann-Mari 1991. Från knutdans till spelmansstämma. I verket *Musik — Sång — Fest. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsivare*. [Jakobstad]: Finlands svenska sång- och musikförbund: 204–215.
- 1996. Sångerna som gav finlandssvensk identitet. I verket *Folkmusik i förändring. Folk och Musik 1996*. Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut. 23. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut: 27–52.
- 1998. Folkmusiksamlingar från Finlands svenskbygder. I verket *Ur arkivens gömmor. Folk och musik 1997–1998*. Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 24. Helsingfors: Finlands svenska folkmusikinstitut: 9–27.
- Jersild, Margareta 1997. The Influence of Popular and Classical Music on Swedish Fiddlers' Repertoires. I verket *Historical Studies on Folk and Traditional Music*. Ed. by Doris Stockmann and Jens Henrik Koudal. Copenhagen: Museum Tusulanums Forlag: 23–33.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Klinge, Matti 1996. *Finlands historia 3*. Helsingfors: Schildts förlag.
- Koudal, Jens Henrik 1997. The impact of the "Stadsmusikant" on folk Music. I verket *Historical Studies on Folk and Traditional Music*. Ed. by Doris Stockmann and Jens Henrik Koudal. Copenhagen: Museum Tusulanums Forlag: 33–47.
- 2000. *For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark 1600–1800*. København: Museum Tusulanums Forlag
- Krohn, Imari (utg.) 1893. *Suomen kansan sävelmiä. Kolmas jakso, Kansantansseja*. Jyväskylä: Jyväskylän kirjapaino.
- Kullgren, Carina 2000. *Ack Värmeland. Regionalitet i diskurs och praktik*. Göteborg: Etnologiska institutionen, Göteborgs universitet.
- Kurkela Vesa 1988. Sibelius, Klemetti, Kangas ja Andersson: suomalaisten säveltäjien käsityksiä kansanmusiikin sovittamisesta. *Synteesi* 1–2/1988: 52–70.
- 1989. *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri: Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä: [Gummerus Kirjapaino Oy].
- Laitinen, Heikki 1991. Oma perinne vieraana kulttuurina — 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. I verket *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-Kustannus: 59–86.
- Lindholm, MAO (red.) 1991. *Musik – Sång – Fest. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsivare*. [Jakobstad]: Finlands svenska sång- och musikförbund.
- Lindman, Sven 1983. Kultursvenskheten. I verket *Svenskt i Finland 1, studier ispråk och nationalitet efter 1860*. Red. Max Engman & Henrik Stenius. (SLS 511). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 169–177.
- Lindqvist, Yrsa 2001. Hur "de andra" varit och upplevts som annorlunda. I verket *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv*. (SLS 633). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 185–205.
- Ling, Jan 1994. Folkmusik — en brygd. I verket *Texter om svensk folkmusik från Haefner till Ling*. Red. Owe Ronström och Gunnar Ternhag. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademin: 245–278.



- Ling, Jan & Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar 1980. "Vid undersökningen av folkmusik..." Om folkmusikforskningen under de senaste hundra åren. I verket *Folkmusikboken*. Stockholm: Bokförlaget Prisma: 313–328.
- Lönnqvist, Bo 1981. *Suomenruotsalaiset — Kansantieteellinen tutkielma kieliryhmästä*. Jyväskylä: Gummerus.
- 1983. Folkkulturen i svenskhetens tjänst. I verket *Svenskt i Finland 1, studier i språk och nationalitet efter 1860*. Red. Max Engman och Henrik Stenius (SLS 511). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 178–205.
- 2001a. Etisk kodifiering som symboliskt kapital – Det visuella som identitetsskapelse. I verket *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturalytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström et al. (SLS 633). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 253–259.
- 2001b. Myten om den finlandssvenska familjen. I verket *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturalytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström et al. (SLS 633). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 26–37.
- 2001c. Symboler och etnisk dramatisering. I verket *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturalytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström et al. (SLS 633). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 223–226.
- 2001d. Drakskepp och runslingor. I verket *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturalytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström et al. (SLS 633). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 235–244.
- Moisala, Pirkko 1993. Gurungien musiikki ja identiteetti Nepalín kansallisvaltion muodostumisen kontekstissa. Musiikin suhde kulttuuri-identiteettiin. *Etnomusikologian vuosikirja 5 /1992*: 137–138.
- 1998. Uudistuva musiikintutkimus. I verket *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Siivoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus: 322–332.
- Mörne, Arvid 1927. *På finländsk grund. Uppsatser och tal från tre årtionden*. Helsingfors: Söderströms & C:o förlagsaktiebolag.
- Nordlind, Tobias 1901. *Svensk musikhistoria*. Helsingborg: Helsingborgs typografiska anstalt.
- 1930. *Svensk folkmusik och folkdans*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Nyqvist, Niklas 2000. Otto Anderssons efterlämnade folkmusiksamling. I verket *Upp-tecknat och inspelat. Nio folklorister på upptäcksfärd i arkivens gömmor. Folk och musik 2000*. Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 29: Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut: 94–114.
- Ramsten, Märta 1994. Tankens djärva flykt ifrån skrivbordet. I verket *Texter om svensk folkmusik — från Haeffner till Ling*. Red. Owe Ronström och Gunnar Ternhag. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien: 91–96.
- Ronström, Owe 1989. Folklivet på brölloppen. I verket *Etnologiska beskrivningar*. Red. Billy Ehn och Barbro Klein. Stockholm: Carlssons bokförlag: 76–104.
- Rosas, John 1983. Otto Anderssons väg från Vårdö till Åbo Akademi. I verket *Historiska och litteraturhistoriska studier 58*. Red. Torsten Steinby (SLS 508). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 99–136.
- Sarjala, Jukka 1999. Musiikin kulttuurihistoria — lyhyt oppimäärä. *Musiikki 3/1999*: 210–219.
- Ternhag, Gunnar 1992. *Hjort Anders Olsson*. Hedemora: Gidlunds Bokförlag.
- 1994. Den nordiska skalan. I verket *Texter om svensk folkmusik — från Haeffner till Ling*. Red. Owe Ronström och Gunnar Ternhag. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien: 29–36.



Waterman, Christopher A. 1991. Jùjú History: Toward a Theory of Sociomusical Practise. I verket *Ethnomusicology and Modern Music History*. Ed. by Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana and Chicago: University of Illinois Press: 49–67.

Åström, Anna-Maria 2001. Antropologiska utgångspunkter och empiriska nedslag. I verket *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävvelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström et al. (SLS 633). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland: 11–16.

”The Children of the Forests and the Wilds” — Otto Andersson’s Early Folk Music Research as Practise and Discourse.

The article is an analysis of an article written in 1903 by the folk music researcher Otto Andersson (1879–1969). The analysed text is based on Andersson’s travels in 1902–1903 to the Swedish-speaking rural areas of Ostrobothnia in Finland, with the aim to collect dance tunes, mainly polskas and minuets, which at that time were still to be found in the fiddle-tradition of the area. The analysis, in the form of closereading of the text, aims to contextualise Andersson’s description of his experiences and conclusions in order to trace discursive formations and models of interpretation which can deepen the understanding of how folk music can contribute to the construction of cultural (in this case Finland-Swedish) identity.

My interpretation indicates three main features in the text which can be said to form hegemonic discourses as they came to have an effect on the further activity of the Finland-Swedish coalition movement at the time, and also as they form a starting point for the further collection, revitalisation, publication and canonisation of the Finland-Swedish folk music. These are the discourse of the sounding music where above all the ancientness of the music and the esthetic superiority of the “old” music in comparison with “modern” dance tunes is emphasized. Furthermore one can distinguish the discourse of “us” and “them” where the parallel Finnish speaking tradition is totally excluded and neglected, and finally a social discourse which illuminates the meaning of music in the socio-cultural context which at the time underwent significant changes, for example in the form of urbanisation.

Niklas Nyqvist (nnyqvist@abo.fi), FM, är assistent och påbyggnadsstuderande vid ämnet musikvetenskap vid Åbo Akademi där han arbetar med en doktorsavhandling om Otto Andersson och folkmusikens betydelse i konstruerandet av finlandssvensk kulturidentitet.



Musiikintutkimusta Serbiassa

”Musiikki ja Media” -symposium Belgradin Taiteiden yliopistossa 14.–17.11.2002

Susanna Välimäki ja Altti Kuusamo

Belgradin Taiteiden yliopiston musiikkitieteen ja etnomusikologian laitoksen järjestämä *6th International Symposium Folklore — Music — Work of Art*, erityis-teemanaan ”*Music and Media*”, oli ensimmäinen laatuaan Jugoslavian sisällissodan päättymisen jälkeen. Periaatteessa joka toinen vuosi järjestettävän symposiumin edellinen kerta oli ollut vuonna 1997. Ensimmäiset symposiumit, jotka järjestettiin vielä entisen Jugoslavian aikoina, olivat varsin laajoja ja kansainvälisiä. Nyt perinteen jatkaminen — oikeastaan sen eräänlainen uusi alku — tapahtui vaatimattomammin ja suppeammassa piirissä, mutta innostuneesti.

Musiikkitiede sodan jälkeen

Nyt osanottajat olivat pääasiassa serbejä ja Serbiassa asuvia jugoslaaveja Belgradista ja Novi Sadista (se onko ”serbi” vai ”jugoslaavi” — vai jotakin muuta — sisältää poliittisen kannanoton, joka liittyy muun muassa siihen, miten voimakkaasti identifioituu serbialaisuuteen etnisyytenä).¹ Muut entisen Jugoslavian alueen musiikintutkijat eivät juuri tee yhteistyötä serbialaisten musiikintutkijoiden kanssa, sillä sotarikokset ja -traumat ovat tuoreita sekä viha ja nationalistiset liikkeet jokapäiväistä elämää. Esimerkiksi kroatialaiset ja serbialaiset eivät osallistu samoihin kongresseihin (eikä serbipassilla edes pääse Kroatiaan). Mahdollinen yhteistyö tapahtuu yksittäisten tutkijoiden henkilökohtaisina yrityksinä, ei institutionaalisella tasolla. Kontaktit voivat tapahtua lähinnä ulkomailla, esimerkiksi kongressissa ex-Jugoslavian rajojen ulkopuolella (serbikontakteja ei välttämättä katsota hyvällä esimerkiksi Zagrebissa, vaikka kyse olisikin ”vain” musiikkitieteestä). Makedonialaiset ja serbialaiset sen sijaan voivat osallistua suhteellisen ongelmattomasti samoihin tieteellisiin yhteisöihin. Meille selitettiin, että ”ideologiset” syyt eivät myöskään estä serbialaisten ja slovenialaisten —

¹ Vuonna 1992 muodostettuun Jugoslavian liittovaltioon kuuluu Serbian tasaval-
lan lisäksi Montenegron tasavalta sekä Serbiaan kuuluvat Kosovon ja Metohijan
sekä Vojvodinan autonomiset maakunnat. Novi Sad on Vojvodinan pääkau-
punki.



esimerkiksi Ljubljanan yliopiston tutkijoiden — yhteistyötä. Silti ihmettelimme, miksei sitten symposiumissa ollut yhtään tutkijaa Sloveniasta? Slovenialaisiin filosofeihin (Slavoj Žižek, Mladen Dolar) kyllä viitattiin joissakin esitelmissä — mukaan luettuna omamme.

Ulkomaalaiselle vierailijalle tilanne oli lievästi ilmaistuna sekava. Siinä missä vuosi sitten Zagrebissa (Kroatiassa) huomiomme kiinnittivät monet nuoret miehet, joilta puuttui toinen jalka tai molemmat, Belgradissa kävelimme symposiumiin Naton pommittamien talojen ohi. Ei ollut yksinkertaista ajatella serbien suorittamaa kansanmurhaa ja sotarikoksia Bosniassa ja Kosovossa ja pohtia vastaantulijoiden — niin kadulla kuin kongressissa — mahdollista osallisuutta siihen. Kuka haluaisi vieläkään olla tekemisissä serbialaisten kanssa? Ilmeisesti ei todellakaan juuri kukaan, sillä olimme lopulta yhtä makedoniaista (Branka Kostić) ja yhtä bulgariaista (Daniela Ivanova) osallistujaa lukuun ottamatta kansainväliseksi tarkoitettujen symposiumin ainoat ulkomaalaiset vieraat. Olimme myös ainoat, jotka pitivät esitelmänsä englanniksi — muut olivat serbiaksi (paitsi yksi makedoniaksi ja yksi bulgariaksi). Tämä hämmästytti meitä, etenkin kun englanniksi käydyt keskustelut osoittivat paikallisten tutkijoiden kielitaidon erinomaiseksi. Abstraktit olivat kuitenkin sekä serbiaksi että englanniksi, ja ystävämme, järjestelytoimikuntaan kuuluneen musiikintutkija Tatjana Markovićin avulla jonkinlainen seuraaminenkin onnistui.²

Tuntuuko mediatutkimuksen kongressi Serbiassa jossain määrin tragikoomiselta (paino tragi-sanalla) tai liian ”paksulta”? Naton kolme kuukautta kestäneiden pommitusten aikana keväällä 1999 belgradilaiset ihmiset katsoivat kodeissaan CNN:ää, ”jos siellä kerrottaisiin etukäteen mihin pommit tänään pudotetaan”. Jotkut seisoivat pommitusten aikana Tonavan yli vievällä sillalla paperinen maalitaulu rintaansa liimattuna. Me ”lännessä” — läntisen maailmankatsomuksemme läpäisemänä ja ”Balkanin mentaliteetin” ulkopuolella eläneinä (vrt. Bankov 2002) — seurasimme Jugoslavian sisällissotaa medioista päivittäin vuosikausia ja katsoimme muun muassa Kosovon pakolaisten loputtomia virtoja ja uutisia ihmisten joukkoteurastuksista, -raiskauksista, keskitysleireistä, rikoksista ihmisyyttä vastaan. Edelleen osa serbialaisista väittää ”lännen televisioiden valehdelleen” (mietimme: miten *kansanmurhasta* valehdellaan?). Ultrationalismi — sekä autoritäärisen johtajan ihailemisen mentaliteetti — ei kokonaan kadonnut Slobodan Miloševićin mukana, vaikka kansa Miloševićia vastaan nousikin ja vaikka hänet Haagin sotarikostuomioistuimeen lopulta luovutettiin. ”Kaikki ihmiset eivät oikeastaan halua edelleenkään tietää tai myöntää tapahtumia”, kuten oppaamme, belgradilainen taidehistorian ja musiikkitieteen opiskelija Ivana Neimarević meille selitti. Jugoslavian liittovaltio on pyrkinyt kohti ”normaalia” demokratiaa nyt kaksi vuotta.

Entä musiikki ja media tässä kaikessa? Oletimme, että aiheesta on ilmestynyt ja ilmestyy tutkimuksia, koska esimerkiksi Kroatiassa ja monissa muissakin entisen Jugoslavian maissa on tehty huomattavia tutkimuksia musiikista ja

² Markovićin lisäksi järjestelyistä vastasivat Miško Šuvaković (pj), Vesna Mikić, Tijana Popović-Mladenović ja Mladen Marković.





sen käytöstä Jugoslavian sodan aikana (ks. esim. Pettan [ed.] 1998; Blazekovic [ed.] 2001). Kuvittelimme vastaavia aiheita käsiteltävän ainakin jonkin verran tässäkin symposiumissa, varsinkin kun teemana oli media. Kuitenkin vain harva esitys sivusi poliittista lähihistoriaa. Marković kertoi, että aiheesta kirjoittavat lähinnä jotkut henkilökohtaisesti aiheesta kiinnostuneet, mutta että Serbiassa ei ole ketään Svanibor Pettanin³ kaltaista hahmoa ja että vastaavaa tutkimusta tehdään Serbiassa vähemmän kuin Kroatiassa. Sodan ideologisia, sosiaalishistoriallisia ja -psykologisia kytkentöjä taiteen ja kulttuurin alueella ovat Serbiassa pohtineet useammin filosofit, kirjallisuustieteilijät ja sosiologit kuin musiikintutkijat.

Rambo Amadeus ja serbialainen mentaliteetti

Jugoslavian poliittiseen lähihistoriaan selkeimmin liittyviä esitelmiä olivat Ivana Vuksanovićin esitelmä jugoslavalaisesta rocktähdestä Rambo Amadeuksesta, Serbian nykyistä voimakasta ususkonnollisuutta ja sen ilmenemistä musiikissa käsitellyt Bogdan Dakovićin esitys sekä Dušan Mihalekin — joka ei itse ollut henkilökohtaisesti paikalla, mutta jonka paperi jaettiin — esitelmä Radio Novi Sadista. Aiheittensa perusteella myös Ira Prodanovin esitelmän nyky-yhteiskunnan uskonnollisuuden ilmenemisestä pop- ja rockmusiikissa, samoin kuin Zorica Prematen esitelmän Anja Dordevićin uudesta oopperasta odotti koskettavan lähihistoriaa ja politiikkaa, mutta näin ei varsinaisesti käynyt, viittaukset olivat kursorisia.

Vuksanović tarkasteli suosittua ja kontroversiaalisen belgradilais-montenegrolaisen rockartistin Rambo Amadeuksen 1990-luvun musiikkivideoita väljästi semioottisessa kehyksessä, mutta ilman varsinaista sosiaalis-poliittista kontekstuaalisointia. Rambo Amadeus oli suosittu hahmo ennen sotaa, sen aikana mutta myös sen jälkeen koko ex-Jugoslavian alueella etnisistä ja uskonnollisista jaoista riippumatta. Rambo Amadeuksen musiikkivideoissa moninaiset koodit, eri musiikkityylit — esimerkiksi rhythm&blues, folk, funk, jazz, rap —, repetitiiviset sanoitukset ja historiallisia viitteitä sisältävät visuaaliset keinot ja kame-rankäyttö luovat yhdessä yllättävää kriittistä, ironista ja parodista narraatiota, poliittista satiiria ja komediaa. Keskeiset retoriset keinot ovat groteski, oksymoron ja toisto.

Esimerkki oksymoronista on Rambo Amadeuksen ”nuorekas” musiikkivi-

³ Svanibor Pettan on tunnettu zagrebilainen etnomusikologi, joka toimii dosenttina Etnologian ja kansanperinteen tutkimuksen instituutissa Zagrebissa sekä Ljubljanan yliopiston Musiikkiakatemiassa. Hän on tutkinut musiikin käyttöä sodan aikana Kroatiassa ja edistänyt ylipäätään musiikin, politiikan, ideologian, sodan ja maanpakolaisuuden yhteyksien tutkimusta. Hänen viimeisin kirjansa käsittelee Kosovon romanien musiikkia.



deo eläkeläisistä. (Oksymoronia on myös itse taiteilijan nimi.) Videossa kuvataan eläkeläisiä istumassa puistossa, syöttämässä puluja, pelaamassa shakkia, virkkaamassa jne. Rambo Amadeuksen hokiessa päälle ”pension”. Loittonemiseffektit ja toisto viittaavat kaiken katoavuuteen (*vanitas*). Toinen tarkasteltu video viittasi muun muassa Sergei Eisensteinin *livana Julmaan*, jota ristileikattiin valtaa kuvaaviin jaksoihin. Video valotti ongelmaa, jota jo Eisenstein raotti: laki ilmenee vain laittomuutena; lain ”alapuoli” (à la Žižek) näyttäytyy suoraan. Näin keskiaikaisuutta ja deklamatorista tyyliä tehokeinoinaan käyttävä video rinnastuu luonnollisesti Miloševićin hallintoon. Säestyssoittimena näyttäytyy paikoin perinnejousisoitin *gusle* nationalistisine konnotaatioineen.

Rambo Amadeuksen tuotanto voidaan osin liittää siihen suureen joukkoon valtion kontrollista riippumattomia kriittisiä, Miloševićin hallintoa, nationalismia, sotaa ja älymystön ghettoutumista vastustavia filmejä, videoita ja dokumentteja, joita Serbiassa ja Montenegrossa tehtiin taide- ja populaarikulttuurin piirissä koko 1990-luvun ajan. Myös sodan jälkeen Rambo Amadeus on jatkanut Montenegron konservatiivisen yhteiskunnan ja serbialaisen patriarkaalisen mentaliteetin ja ihailtujen johtajien kultin kritiikkiä keikkaillen ympäri ex-Jugoslaviaa.

Daković tarkasteli kymmenen viime vuoden aikana Serbiassa voimakkaaksi käyneen ortodoksisen uskon näkymistä kirkkomusiikkiin kohdistuneissa intensiivisissä odotuksissa. Tämä on tarkoittanut sekä vanhan kirkkomusiikin perinteen herättämistä että nykysäveltäjien kirkkoperinnevaikutteista musiikkia. Prodanov taas pohti uuden uskonnollisen aallon heijastumista pop- ja rockmusiikissa. Uususkonnollisuuden voimakkainta kritiikkiä koimme kuitenkin Belgradin nykytaiteen museossa Raša Todosijevićin *Gott liebt die Serben* -installaatioiden äärellä. Todosijevićin retrospektiivi osoitti kriittisesti kansallismielisyyden mystifikaatiot serbien ylivallan murtuessa. Muun muassa kirjoituspöydistä, matkalaukuista ym. arkipäivän objekteista muodostui valtavia seinän täyttäviä hakaristin peilikuvia; keskitysleirivangin kapearaidallisen puvun jokaisessa vaaleassa raidassa luki loputtomiin ”*Gott liebt die Serben*.” Viimeisen kongressipäivän aamuna kosovolaisen Lubovin kylän ortodoksinen kirkko räjäytettiin.⁴ Juuri edellisenä päivänä olimme käyneet Belgradin freskomuseossa, jossa keskiaikaisen taiteen innovaatiot panivat miettimään taidehistorian italialaiskeskeisen kaanonin oikeellisuutta.

Mihalekin esitelmä käsitteli Radio Novi Sadin musiikkiohjelmien politiik-

⁴ Albaanienemmistöinen Kosovon maakunta on tunnettu vanhoista keskiaikaisista kirkoista ja luostareista, joiden freskodekoraatiot ovat ainutlaatuisia. Serbian ortodoksinen kirkko pitää aluetta syntysijanaan. Kosovon albaanit eivät hyväksy nykyistä tilannetta, jossa Kosovo kuuluu Serbian ja Montenegron muodostamaan valtioliittoon. Albaanienemmistöinen Kosovo pyrki koko 1990-luvun itsenäisyyteen — eroon serbien johtamasta hallinnosta — heikoin tuloksin. Kosovon sodan jälkeen, kesäkuusta 1999 lähtien Kosovo on ollut Kansainvälisen yhteisön valvonnassa. Tänä aikana on yli sata kirkkoa, kappelia ym. ortodoksisen serbikulttuuriin kuuluvaa rakennusta ja paikkaa tuhottu Kosovossa. Tekoja pidetään riippumattomuutta ajavan Kosovon vapautusarmeijan (UCK) toimina.



kaa, kontrollia, sensuuria sekä Jugoslavian kommunistisen puolueen vaikutusta ohjelmapolitiikkaan vuosina 1974–1991. Aikarajaus ulottuu ”Vojvodinan sosialistisen autonomisen maakunnan” ajoista aina sodan puhkeamiseen Vukovarissa. Monikielinen Radio Novi Sad perustettiin vuonna 1949 Titon ajatusten levittämiseksi, ja se oli tarkoitettu lähinnä keskieurooppalaisille kuuntelijoille (Unkari, Romania, Slovakia ja Ukraina). Radioasema oli suosittu sekä politiikkansa että musiikkiohjelmiansa takia: asemalla soitettiin musiikkia, jota muuten ei välttämättä voinut kuulla (kuten pop, jazz, ”kielletyt” kansanlaulut). 1970–80-luvuilla Radio Novi Sad muotoutui ”kansallisten vähemmistöjen” (vrt. Vojvodinan serbit) asemaksi, mutta myös eräänlaiseksi sillaksi idän ja lännen välille. EBU:n ja Radio Novi Sadin yhteistyön tuloksena itäblokin musiikkia välitettiin laajalti länteen. Vuoden 1988 jälkeen Radio Novi Sadista tuli Jugoslavian nationalististen ja sotamielisten suuntausten väline, ja se menetti sekä riippumattomuutensa että kansainvälisen luottamuksensa ja uskottavuutensa.

Oopperantutkimusta

Ooppera-aiheisia esitelmiä oli useita. Zorica Premate tarkasteli esitelmässään ”Narkissoksen kaiku meissä itessämme” serbialaisen nuoreen polveen kuuluvan nykysäveltäjän Anja Dordevićin (s. 1970) tuoretta kamarioopperaa *Narkissos ja Ekho*. Säveltäjä — joka oli paikalla esitelmää kuuntelemaan — on sanonut oopperan teeman olevan ”narsismi nyky maailman valtauskontona”. Premate hahmotteli subjektin problematiikkaa oopperassa ankkuroiden tarkastelunsa pohdintoihin ”säveltävän subjektin” monista rooleista teoksessa. Prematen mukaan subjektin/säveltäjän monitasoinen, ”polyfunktionaalinen” rooli ilmenee muun muassa subjektin/säveltäjän itseensä viittaamisissa. Tämä muodostaa teokseen eräänlaisen meta(käsi)kirjoituksen tason. Narkissoksena subjektilla/säveltäjällä on pelin sääntöjen asettajan funktio. Toisaalta narsismin tuomitsijana subjekti/säveltäjä on Ekhon puolella. Tästä vastinparien leikistä, narsismin jäljistä ja kaiuista, syntyy Prematen mukaan postmoderni maailma.

Postmoderni ooppera oli myös Jelena Novakin aihe hänen esitelmässään ”Ooppera median aikakaudella”. Novak tarkasteli oopperoita, joissa speaktaakeli-massamedia-yhteiskunta on olennainen osa teoksen aihetta ja tematiikkaa. Tällaisia oopperoita ovat esimerkiksi Philip Glassin ja Robert Wilsonin *Einstein on the Beach*, John Adamsin ja Peter Sellarsin *Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer* ja *I am Looking at the ceiling and then I saw the sky* sekä Steve Reichin ja Beryl Corotin *Three Tales*. Novak mainitsi myös Louis Andriessenin ja Peter Greenawayn oopperoiden kuuluvan samaan paradigmaan. Postmodernin mediaoopperan dialogi massamedia-yhteiskunnan kanssa on kompleksinen ja monitasoinen: toisaalta median aikakausi näkyy siinä, miten nykypoopperan tekniset keinot käyttävät hyväkseen korkeaa teknologiaa, toisaalta se näkyy librettojen aiheissa. Lisäksi ooppera itsessään on nykyisin alkanut — instituutiona



ja genrenä — käyttäytyä massamedian lailla. Siten sen kerrostunut mediaalisuus on eräänlaista "laulavaa arkeologiaa": sen lisäksi, että monet nykyoopperat tarkastelevat massamedian ilmiötä, ne pyrkivät myös massamedian vaikutuskeinoihin. Siten esiintyjien on laulettava sanomansa eri mediaalisten kerrosten läpi.

Susanna Välimäen esitys liittyi myös nykyoopperan "ajankohtaisuuden vaatimukseen", joka on yksi nykytelevisio-oopperan — kyseisen esitelmän aiheen — lajipiirre. Televisio-oopperalle on tyypillistä myös se, että ajankohtainen aihe, johon liittyy äärimmäiset emotionaaliset rekisterit (obsessiot, hulluus jne.), esitetään "tavallisten" ihmisten kautta. Tämä luo televisio-oopperaan usein ekspressionistisen oopperan tunnun. Televisio-oopperassa myytit ja tarinat ovat kuluvaan hetkeä ja ihmisten arkipäivää, ei mennyttä, ei "suurta". Yhtenä mediaaiheisena esimerkkinä Välimäki mainitsi tänä vuonna ensiesityksensä Ison-Britannian *Channel 4*:lla saaneen Jonathan Doven televisio-oopperan *When She Died*. Sen aihe on prinsessa Dianan kuoleman aiheuttamat teatraaliset reaktiot tavallisten ihmisten keskuudessa. Ooppera käyttää poikkeuksellisen tehokkaasti hyväkseen televisio-oopperan mahdollisuuksia, esimerkiksi dokumentaarisia arkistonauhoja. Esitelmän erityisenä tarkastelun kohteena oli P. H. Nordgrenin ja Pentti Saaritsan terrorismiaiheinen *Alex*, jonka eksistentiaalista tematiikkaa ja sen ilmenemistä musiikissa hahmoteltiin lacanilaisesta perspektiivistä.

Ivana Stamatović puhui Verdin *La Traviatan* Violetta Valerysta. Stamatovićin tarkastelunkohteena oli Violetan musiikillinen representointi, se miten Violetalle kirjoitettu vokaaliosuus rakentuu ja miltä se näyttää suhteessa muihin lauluosiin ja orkesteriin. Keskeiset kysymykset olivat: Miten Violetan henkilö rakentuu vokaalisissa ilmentymissään? Mitä Violetan vokaalisesta ilmaisusta — vokaalimusiikillisesta mediumista tekstistä riippumattomana — ja sen operaattisesta dramaturgiasta voidaan lukea hahmosta ja hänen "historiastaan"?

Median käsitteen laveus

Mediateoriasta puhuivat erityisesti isäntälaitoksen estetiikan professori Miško Šuvaković sekä Altti Kuusamo. Šuvaković pohti median käsitettä eri teorioissa (moderneissa, postmoderneissa ja kulttuuriteorioissa) sekä toisaalta mediakäsitteiden käyttöä nykytaiteessa ja estetiikassa. Kuusamo puhui otsikolla "Kasvot mediana: Kaksoismediaation problematiikkaa". Kuusamon mukaan muotokuvan käsite tai kasvot eivät lupaa paljon taiteiden välisiä analogioita ajatellen. Muotokuva ei ole koskaan kiinnostava kompositiona (*composition*): se on aina samanlainen. Ei ole mielekäästä sanoa: hänellä oli "polyfoniset kasvot". Mutta on mielekäästä tarkastella kasvojen ilmeiden määräävyyttä audiovisuaalisissa diskursseissa — aina musiikkivideoita myöten. Pieni osa kuvaa, siis ilmeet, säätelävät merkityksillään suuria sommitelmia. Kaksoismedialisaatio vielä voimistaa





tätä säätelyä: kasvon ilmeet itsessään ovat viestin, joka viestimenä tuntuu ”läpinäkyvältä” ja vieläpä nähdään vain toisten viestimien (median) läpi.

Vesna Mikić puhui ”taideteknomusiikista”, erityisesti siitä, miten teknokulttuuri yleensä ilmenee taideteknomusiikissa sekä teknomusiikista subjektin/mediumin transformaationa (vokaalisesta ja instrumentaalisesta elektroniseen mediumiin). Esimerkkeinä Mikić käytti italialaisten säveltäjien Alessandro Ciprianiin ja Fabio C. Ciardin musiikkia. Tijana Popović-Mladenović puhui psykologian mahdollisuuksista (vrt. psykologivistiikka) ja pohti musiikillisen ja lingvistisen mediumin radikaaleja eroja sen suhteen, miten ne edustavat ihmismielen toimintoja. Suomessakin musiikkisemiotiikan kongresseissa vierailut Tatjana Marković pohti musiikkikirjallisuutta ja musiikista kirjoittamista mediana tyylikausien ideologioiden kannalta. Erityisesti hän tarkasteli serbialaisten musiikkikritikkojen retoriikkaa romantiikan aikana.

Serbian musiikkikulttuurin tutkiminen

Serbiassa on hyvin vahva serbialaista kansanperinnettä tutkiva etnomusikologinen perinne. Paitsi kansanperinteen tutkiminen, tutkijoita kiinnostaa myös perinnesävelmuotojen traditioiden uudelleen elävöittäminen ja transformoiva jatkaminen urbaaneissa muodoissa. Serbian musiikillinen kansanperinne usein jaetaan kolmeen luokkaan: perinteiseen, uuteen ja urbaaniin. Isäntälaitoksen etnomusikologeista moni tutkii tanssia. Esimerkiksi etnomusikologian professori Olivera Vasić esitelmöi otsikolla ”Ihmisen ruumis ja ääni mediana” tarkastellen rituaalisen (perinne)tanssin arkaaisia funktioita ja merkityksiä viestimenä.

Perinnesävelmuotojen moninaisuudesta ja siihen kohdistuneesta laajasta kiinnostuksesta ja pitkästä tutkimusperinteestä johtuen arkistointi on tärkeä kehitysnäkökohta Serbiassa ja naapurimaissa. Arkistoinnin ongelmista oli symposiumissa myös yksi esitelmä: makedonialainen Branka Kostić pohti uuden digitaalitekniikan mahdollisuuksia arkistoinnissa ja konservoinnissa ja esitteli myös yhtä äänitallenteiden arkistointiprojektia, Firfovin kokoelman multimedia-tietokantaa, jota on kehitelty Musiikin tutkimus- ja arkistointi-instituutissa Makedonian Skopjessa.

Useassa esitelmässä käsiteltiin kansanperinnevaikutteita serbialaisessa taidemusiikissa. Esimerkiksi Anica Sabo esitelmöi serbialaisen kansallismielisen säveltäjän Stevan Mokranjaćin (1856–1914) *Rukoveti*-teoksesta. ”Rukoveti” tarkoittaa ”kukkaköynnöstä” tai ”kukkakimppua” mutta myös ”muinaista runokokoelmaa”; kyseessä on syklinen koraalisävellyks, joka perustuu monien eri alueiden (Serbia, Kosovo, Montenegro, Makedonia, Bosnia) kansanlauluille. Mokranjać oli paitsi säveltäjä myös musiikkitieteilijä ja serbialaisen musiikkiperinteen kerääjä ja kansanmusiikkikokoelmien laatija. Nadežda Mosusova, joka myös on niin musiikkitieteilijä (isäntälaitoksen professori emeritus) kuin säveltäjäkin, puhui

serbialaisen myöhäisromanttisen säveltäjän Stevan Hristićin (1885–1958) baletin *Ohridin taru* (1933/1947) koreografisista tulkinnoista. Kyseisellä baletilla on tärkeä asema Serbian musiikin historiassa; sitä pidetään ensimmäisenä serbialaiseen kansanperinteeseen perustuvana balettina. Sen musiikki sisältää sinfoniseen tyyliin muuntuvia kansanmusiikki-motiiveja, kansantanssien rytmikkaa ja värikästä orkestraatiota. Hristić oli myös kapellimestari ja oopperanjohtaja ja kaiken kaikkiaan tärkeä musiikkielämän vaikuttajahahmo. Roksanda Pejović tarkasteli maailmansotien välistä musiikkikulttuuria Belgradissa, sivuten myös Serbian oopperahistoriaa.

Taiteiden tutkimus on jakautunut Belgradissa kahteen valtion yliopistoon, Belgradin Taiteiden yliopistoon ja Belgradin yliopiston filosofiseen tiedekuntaan. Musiikkitiedettä voi opiskella vain Taiteiden yliopistossa, jossa voi opiskella myös solistisia aineita, säveltämistä, teoriaa ja muita musiikkikorkeakouluun kuuluvia aineita. Musiikin osaston dekaanina on tällä hetkellä säveltäjä Milan Mihajlović (s. 1945). Taiteiden yliopiston vararehtorina on myös säveltäjä, Zoran Eric (s. 1950), joka lienee kaikkein suosituin Serbian nykysäveltäjistä. Molemmat ovat sävellyksen ja orkestraation professoreita. Musiikkitieteen ja etnomusiikologian laitoksessa työskentelee yhdeksän henkilöä musiikkitieteessä ja kuusi etnomusiikologiassa. Suurin osa henkilökunnasta — kuten oli symposiumin osanottajistakin — on naisia: musiikkitieteen yhdeksästä viranhaltijasta kahdeksan on naisia, etnomusiikologian kuudesta neljä. (Myöskään nainen säveltäjänä ei ole mikään poikkeusilmiö Serbiassa.) Tällä hetkellä musiikkitieteen opiskelijoista vain yksi on mies, etnomusiikologian puolella heitä on runsaammin mutta naisia sielläkin on enemmistö.

Belgradissa toimii myös yliopistoista riippumaton Serbian tiede- ja taideakatemian (SASA) alaisuuteen kuuluva Musiikkitieteellinen instituutti (perustettu 1948), jossa työskentelee kymmenen musiikkitieteilijää ja etnomusiikologia. Instituutissa kerätään ja tutkitaan Serbian kansan-, kirkko- ja taidemusiikkia, sekä vanhaa että nykymusiikkia. Instituutti julkaisee tutkimuksia ja kongressijulkaisuja, kriittisiä laitoksia ja faksimileja serbialaisesta kirkkomusiikista sekä nauhoitteita serbialaisesta vanhasta ortodoksisesta musiikista ja kansanmusiikista. Instituutti myös pyrkii tekemään Serbian musiikin historiaa laajemmin tunnetuksi. Instituutin valtavat arkistot sisältävät muun muassa vanhoja kreikkalaisia ja slaavilaisia neumikäsikirjoituksia, serbialaisten säveltäjien käsikirjoituksia, vanhoja ja uusia painettuja nuotteja, sekä äänitteitä perinteisestä musiikista ja kirkkomusiikista. Instituutti on alkanut julkaista monikielistä kansainvälistä musiikkitieteellistä vuosikirjaa *Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, josta tänä vuonna ilmestyi toinen numero.

⁵ Jugoslavian liittovaltion valtiolliset yliopistot Belgradin kahden yliopiston lisäksi ovat: Kragujevaćin, Montenegron, Nišin, Novi Sadin ja Prištinan yliopistot. Musiikkitiedettä voi opiskella Belgradin Taiteiden yliopiston lisäksi ainoastaan Novi Sadissa. Jugoslavian liittovaltion ja Serbian musiikkitiede on siten varsin keskittynyt Belgradiin. Musiikin teoriaa voi kuitenkin opiskella useissa musiikkiakatemoissa eri kaupungeissa.



Vuosikirjan päätoimittaja Melita Milin on paitsi instituutin tutkija myös Nišin yliopiston musiikinteorian laitoksen 1900-luvun musiikin historian professori erikoisalanaan Serbian taidemusiikki.⁵

Kongressin esitelmien perusteella serbialaisten musiikintutkijoiden yleisimmät kiinnostuksen kohteet ovat ooppera, serbialainen kansanperinne sekä luonnollisesti ylipäätään serbialainen musiikki kaikissa muodoissaan — aivan kuten oli asianlaita myös ennen sotaa. Kaiken kaikkiaan tutkimus on varsin laaja-alaista, dynaamista ja kiinnostavaa, ja erikoisalueiden asteikko on mahdollisimman laaja poststrukturalistisesta musiikintutkimuksesta kriittisten editioiden tekemiseen. Hyvän kuvan sekä musiikintutkimuksesta että musiikista nykyisessä Jugoslavian liittovaltiossa saa esimerkiksi Jugoslavian säveltäjäliiton ja musiikin tiedotuskeskuksen julkaisemaa *New Sound* -lehteä lukemalla.

Kiitämme Tatjana Markovićia ja Ivana Neimarevićia monista Serbian kulttuuria ja musiikintutkimusta koskevista tiedoista.

Kirjallisuus

- Bankov, Kristian 2000. Ymmärtäminen, neuvottelu ja uhkavaatimus. Joitain huomioita suomalaisten roolista Kosovon kriisissä. *Ymmärtämisen merkit. Samuuden ja toiseuden ikoneja suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Eero Tarasti. Artikkelin suomennos Timo Hellgren. *Acta Semiotica Fennica* VIII. 354–363
- Blazekovic, Zdravko (ed.) 2001. *Music of the 1990s in the context of social and political change in the countries of the former Yugoslavia*. = *Muzika: Casopis za muzicku kulturu* [Bosnia-Herzegovina] 5 (1/17).⁶
- Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts* 1 (2001) ja 2 (2002).
- Marković, Tatjana 2001. Music and society in Serbia and Montenegro in the 1990s. Ks. Blazekovic (ed.) 2001. 49–60.
- New Sound: international magazine for music*. Union of Yugoslav Composers' Organizations, Music Information Center.
- Pettan, Svanibor (ed.) 1998. *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

FL Susanna Välimäki (susanna.valimaki@helsinki.fi) on tutkija, tuntiopettaja ja jatko-opiskelija Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella musiikkiteorian oppiaineessa. FT Altti Kuusamo (altti.kuusamo@helsinki.fi) on taidehistorioitsija ja semiootikko, Helsingin yliopiston taidehistorian ja Lapin yliopiston mediatieteen dosentti.

⁶ Tekstit perustuvat Kansainvälisen musiikkiteettien seuran "The Past in the Present" -symposiumissa (Budapest, elokuu 2000) järjestettyyn roundtableen, jonka osallistujat olivat: Zdravko Blazekovic (Bosnia-Herzegovina), Albinca Pesek (Slovenia), Svanibor Pettan (Kroatia), Tatjana Marković (Serbia ja Montenegro), Velika Stojkova (Makedonia) sekä Ljerka Vidic Rasmussen ja Timothy J. Cooley.





Kaikkien aikojen suurin pop-tarina vai kyllästytävä myytti?

Kari Kallioniemi

Beatlestudies 3 — Proceedings of the BEATLES 2000 Conference. 15–18 June, 2000. University of Jyväskylä. Department of Music: Research Reports 23. Edited by Yrjö Heinonen, Markus Heuger, Sheila Whiteley, Terhi Nurmesjärvi & Jouni Koskimäki.

Mitä voi vielä tänään lisätä tarinaan nimeltä Beatles? Vai onko parempi luovuttaa ylivoimaisen tehtävän edessä? "Beatles is the greatest story ever told and told and told and TOLD" kuten sen tiivisti journalisti Charles Shaar Murray. Beatlestudiesin toimittaja Sheila Whiteley siteeraa häntä mainiossa kirjan avavassa artikkelissa The Position of the Beatles within Popular/Rock Music. Jyväskylän musiikkitieteen järjestämä kansainvälinen Beatles tutkijatapaaminen kesällä 2000 otti vielä tämän haasteen vastaan. Nelipäiväinen konferenssi kokosi Jyväskylään kymmeniä tutkijoita Uudesta-Seelannista USA:han ja Keski-Euroopasta Suomeen. Konferenssin 25 paperia, sisältäen myös kolmen pääpuhujan esitelmät, päättyivät lopulta tähän teokseen.

Tutkijoiden tausta on kirjava ja vaikuttava. Neuropsykologiasta kulttuurihistorian kautta perinteiseen musiikkitieteeseen, Englannin kirjallisuuteen ja musiikkikasvatukseen. Juuri tällainen lähestymistapa sopii erittäin hyvin Beatlesin kaltaisen yhtyeen käsittelemiseen niin musiikillis-taiteellisena kuin kulttuurisena ilmiönä. Beatlesin (ja laajemmassa mielessä populaarimusiikin) tutkimusta koskeva keskustelu on ajoittain meillä Suomessakin muistuttanut C. P. Snow'n aikanaan 50-luvulla esittämää ajatusta kahdesta tiedekulttuurista ja niiden välillä ammottavasta kuilusta. Pelkästään musikologinen tai kulttuurintutkimuksellinen näkökulma Beatlesin kaltaiseen yhtyeeseen synnyttääkin tilanteen, jossa niin populaarimusiikin erityisluonne musikologian kentässä että sen ymmärtäminen kulttuurisena ilmiönä vievät tutkimuskohdetta usvaisille vesille. Konferenssin esitelmien anti osoittaa, että Beatlesin merkitys paljastuu vain poikkitieteellisessä seurassa. Toisaalta en ole aina varma, onko Beatlesiin liittyvien erilaisten tutkimusnäkökulmien yhteydessä painotettava ikäänkuin arvovaltaisuuden lisäämiseksi sanaa "tieteellisyys". Yrjö Heinosen melkein henkeäsalpaavan inspiroitunutta tekstiä Eleanor Rigbyn mysteeristä (Meditations on a Gravestone) lukiessa, se tuo ennemmin mieleen Greil Marcuksen lennokkaan rock-esseistiikan kuin tieteellisen tutkimuksen, mitä tahansa se sitten onkin. Marcuksen metodissa tieteellisen lähestymistavan, kaunokirjallisuuden, fiktion ja faktan sekoittamisen avulla pyritään eräänlaiseen mikrohistoriallisuuteen, joka tavoit-



telee niitä kognitiivis-affektiivisiä elämyksiä, joita popmusiikki itsessään saa meissä aikaan.

Beatlesin moniaalta kootut musiikilliset vaikutteet tulevat ehkä turhan kapeasti kirjassa esille (tässä tapauksessa erityisesti tyttöyhtyeiden vaikutus), mutta itse Beatles-kappaleiden tyyllisiin ja sisällöllisiin piirteisiin paneudutaan sitäkin laajemmin. Jäin jossain määrin kaipaamaan tekstejä siitä, miten Beatlesin läpimurto eräänlaisen transatlanttisen (musiikillisen) vuorovaikutuksen ruumiillistumana loi pohjan kokonaisen aikakauden popmusiikilliselle näkemykselle (mm. myytti svengaavasta Lontoosta). Sheila Whiteley hahmotteli tarkemmin artikkelissaan sitä, mitä Beatles-tutkimus hänelle merkitsee: hallusinogeenia inspiraation lähteenä, Beatlesiä ja feminiinisyttä sekä Beatlesin suhdetta kulttuuriseen vallankumoukseen. Vain keskimäinen näkökulma tuntuu minusta uudelta ja tuoreelta. Onkohan yksi syy Beatlesin mytologisuuden kyllästyttävyyteen se, että tietyt elementit tässä tarinassa ovat toistuneet liiankin kanssa? Beatlesistä tekee kuitenkin suuren (tarinan) musiikin lisäksi juuri historiallisuus. Tiivis 7–8 vuoden levytysura 60-luvulla, jonka aikana syntyi valtavasti toisen maailmansodan jälkeisen popmusiikin kehitykseen liittyneitä innovaatioita. Samaan aikaan osunut sosiaalinen vallankumous seksin, vaurauden kasvun, solidaarisuuden ja yleisen hauskanpidon avulla, jonka utooppinen lupaus kannattelee Beatlesin tarinaa ja musiikkia aina tähän päivään asti.

Beatlesin merkitys tiivistyy mielestäni juuri tähän. Itse musiikki tarjoaa aineksia niin lastenlauluihin (kuinka paljon lasten musiikkikasvatus on hyödyntänyt Beatlesien perintöä?), yhteisöllisiin kokemuksiin kuin yksinäiseen ”taiteelliseen kontemplointiin”. Näistä aineksista syntyvät nk. suuret kertomukset.

Pohdinta siitä, minkä kanonisoinnin uuden asteen Beatlesin järjestelmällinen tieteellinen tutkiminen tällaisten projektien kautta saavuttaa, on nähdäkseni hedelmätöntä. Beatles-tutkimuksen voisi kuitenkin nähdä osana tai alkuna laajempaa kulttuurista (akateemiseen maailmaan liittyvää) murrosta, jossa koetellaan yleensäkin tuottavien ja ”tuottamattomien” asioiden arvojärjestystä. Jos Beatles on edelleen monille konkreettinen asia, on se myös kulttuurinen symboli, jonka merkitystä on tutkittava monista eri lähtökohdista. Beatles-tutkimukselle luontevana jatkona voisikin ajatella soolo-Beatlesien uran tutkimista (vaikka kirjan yksi kirjoittajista, Janne Mäkelä, on tämän jo toteuttanutkin John Lennonin kohdalla) tai kysymystä siitä, miksei uutta Beatlesiä ole tullut. Tai mitä popmusiikin seuraavat suuret tarinat kertovat modernista maailmastamme ja sen utopioiden haaksirikoista: U2, Madonna, Michael Jackson, David Bowie jne.? Löytyykö myös näille supertähdille vielä joskus tutkimusprojekti ja konferenssi kampukselta?

FT Kari Kallioniemi (kakallio@utu.fi) on populaarikulttuurin historian dosentti Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineessa.





Musiikkianalyysin meta-analyysia dekonstruktivistiseen tyyliin

Erkki Pekkilä

Littlefield, Richard: *Frames and framing: The margins of music analysis*. Acta Semiotica Fennica XII. Approches to musical semiotics 2. Imatra: International semiotic institute. 2001.

Amerikkalainen Richard Littlefield, joka on ollut pitkään Imatran semiotiikan instituutin palveluksessa kielentarkastajana, puolusti musiikkitieteen väitöskirjaansa Helsingin yliopistossa joulukuussa 2001. Kielentarkastajan työssään hän on käynyt läpi punakynän kanssa melko monen suomalaisen englanninkielisen väitöskirjan. Nyt oli hänen oma vuoronsa seisoa väitössalin kateederilla. Vastaväittäjänä oli toinen amerikkalainen, Adam Krims, joka on opiskellut sekä Yalen että Harvardin yliopistoissa, toisessa kirjallisuutta ja toisessa musiikkitiedettä. Tällä hetkellä hän on Albertan yliopiston musiikin professori ja myös samassa yliopistossa toimivan populaarimusiikin tutkimuskeskuksen johtaja.

Väitöstilaisuus olikin tavallista korkealentoisempi ja viihdyttävämpi. Krims ja Littlefield eivät käyneet pelkästään keskenään akateemista vuoropuhelua, vaan he ottivat myös yleisön huomioon. Tämäntyyppinen dialogi, älykkäät huomautukset, vastahuomautukset ja pieni leikinlasku, piti yleisön hyvin valppaana.

Työn varsinaisena kohteena on musiikkianalyysin teoria ja metodiikka ja erityisesti sen kritiikki. Jotta tekijän lähtökohdat voisi ymmärtää, on ehkä tarpeen selostaa hieman työn taustaa. Musiikkianalyysi on musiikkitieteen ominta ydintä, lähestymistapa, jota on kehitetty nimenomaan musiikkitieteen piirissä ja jota ei muilla tieteenaloilla tunneta. Ehkä juuri tämän takia se on myös kiistanalainen ja keskustelua aiheuttava lähestymistapa. Musiikkianalyysista on taide-musiikin piirissä vuosien saatossa tullut eräänlainen kanonisoitu alue, ja tämän takia se onkin kiitollinen kohde erilaisille hyökkäyksille. Tosiasiaan on, että vaikka musiikkianalyysi on näennäisesti objektiivista toimintaa, se on käytännössä kuitenkin aina tulkintaa, ja tässä mielessä siihen vaikuttavat analyysoijan taustaoletukset ja näkemykset. Analyysin takaa voi vähän pintaa raaputtamalla myös löytää analyysoijan omia esteettisiä ja filosofisia käsityksiä, joille hän hakee oikeutusta analyysin kautta.

Itselläni tulee mieleen etnomusikologian puolelta kaksi Littlefieldin väitöskirjaa vastaavaa työtä. Toinen on Marcia Herndonin (1974) artikkeli, jossa hän hyökkäsi etnomusikologian perinteisiä analyysimenetelmiä vastaan, osoitti niiden heikkouksia esimerkianalyysin ja esitteli oman vaihtoehtoisen analyysitapansa, jota tuona aikana edusti transformatiivinen analyysi. Vastaaventyyp-



pinen esimerkki on Bruno Nettlin (1986) kirjoittama kirja *Heartland Excursions*, jossa hän hieman leikilliseen tyyliin analysoi Yhdysvaltojen musiikkikorkeakoululaitosta; kirjassaan hän pyrkii osoittamaan, että taidemusiikin puolella toimivat samanlaiset myytit ja mekanismit kuin etnisessä ja populaarimusiikissakin.

Littlefieldin työ sijoittuu tietysti edellä mainittuja teoksia selvemmin musiikkitieteen kenttään. Uutta kirjassa on myös dekonstruktioismi, jota ei tähän mennessä juuri ole sovellettu musiikintutkimukseen. Jopa Yhdysvalloissa, jonne mahtuu tietysti monenlaisia näkemyksiä edustavia musiikkianalytikoita, Littlefieldin näkökulma on melkoisen tuore, ja se sijoittaa hänet selvästi musiikkitieteen marginaalialueelle. Kirjoittajan marginaali- ja kapinaluonnetta kuvastaa sekin, että kirjan viimeisessä luvussa hän vyöryttää ns. korkean taiteen musiikkianalyysien rinnalle myös mustan rap-musiikin ja vieläpä sen reuna-alueen, *gangsta rapin*, jonka hän myös ohjelmallisesti nostaa ns. korkean taiteen rinnalle.

Littlefield iskee tutkimuksellaan perinteiseen taidemusiikin analyysiin, josta hän derridalaiseen tapaan lähtee etsimään ”säröä” tai heikkouksia ja purkamaan objektiivisuuden myyttiä. Tässä on vielä syytä tarkentaa, että keskustelu koskee nimenomaan yhdysvaltalaista musiikkitiedettä. Kun Littlefield kirjan alussa selvittää omaa positiotaan, käy ilmi, että hänen opiskeluaikanaan pohjoisamerikkalaisissa yliopistoissa tunnettiin oikeastaan vain kaksi analyysitapaa: schenkeriläinen analyysi ja joukkoteoria, joiden Littlefield näkee olleen eräänlaisia kanonisoituja analyysitapoja. Littlefield tarttuu nyt erityisesti schenkeriläiseen analyysiin, jota hän kritisoi ja jolle hän hakee vaihtoehtoja. Tässä sivussa kritiikki kohdistuu myös positivismiin ja rigorööseihin analyysimenetelmiin (mikä on siinä mielessä kyllä hassua, että Schenkeriä nyt tuskin voi pitää mitenkään erityisen jäykkänä tai systemaattisena menetelmänä).

Suomalaista lukijaa Littlefieldin kirja hieman häkellyttää. Toisin kuin Yhdysvalloissa, jossa musiikkianalyysin pohjavireenä on ollut pitkään positivismi ja mitattavuuden ja tieteellisyyden vaatimus, meillä analyysin harjoittaminen on ollut lähinnä säveltäjien hallussa, mikä asetelma on sitten suonut analyyseille erilaisia taiteellisia vapauksia. Suomalaista lukijaa ihmetyttää sekin, että joukkoteoria ja schenkerismi ovat tulleet Suomeen vasta 90-luvulla, ja molempia pidetään tällä hetkellä täällä suurina innovaatioina — ja silti Littlefield on heittänyt niitä romukoppaan. Tämä oikeastaan vahvistaakin sitä Littlefieldin jälkistrukturalistista perusoletusta, että tieteen harjoittaminen on aina myös sosiaalista toimintaa.

Kirja on lähestymistavaltaan poikkitieteellinen. Kirjan alussa tekijä esittelee näkökulmaansa, jossa on vaikutteita kerronnan teorioista, kriittisestä aatehistoriasta, musiikkisemiotiikasta, kirjallisuustieteestä sekä dekonstruktioismista. Tekijä käsittelee myös ideologisia kehyksiä ja tässä erityisesti Schenkerin analyysimenetelmää, jota Littlefield pyrkii kirjoittamaan uudelleen. Littlefieldin näkemyksen mukaan Schenkerin menetelmä ei ole objektiivinen järjestelmä, vaan se on tosiasiaa eräänlaista kielipeliä, jota voidaan käyttää tuottamaan erilaisia lukutapoja samasta musiikkiteoksesta. Nämä lukutavat eivät ole ”objektiivisia”, vaan ne juontavat juurensa analysoijan omista makukäsityksistä. Littlefield



menee jopa niin pitkälle, että väittää schenkeriläisen analyysin olevan ”tarinointia”, jonka tarkoituksena on taivutella lukijaa analysoijan omaksumalle katsantokannalle. Näkemyksiään hän perustelee konkreettisin analyysiesimerkin, joita tässä yhteydessä edustavat eräät Carl Czernyn musiikkikappaleet. Tässä luvussa Littlefield myös esittää näkemyksen, että musiikkiteos on pelkkä avoin kategoria, jonka kuulijat ja musiikkianalyysin tekijät täyttävät niillä retorilla keinoilla, jotka sopivat heidän omiin tarkoituksiinsa.

Kolmas luku käsittelee ”hiljaisuuden kehyksiä”, ts. taukojen ja hiljaisuuden merkitystä musiikissa. Littlefieldin ajatuksena on, että tavanomaisessa musiikki-analyysissa hiljaisuus sivuutetaan ja keskitytään vain näkyvään eli nuotteihin, vaikka tauoilla on oma merkityksensä musiikin ”kehystäjinä”. Kirjoittaja mm. pohtii sitä, mikä merkitys hiljaisuudella on esimerkiksi Beethovenin viidennen sinfonian aloituksen kohotahdilla. Luvussa on paljon vaikutteita Kantilta ja Derridalta. Luvussa pohditaan sitä, mitkä ovat musiikkiteoksen rajat.

Yhtenä kirjan teemana ovat ”ideologiset kehykset”. Näitä kuvaavassa jaksossa Littlefield pyrkii osoittamaan, että musiikkitekstit ovat ”onttoja”. Taustalla on Umberto Econ avointen tekstien käsite, jota Littlefield soveltaa musiikkiin. Perusajatuksena on, että musiikkianalyysi on eräänlainen tekstin — sävellyksen — lukutapa ja että musiikkianalyysilla on olemassa erilaisia konventioita. Analyysiesimerkkinä hänellä on Schönbergin laulusarjasta otettu sävelmä. Littlefield referoi ensin kappaleesta tehtyjä aikaisempia analyysitulintoja, joita ovat tonalistinen, joukkoteoriaan pohjautuvat teksti-musiikki -orientaatio sekä eklektinen orientaatio. Hän erottaa sitten passiivisen ja aktiivisen lukutavan, joista jälkimmäisessä mennään pintaa syvemmälle: siinä analysoija ei vain totea, että joku sävelkulku on olemassa, vaan pohtii tarkemmin sen olemassaolon syitä ja seurauksia. Sen jälkeen Littlefield esittää analyysin Schönbergin yksinlaulusarjan (Opus 15) liedistä *Saget Mir*. Kirjoittaja tekee kolme erilaista analyysia. Ensimmäinen lukutapa on perinteistä musiikkianalyysia, josta pidemmälle tavanomaiset analyysit eivät mene. Toinen lukutapa menee sitten syvemmälle, ja siinä Littlefield pyrkii purkamaan ykseyden ja taiteilijan itsenäisyyden myyttiä lähinnä genren näkökulmasta. Kolmas lukutapa pyrkii analysoimaan tekstin kriittistä reseptiota, josta on tullut ikään kuin osa tekstiä, mikä sitten vaikuttaa tuleviin lukutapoihin. Tässä luvussa on kirjan merkittävin anti. Ajatuksena on se, että samasta musiikkikappaleesta voidaan tehdä useita eri syvyytasoilla liikkuvia analyyseja.

Kirjan loppupuolella Littlefield jättää taidekulttuurin ja siirtyy mustan rap-musiikin sanoitusten pariin. Korkea- ja matalakulttuurin tuotteiden rinnastamista hän perustelee sillä, että musiikkituotteilla ei ole muuta identiteettiä tai arvoa kuin se, minkä me liitämme niihin. Tässä mielessä korkea- ja matalakulttuurin teksteillä ei ole mitään eroa, ja tässä mielessä myös rap-musiikkia voi analysoida samaan tapaan kuin taidemusiikin tekstejäkin.

Aluksi hän selvittää rap-musiikin taustaa ja sanojen merkitystä. Sitten hän siirtyy tutkimaan rapin merkityksenantoprosessia. Analyysiin hän lainaa teoreettisia malleja populaarimusiikintutkimuksesta Goodwinilta (musiikki, kerronta, filmitekniikat ja teksti) ja kielitieteestä Gatesin ja Costellon teoriaa mustien



etnisistä kommunikaatiomalleista. Tällä perusteella hän löytää rap-musiikin sanoituksista muiden muassa sellaisia tyylikeinoja kuin toisen kilpaherjaaminen, itsekehu, epäsuora puhe sekä nimittely. Malliaan esitelläkseen hän analysoi videon *Natural Born Killaz*, jonka merkityksiä hän purkaa. Laulun sanoista löytyy paljon erilaisia intertekstuaalisia viitteitä populaarikulttuurin teksteihin kuten elokuvaan (ohjaaja Oliver Stonen samanniminen filmi), ajankohtaisiin tapahtumiin (O. J. Simpsonin murhaoikeudenkäynti), rikoshistorian hahmoihin (Charlie Manson, joka aikanaan murhasi elokuvaohjaaja Roman Polanskin näyttelijävaimon) sekä amerikkalaiseen lähihistoriaan (Los Angelesin mellakat).

Littlefieldin kirja ei ole kovin helpolukuinen. Sen on ennen kaikkea filosofis-esteettinen selonteko, joka on vielä kirjoitettu postmoderniin tyyliin. Ajatuksenjuoksu on vilkasta ja rönsyilevää ja erilaisia poikkitieteellisiä viittauksia eri tieteenalojen moderneihin ajattelijoihin on runsaasti. Selkeyttä työhön tuovat selkeät analyysiesimerkit ja hyvin kirjoitetut johdannot ja tiivistelmät. Perusteesi taidemusiikin kaanonien myyttiluonteesta soi luontevasti urkupisteenä koko ajan taustalla. Teksti on myös sangen oppinutta kautta linjan.

Kirjan pohjana on ollut joukko aiemmin julkaistuja artikkeleita, ja kun niistä on työstetty kirjaa, on siirtymä jouduttu rakentamaan lukuisten johdantojen ja yhteenvetojen avulla. Myös kirjan rakenne on siinä mielessä hieman outo, että luvut Schenkeristä ja Schönbergistä eivät ole peräkkäin — vaikka molempien yläotsikkona on ”ideologinen analyysi”. Niiden välissä oleva luku (Framing the aesthetic object) taas on puhtaasti teoreettinen luku, ja se myös sisältää ainesta, joka olisi ollut hyödyllistä esitellä lukijalle jo kirjan alussa. Littlefieldin rap-analyysi vaatisi myös hieman tarkempaa dokumentointia. Kirjan päätelmäjakso (Epilogue) on lyhyt tiivistelmä. Lukijan kannalta olisi kuitenkin ollut hyvä, jos tekijä olisi nykyistä pidempään kertonut, mitä hänen esittämänsä uusi näkökulma merkitsee musiikkitieteelle ja musiikkianalyysille.

Yhteenvetona voisi sanoa, että väitöskirja on tehty dekonstruktivistiseen tyyliin, ja se on vaativaa luettavaa. Vaikka kirja ei välttämättä avaudukaan kovin helposti lukijalle, kyseessä on merkittävä tutkimus ja puheenvuoro musiikkitieteelliseen keskusteluun. Jokseenkin varmasti voi olettaa, että kirja ja sen näkemykset herättävät huomiota Yhdysvalloissa. Väitöskirjassa on hyviä oivalluksia ja osuvaa kritiikkiä, minkä voisi arvella käynnistävän itsetutkiskelua musiikkianalyysin tekijöiden keskuudessa.

Lähteet

- Herndon, Marcia 1974. ”Analysis: Herding Sacred Cows?” *Ethnomusicology* 18/2:219–262
Nettl, Bruno 1986. *Heartland excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. University of Illinois Press.

Erkki Pekkilä (erkki.pekkila@helsinki.fi) on Helsingin yliopiston musiikkitieteen, erityisesti etnomusiikologian ja suomalaisen kansanmusiikin professori.





Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitilosteena.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

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 taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin pitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "-"). Lainausmerkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. 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 kursivoida. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. 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 alaviit-





teiksi. 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.

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.

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., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale- nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

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 Musica 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, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- 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 €.



Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2001 6,70 € numero

Musiikki 1984–92 5,00 € numero

Musiikki 1980–83 3,40 € numero

Musiikki 1971–79 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisällys seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.



Musiikki 4/2002

Sisällys
4/2002 (32. vuosikerta)

Pääkirjoitus

Taru Leppänen: Nonkommunikatiota musiikintutkimuksessa 3

Artikkelit

Susanna Välimäki: Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa I. Psykoanalyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta 5

Taru Leppänen: Joutuiko armas aika kiellettyjen laulujen listalle? Suvivirsi *Helsingin Sanomien* mielipidesivuilla keväällä 2002 36

Sanna Iitti: Ruumis mielen vihollisena. Kriittinen näkökulma Hanslickin musiikinestetiikkaan 52

Katsaukset, puheenvuorot ja arvostelut

Anna-Maria Nordman: Takt och ton i tiden. Instrument, musik och musiker i svenskösterbottniska dansorkestrar 1920–1950 66

Milla Tiainen: Monia musiikkeja ja lukutapoja. (Feministinen musiikintutkimus -työryhmä Naistutkimuspäivillä 22.–23.11.2002 71

Marja Mustakallio: Robert Kajanusko kakkonen? (Matti Vainio, *Nouskaa aatteet! Robert Kajanus. Elämä ja taide.*) 75

Helmi Järviluoma: Villinerosta monisakaraiseksi tähdeksi — John Lennonin kulttuurihistoriaa (Janne Mäkelä, *Images in the Works...*) 79

Pirkko Moisala ja Veli-Matti Värrö: Lapsilähtöinen tutkimus musiikkiopisto-opiskelusta (Annu Tuovila, *"Mä soitan ihan omasta ilosta!" ...*) 81

Kimi Kärki: Äänimaisemat kuulolla (Helmi Järviluoma & Gregg Wagstaff, *Soundscape Studies and Methods.*) 85

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätoimittaja:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Taru Leppänen, Jukka Louhivuori, Pirkko Moisala, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Tuomas Eerola, Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 30 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa); Irtonumerohinta 6,70 euroa (kaksoisnumero 13,40 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116







Nonkommunikaatiota musiikintutkimuksessa

Viime vuonna julkaistu kirja *Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa* käsittelee kaikenlaisen tutkimuksen ja tieteellisen toiminnan kannalta keskeistä teemaa: selviävätkö asiat puhumalla vai onko vaikeneminen kultaa. Kirjan syntymisen inspiraationa on toiminut antropologi Gregory Batesonin teos *Angels Fear. An Investigation into the Nature and Meaning of the Sacred* (1987). Bateson rakentaa nonkommunikaatiosta näkökulman, josta käsin kiinnostavalta näyttää kommunikoimattomuus. Nonkommunikaation näkökulma käsittelee kysymyksiä kommunikaation tapahtumattomuuden tarpeellisuudesta ja jopa välttämättömyydestä kulttuuristen ilmiöiden säilymisen ja toimivuuden kannalta.

Musiikin ja varsinkin taidemusiikin tutkija ei voi välttyä näkemästä autonomiseksi koettua musiikkia nonkommunikaationa *par excellence*. Taidemusiikkikulttuurissa koetut pyhän kokemukset määrittyvät erityisesti pitkälti juuri niiden kielellistämisen mahdottomuuden, nonkommunikaation kautta. Autonomisen musiikkikäsitteilyn mukainen musiikin kuunteleminen on — paradoksaalista kyllä, kysehän on äänestä — hiljaisuuteen asettumista. Hiljaisuuteen asettuminen, kommunikaation rajaaminen ja sen suuntaaminen on informaatiotulvan keskellä säntäilevälle kuulijalle lumoava kokemus.

Musiikintutkijalle tilanne näyttäätyy kaikessa nautinnollisuudessaankin edellistä monimutkaisempana. Tutkimuksen tekemisen periaatteisiin kuuluu nonkommunikaation rajojen koetteleminen ja jopa kommunikaation tuolla puolen sijaitsevien teemojen esiinnostaminen. Kriittisen tietoisuuden ytimessä on tarve puhua ja antaa ääni myös sellaisille äänille, jotka aiemmin ovat joutuneet tukahdutetuiksi.

Puhumisella on eri konteksteissa erilaisia seurauksia. Bell hooks (1989) kertoo rohkaisevansa puhumista pelkääviä opiskelijoitaan pyytämällä heitä kuvittelemaan, mitä puhuminen merkitsee sellaisessa kulttuurissa, jossa se voi johtaa rankaisemiseen: vankeuteen, kiduttamiseen tai kuolemaan. Mistä puhumisen pelkääminen kertoo kulttuurissa, jossa puhumisella on huomattavasti vähemmän radikaalit seuraukset? Hooks kysyy, pitäisikö puhumisen pelko ymmärtää yksinkertaisesti vain ujoutena vai kertooko se syvälle istutetuista, sosiaalisesti rakentuneista puheen rajoituksista ylivallan kulttuurissa, joka synnyttää omien sanojen ja kannan ottamisen pelon. Eniten seurauksia tuntuu akateemisessakin yhteisössä puhumisella olevan juuri silloin, kun lausutuiksi tulevat kaikkein itsestäänselvimminkin nonkommunikaation piiriin kuuluvat asiat.

Vaikenemisen ja puhumisen väliset rajat piirtyvät monenlaisiksi riippuen





siitä, missä niitä kulloinkin rakennetaan. Musiikintutkimuksen eri osa-alueiden väliset liikkumavarat ovat eräs tämän hetken kuumista perunoista musiikkitehteen ja etnomusikologian kentillä. Nämä tutkimusalat kun ovat saaneet rinnalleen uusia alueita, ja rajoja myös näiden kahden alan välillä on jo pitkään piirretty uusilla tavoilla. Etnomusikologi Anthony McCann (2002) on puhunut etnomusikologiasta "Eh ... no music-ology" -nimisenä tutkimusalana. Tällaisessa tilanteessa kysymys kuuluu, kuka tietää oikeasta musiikista oikealla tavalla. Kenen tiedolla on vaihtoarvoa musiikintutkimuksen kentällä?

Tältä keskustelulta ei ole onneksi välttynyt *Musiikki*-lehtikään. Olen viime aikoina seurannut mielenkiinnolla erilaisia lehteä koskevia määrittelyjä. *Musiikki*-lehti *Rondon* pääkirjoituksessa tiedettiin muutama numero sitten, että *Musiikissa* julkaistaan vain oikeauskoisten feministien artikkeleita. Vastineessani totesin muun muassa, että kirjoittajien feminismien laadun tai määrän arvioiminen ei kuulu *Musiikki*-lehden harjoittamiin toimituksellisiin käytäntöihin. Suomen Etnomusikologisen Seuran hallituksen listalla puolestaan todettiin muutama kuukausi sitten muiden asioiden muassa, että *Musiikki*-lehti perustuu ideologisesti yhä edelleen esteettis-formalistiselle paradigmalle. Muutaman viikon kuluttua keskustelusta suupieleni vääntäytyivät väkisinkin hymyyn kuullessani *Musiikki*-lehden toimitusneuvostossa huolestuneen mielipiteen siitä, että *Musiikki*-lehti muistuttaa nykyisellään liiaksi Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisemaa *Etnomusikologian vuosikirjaa*. *Musiikissa* pitäisi puhujan mukaan julkaista nykyistä enemmän taidemusiikkia käsitteleviä tekstejä ja musiikkianalyysejä.

Tieteelliset kausijulkaisut ovat pitkälti tutkijayhteisön armoilla. Niissä julkaistaan vain ja ainoastaan sellaisia kirjoituksia, joita niille julkaistaviksi tarjotaan. Millaisen artikkelin tai katsauksen Sinä haluaisit nähdä seuraavassa *Musiikissa*?

Turussa 7.4.2003

Taru Leppänen

Lähteet

- Bateson, Gregory 1987. *Angels Fear. An Investigation into the Nature and Meaning of the Sacred*. London: Rider.
- hooks, bell 1989. *Talking back. Thinking feminist, thinking black*. Boston, MA: South End Press.
- Ketola, Kimmo, Seppo Knuuttila, Antti Mattila & Kari Mikko Vesala 2002. *Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- McCann, Anthony 2002. Beyond the Term 'Music'. Excerpt from American Anthropological Association conference paper, 23 November, 2002. <http://www.beyondthecommons.com/beyondmusic.html>, 7.4.2003.





Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa I

Psykoanalyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta¹

Susanna Välimäki

Kun orkesteri soittaa pari tahtia
ja joku sanoo niin kuin *Don Juanissa*:
"Tuo on Mozartia, Figaron häistä",
mieleeni aaltoa muistoja,
joiden ainoakaan yksittäiskohta
ei heti pääse nousemaan tietoisuuteeni.
Tuo avainsanoma on kuin läpimurtokohta,
mistä koko rintama joutuu liikkeeseen.
(Freud 1992 [1900], 416.)

1. Soveltava psykoanalyysi, psykoanalyttinen kritisismi, musiikintutkimus

Psykoanalyttisella musiikintutkimuksella on yhtä pitkä historia kuin soveltavalla psykoanalyysillä yleensäkin. Musiikintutkimuksessa psykoanalyttinen lähestymistapa ei ole kuitenkaan ollut lähimainkaan yhtä suosittu kuin esimerkiksi kirjallisuuden, kuvataiteiden tai elokuvan tutkimuksessa. Psykoanalyttinen musiikintutkimus on useimmiten tapahtunut musiikkitieteen marginaalissa; sitä on usein myös ilmestynyt pikemminkin soveltavan psykoanalyysin ja psykiatrian kuin musiikkitieteen piirissä. Selviä muutoksen merkkejä asiointilassa on kuitenkin ollut havaittavissa viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana, kun musiikkitiede on tullut halukkaammaksi omaksumaan muiden humanististen ja sosiaalitieteiden metodologioita ja kriittisiä teorioita päästäen samalla musiikin semantiikan tutkimisen pannasta. Erityisesti 1990-luvulla poststruktuurismin ja uuden musiikkitieteen ilmapiiri paransi psykoanalyttisen musiikintutkimuksen tilaa ja mahdollisuuksia musiikkitieteessä huomattavasti.

Psykoanalyttinen musiikintutkimus tarkoittaa tässä laajasti kaikkea musiikin

¹ "Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa II" tulee käsittelemään psykoanalyttisen musiikintutkimuksen eri paradigmoja, suuntauksia ja tutkimustyyppisiä. I osa perustuu joiltakin osin aiempaan kirjoitukseeni *Musiikki-terapia*-lehdessä (Välimäki 2002c).





ja psykoanalyysin suhteita hahmottelevaa tutkimusta, riippumatta siitä, minkä tieteenalan tai lähestymistavan nimissä sitä tehdään, esimerkiksi musiikkitieteen tai soveltavan psykoanalyysin. *Soveltavalla psykoanalyysilla* (engl. *applied psychoanalysis*) tarkoitetaan psykoanalyttisen teorian soveltamista kliinisen alueen ulkopuolelle kulttuuristen ja yhteiskunnallisten ilmiöiden ymmärtämiseen. Kohteet ovat useimmiten löytyneet historian, taiteen, uskonnon, mytologian ja antropologian alueilta.² Tämän freudilaisen termin sijasta puhutaan akateemisen (humanistisen) psykoanalyttisen taiteentutkimuksen piirissä *psykoanalyttisesta kritisismistä* (engl. *psychoanalytic criticism*).³ Termeissä voidaan nähdä painotukseen, tutkimukselliseen orientaatioon ja asenteeseen sekä tieteenalan perinteisiin ja instituutioihin liittyvä ero: soveltava psykoanalyysi on syntynyt psykoanalyysin piirissä ja sen tarpeisiin, kun taas psykoanalyttinen kritisismi viittaa humanististen ja sosiaalitieteiden kenttään, jossa psykoanalyttinen lähestymistapa — hoitomuodon kliinisestä teoriasta ja käytännöstä irtautuneena — on yksi monien joukossa. Tällöin lähtökohta ja opinala, jota tutkimuksen katsotaan ensisijaisesti hyödyttävän, on jokin humanistisen tai sosiaalitieteen ala, esimerkiksi taiteiden tutkimus. Karkeasti sanottuna soveltavan psykoanalyysin harjoittaja on psykoanalyttikko, psykoanalyttisen kritismin esimerkiksi taiteentutkija (nämä kaksi asennetta/tutkijapositiona/identiteettiä voivat myös yhdistyä, kuten esimerkiksi Ernst Krisin, Anton Ehrenzweigin ja Julia Kristevan tapauksissa).⁴

Kyse on myös historiallisesta ulottuvuudesta: psykoanalyttinen teoria irtaantui lääketieteen ja psykiatrian yksinomaisuudesta yleisdisiplinääriksi teoriaksi rantautuen yliopistojen humanistisiin tiedekuntiin, erityisesti kirjallisuudentutkimuksen laitoksille, esimerkiksi 1950-luvulta alkaen Ranskassa ja 1970-luvulta alkaen Yhdysvalloissa. (Yliopistoissa psykoanalyttinen teoria — etenkin sen lacanilainen muoto — onkin saanut innokkaamman kaikupohjan taiteiden tutkimuksen ja filosofian oppiaineissa kuin psykologiassa.) Psykoanalyysista tuli ihmisen ja kulttuurin tiedostamatonta koskeva transdisiplinäärinen teoria. Siitä tuli selvemmin myös kulttuurinen ilmiö ja vaikuttaja sinänsä. Tätä psykoanalyysin humanistista käännettä (ja yliopistojen humanististen tiedekuntien valloitusta) edeltänyt psykoanalyttinen musiikintutkimus on usein sijoitettavissa soveltavan psykoanalyysin kategoriaan. Sitä vastoin tutkimus, jota voisi erotukseksi soveltavasta psykoanalyysista kutsua pikemminkin psykoanalyttiseksi musiikkikritisismiksi — tarkoittaen musiikkitieteellisesti harjoitettua psykoana-

² Soveltavasta psykoanalyysista ks. esim. Gayn (1996, 941–946) kirjallisuuskatsaus.

³ Olen suomentanut tässä yhteydessä englanninkielen sanan 'criticism' 'kritisismiksi' enkä 'tutkimukseksi', jotta soveltavan psykoanalyysin ja akateemisen humanistisen psykoanalyttisen taiteen tutkimuksen perinteiden ero tulisi otetuksi huomioon. Muissa yhteyksissä lienee kuitenkin mielekkäämpää puhua yksinkertaisesti psykoanalyttisesta tutkimuksesta kuin kritisismistä.

⁴ Angloamerikkalaisessa arkipäivän puhekulttuurissa tämä ero saatetaan ilmaista termein *clinician* (kliinikko) ja *academic* (yliopistotutkija, teoreetikko), joiden usein nähdään tuottavan erilaiset positiot.



lyyttistä musiikin tarkastelua, kuten esimerkiksi psykoanalyttista teoriaa käyttävää (uus)hermeneuttista musiikkianalyysia –, kehittyi huomattavasti oikeastaan vasta niin myöhään kuin 1990-luvulla. Soveltavan psykoanalyysin ja psykoanalyttisen kritismin erottaminen toisistaan ei ole kuitenkaan aina mielekäästä tai edes mahdollista. Sekä musiikkiin kohdistuva soveltava psykoanalyysi että psykoanalyttinen musiikkikritisiimi muodostavat yhdessä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen perinteen. Erottelun mahdollisuus on kuitenkin syytä pitää mielessä pohdittaessa psykoanalyttisen musiikintutkimuksen luonnetta sekä psykoanalyttisen musiikkikritismin mahdollisuuksia: onko pikemminkin kyse psykoanalyysista, joka käyttää hyväkseen musiikkia, vai musiikkitieteestä, joka käyttää hyväkseen psykoanalyysia?

Psykoanalyysi merkitsee humanistisissa tieteissä nykyään yhtä keskeistä kriittisen teorian muotoa muun muassa (uus/jälki)marxismiin, semiotiikan, dekonstruktion ja feminismiin rinnalla. (Mutta toki se edelleen merkitsee myös yksinkertaisesti psykoanalyttista psykologiaa.) Se on myös yksi viime vuosisadan vaikutusvaltaisimpia teorioita ihmismielestä ja kulttuurista. Ajatus freudilaisesta tiedostamattomasta vietteineen, fantasioineen, virhesuorituksineen, unityöskentelyineen, vitsimekanismeineen, oidipus-komplekseineen ja sublimaatioineen on monilla kulttuurintutkimuksen alueilla jossakin määrin itsestään selvä tai huomaamattomasti — tiedostamattomasti? — vaikuttava osa ihmisen ja kulttuurikäsitystä. Psykoanalyysi on tärkeä tekijä postmodernissa orientaatioissa; poststrukturalismilla on läheinen suhde psykoanalyysiin — niin Jacques Lacanin subjektikäsitteen kuin edelleen feminististen Lacan-luentojenkin tai esimerkiksi Frankfurtin koulun psykoanalyttisten vaikutteiden kautta.⁵ Pelkästään Lacanin strukturalistisen psykoanalyysin vaikutusvaltaisuuden takia kaikki poststrukturalistinen ajattelu kantaa mukanaan psykoanalyysin jälkiä vaikka sitten kritiikin tai poispyyhinnän merkkien muodossa. Tiedostamatonta ja seksuaalisuutta koskevine teorioineen psykoanalyysi kulkee mukana monissa uuden musiikkitieteen suuntauksissa, vaikka tätä ei niissä tuotaisikaan esille. Musiikintutkimuksen postmodernin projektin myötä nyt 2000-luvun alussa psykoanalyttisia juonteita kiertelee musiikkitieteen pluralistisessa virrassa uudella tavalla ja voimalla ja monien otsikoiden alla.

Tämän artikkelin tarkoitus on pohtia psykoanalyysin ja musiikkitieteen⁶ suhdetta. Tarkastelun kohteeksi piirtyy eräänlainen kaksoisobjekti, sillä psykoanalyysin ja musiikkitieteen suhdetta hahmoteltaessa on tarkasteltava paitsi (1) psykoanalyttisen ajattelun asemaa ja merkitystä musiikkitieteessä myös (2) musiikin asemaa ja merkitystä psykoanalyttisessa ajattelussa ja psykoanalyttisessa taiteen ja kulttuurin tutkimuksessa yleensä. 'Psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta' yksikössä puhuminen ei ole kuitenkaan ongelmatonta. Ongelmallisuutta luo muun muassa se, että psykoanalyttisen musiikintutkimuksen eri perinteet eivät välttämättä juurikaan kommunikoi keskenään.

⁵ Psykoanalyysin merkityksestä T. W. Adornon ajattelussa ks. esim. Powell 1998.

⁶ Musiikkitiede on ymmärrettävä tässä laajassa merkityksessä viittaamaan kaikkien akateemiseen musiikintutkimukseen.



Esimerkiksi — ja etenkin musiikin suhteen — yliopistojen akateeminen psykoanalyttinen (tarkoittaa useimmiten: lacanilainen) taiteen tutkimus muodostaa eri perinteen ja tutkimuksellisen jatkumon kuin ns. klassisen freudilaisen psykoanalyysin soveltavan alueen tutkimukset, jotka on yleensä julkaistu psykoanalyttisen yhteisön piirissä,⁷ eikä näiden perinteiden välinen vuorovaikutus ole useinkaan ollut vilkasta tai edes olemassaolevaa. Tämä johtuu myös siitä, että lacanilainen tutkimus muodostaa oman kielensä ja eräänlaisen totaalijärjestelmänsä. Myöskään musiikintutkimuksen kentällä 'psykoanalyysi' ei ole yksi: esimerkiksi kulttuuristen tekstien (musiikin) semantiikkaa tulkitsevana kriittisenä teoriana psykoanalyysi muodostaa eri tutkimusperinteen ja tieteellisen diskursin kuin vaikkapa psykodynaamisen musiikkiterapian taustateoriana.

Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen hajanaisesta ja katkonaisesta tutkimuskentästä huolimatta on sekä mielekästä että tarpeellista pyrkiä luomaan myös integratiivista kuvaa psykoanalyttisen musiikintutkimuksen alasta. Tämä on tarpeellista muun muassa siksi, että musiikkitieteessä ei ole psykoanalyttisen musiikintutkimuksen kriittisiä tai historiallisia katsauksia tai kokonaisesitelyjä juurikaan tehty. Mitä kauemmin olen itse aiheen parissa työskennellyt, sen selvemmäksi minulle on käynyt se, että "psykoanalyttisen musiikintutkimuksen ongelma" ei niinkään ole se, etteikö sitä olisi tehty, vaan pikemminkin se, että tehtyä tutkimusta ei ole musiikkitieteessä sellaiseksi varsinaisesti identifioitu ja nimetty ja siten tunnustettu ja vakiinnutettu omana suuntauksenaan/alanaan. Sitä ei ole tehty näkyväksi; psykoanalyttista terminologiaa käyttäköseni: sen identiteetti-prosessi — peilivaihe, jossa haetaan äiti-musiikkitieteen hyväksyvää ja eheyttävää katsetta — on edelleen hyvin kesken.

Koska oma psykoanalyttinen ajatteluni on semiotiikan ja poststrukturalismin läpäisemää, ja koska musiikkitieteilijänä olen ollut erityisen kiinnostunut musiikillisen signifikaation ongelmasta, musiikkianalysista ja psykoanalyttisen musiikkikritisismien mahdollisuuksista, saavat niihin littyvät problematiikat ja tutkimuksen alueet artikkelissani erityistä huomiota. Keskeisin kysymys tällöin on: miten musiikin (teosten, sävellysten, musiikkikappaleiden) merkityksiä voidaan tarkastella, analysoida ja tulkita psykoanalyttisen teorian perspektiivissä?⁸ Semiotikka on tässä ymmärrettävä tutkimusalana, joka jatkuvasti asettaa kysymyksen merkin, merkityksen ja signifikaation problematiikasta. Semiotikalle perustuva tutkimusasetteeni tarkoittaa psykoanalyysin suhteen sitä, että näen psykoanalyysin subjekti(viteeti)n ja merkityksenannon fundamentaalia problematiikkaa tiedostamattoman kannalta hahmottavaksi (ja siten implisiittisesti semioottiseksi) teoriaksi.⁹ Sanottakoon kuitenkin vielä selvyuden vuoksi, että

⁷ Klassisella freudilaisella (tai lyhyemmin pelkästään klassisella/freudilaisella) psykoanalyysilla viitataan freudilaiseen traditioon kansainvälisen psykoanalyttisen yhdistyksen (*International Psychoanalytic Association*, IPA) vaalinnassa tapahtuvine jälkifreudilaisine kehitelmineen (esim. objektiuhdeteoriat ja ego-psykologia). Lacanilaisesta perinteestä taas tavataan puhua myös uusfreudilaisuutena ja strukturalistisena psykoanalyysina.

⁸ Jo käyttämäni termi 'kritisismi' viittaa vahvasti teosanalyysin alueelle musiikkitieteessä. Kritisistisestä analysista enemmän ks. Välimäki 2002a ja 2002b.



merkkiopillinen orientaationi ei siis tarkoita, että artikkeli olisi kirjoitettu lacanalaisen diskurssin sisältä. Psykoanalyysi on tässä ymmärrettävä siten, että se viittaa laajasti ylipäätään freudilaisen psykoanalyttisen ajattelun perintöön sekä kliinisen teorian että ”kulttuurisen psykoanalyysin” tärkeimpiin suuntauksiin, niin esimerkiksi klassiseen psykoanalyysiin, ego-psykologiaan ja objektisuhde-teorioihin (kleinilaisuus, winnicottilaisuus) kuin lacanalaiseen psykoanalyysiin ja muuhun ranskalaiseen/jälkistrukturalistiseen/jälki-lacanalaiseen psykoanalyysiinkin kuten esimerkiksi kristevalaiseen ajatteluun.

2. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen lähtökohtia

Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen ei voi sanoa muodostavan selkeästi rajattavissa olevaa tutkimuksen aluetta. Pikemminkin kyse on monista erilaisista mahdollisuuksista käyttää psykoanalyttista teoriaa ja tietoutta musiikillisten ilmiöiden ymmärtämiseen. Psykoanalyttinen musiikintutkimus tarkoittaa kuitenkin aina ennen kaikkea sitä, että tutkimuskohdetta lähestytään — tavalla tai toisella — tiedostamattoman problematiikan kannalta. Musiikkia tarkastellaan psyykkisenä työnä: siinä nähdään tekstuaalisia mekanismeja, jotka ovat analogisia psyyken toiminnoille. Psykoanalyttinen taiteentutkimus tarkastelee tekstiä psyykenä ja psyykeä tekstinä ja poststrukturalistinen psykoanalyysi vielä subjektiivista tekstien fragmentaarisenä kokoelmana (vrt. Wright 1998, 99, 120).

Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen kohteet eivät ole määrättyjä, mutta tapa suhtautua ja käsitellä niitä on. Freudin työhön perustuvat psykoanalyttiset teoriat koskevat aina tavalla tai toisella ihmisen subjektiivutta, tiedostamatonta, sukupuolisuutta (seksuaalisuutta) ja torjuntaa. Tämä muodostaa oman *näkökulmansa* musiikin funktioihin ja merkityksiin ihmiselle ja yhteisölle. Keskeisiä kysymyksiä ovat muun muassa: Minkälaisia merkityksiä ihmiset sijoittavat musiikkiin tiedostamattomasti? Kuinka paljon musiikillisesta merkityksenannosta tapahtuu tiedostamattoman toimesta? Miten se tapahtuu? Miten musiikin avulla representoidaan ihmisen perustarpeita? Minkälaisia muotoja seksuaalisuus saa musiikissa? Mikä musiikissa — tai musiikkitieteessä — on torjuttua?

Psykoanalyysin on monesti sanottu olevan haluamisen (ransk. *désir*, engl. *desire*, vrt. saks. *Wunsch/Lust/Begierde*) psykologiaa (vrt. Ricouer 1970, 5–7). Tämän mukaan ihmisen ruumiillisuudesta kumpuava eli ruumiin, oikeastaan elämän säilyttämisen kannalta, välttämättömiin tarpeisiin liittyvä, viettipohjainen yllyke saa psyykkisen edustuksen (vrt. representaatio) suuntautuessaan ulkomaailmaan eli sosiaalisen alueelle (vrt. diskurssi) löytääkseen tarpeilleen tyydytystä sekä pitääkseen yllä tunnetta omasta minuudesta (subjektiivudesta) (J. Välimäki 1996, 121). Voidaan sanoa, että tämän haluamisen naamoituneet ilmentymät musiikissa ovat psykoanalyttisen musiikintutkimuksen kohde.¹⁰

⁹ Psykoanalyttisesta semiotiikasta, ks. esim. Silverman 1983.



Nykmusiikkitieteessä kuulee usein sanottavan, että musiikin (ja musiikkitieteen) avulla käsitellään eli luodaan, muokataan ja ylläpidetään minuutta, identiteettiä ja seksuaalisuutta (subjektiutta) — niin henkilökohtaista kuin sosiaalista ja kulttuurista (ryhmä)identiteettiäkin — sekä ylipäätään näitä koskevia kulttuurisia käsityksiä. Tämä musiikintutkimuksen postmodernin projektin viesti musiikista sosio-kulttuurisine ja seksuaalisine merkityksineen ei psykoanalyttisen musiikintutkijan korviin ole mitään uutta: musiikin ja seksuaalisuuden suhteiden pohdinta on ollut psykoanalyttisen musiikintutkimuksen keskeinen alue aina varhaisesta id-psykologiasta lähtien. Esimerkiksi 1920-luvun alussa psykoanalyttisissa joulunlehdissä käytiin keskustelua musiikista seksuaalisten jännitteiden rakentajana (ks. Pfeifer 1922 ja 1923; van der Chijs 1923)¹¹. Varhaiset id-psykologiset ja monet myöhemmätkin psykoanalyttiset musiikintutkimukset — ajatuksineen sublimateerista, kastroitiosta, falloksista, homoseksuaalisuudesta jne. — muistuttavat monin tavoin sitä uutta musiikkitiedettä, joka teoretisoi musiikin ja seksuaalisuuden kytköksiä.¹² Kyse ei ole vain samankaltaisesta tematiikasta vaan myös epistemologisista ongelmista ja yliampumisen vaarasta sekä vastustavista, joskus hyvinkin voimakkaista reaktioista musiikintutkijakunnan ”konservatiivisimmilla” tahoilla.

Uuden musiikkitieteen ympärillä käydyistä keskusteluista yksi kiivaimmista on koskenut juuri musiikin ja seksuaalisuuden yhteyksiä, erityisesti sitä, onko säveltäjän seksuaalisella suuntautumisella merkitystä ja vaikuttaako se hänen tekemäänsä musiikkiin, ja onko se taas relevanttia vastaanoton ja tutkimuksen kannalta. Yhtenä keskustelun kuumentajana ja viittauspisteenä toimi nimenomaan psykoanalyttisen musiikintutkimuksen edustajan Maynard Solomonin — jota ei tutkijana tavata lukea uuden musiikkitieteen paradigmaan — tutkielma ”Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini” (1989). Siinä Solomon

¹⁰ Musiikilla tarkoitetaan tässä laajasti kaikkea musiikillista ja musiikkiin liittyvää toimintaa, on se sitten soittamista, kuuntelemista, säveltämistä, tanssimista tai vaikkapa festivaalin järjestämistä tai musiikin tutkimista.

¹¹ Pfeifer ei tarkastele tiettyjä musiikkeja/teoksia vaan psykologisoi libido-teorian avulla darwinistista biologis-evoluutiivista käsitystä musiikin fundamentaalista merkityksestä ihmisen elämässä. Musiikkitieteellinen panos ei ole mainittava mutta kuriositeettina ja psykoanalyttisen musiikintutkimuksen historian kannalta Pfeiferin ajatukset ovat kiinnostava ilmiö. Van der Chijs taas analysoi kahden potilaan sävellyksiä ja yhdistää unisonon rakkaudessa yhtymisen — ja paikoin myös homoseksuaalisuuden — ilmaisuun.

¹² Psykoanalyttisesti orientoitunut musiikintutkija voisi olla mielissään siitä, että Charles Rosen (1994, §3) kuuluisassa uuden musiikkitieteen arviossaan huomioi psykoanalyttisen musiikintutkimuksen uuden musiikkitieteen yhtenä edeltäjänä: ”Sekä sukupuoli- että homotutkimus ovat onnistuneet salaviihkaa ujututtamaan siihen tyhjiöön, joka marxilaiselta ja freudilaiselta tutkimukselta jäi jälkeensä; meidän tulisi olla kiitollisia siitä, että ne yrittävät pelastaa sen mikä on stimuloivinta ja arvokkainta noilla aloilla.” Se mikä feministisessä ja sukupuolta teoretisoivassa musiikintutkimuksessa oli kuitenkin todella uutta aiempaan (esim. psykoanalyttiseen) hermeneutiikkaan verrattuna oli se, että sukupuolesta tuli analyttinen kategoria, kuten Anne Sivuola-Gunaratnam minulle täsmensi.



tarkastelee Schubertia mahdollisesti homoseksuaalina. Monet argumenttinsa Solomon oli muotoillut jo aiemmassa, *American Imagossa*¹³ julkaistussa artikkelissaan (1981), joka ei kuitenkaan saanut osakseen musiikintutkijoiden huomiota, kuten on ollut tavallista musiikkitieteellisen piirin ulkopuolella julkaistulle psykoanalyttiselle tutkimukselle. Aiempi artikkeli (1981) on nimenomaan psykoanalyttisesta näkökulmasta kirjoitettu, kun taas myöhemmässä ja laajaa huomiota saaneessa artikkelissaan (1989) Solomon tulkitsee biografisten tietojen, homoseksuaalisuuden historian sekä ylipäätään sosiaalhistorian valossa Schubertin ja tämän miespuolisten esteetti-ystävien yhteiselämän, erityisen kielellisen kuvaston ja muut salaseuramaiset tavat ja käyttäytymismallit tuon ajan suurkaupungeille itse asiassa varsin tyypilliseksi (boheemis-)homoseksuaaliseksi alakulttuuriksi. Kyseistä alakulttuuria piti ajan pederastian ja sodomian kieltävien lakisäädösten takia tietyissä määrin peitellä, mutta toisaalta se juuri siksi tuli luoneeksi varsin tunnistettavia homoseksuaalisuuden kulttuurin merkkejä, koodeja ja käytäntöjä. Solomonin arvostelijat ovat huomauttaneet, että toisenlainenkin kuin homoseksuaalinen tulkinta samoihin dokumentteihin perustuen on mahdollinen.¹⁴ Tätä Solomon (esim. 1989, 205) ei kuitenkaan mitenkään itsekään kiellä. Erilaiset tulkinnat eivät välttämättä ole toisiaan poissulkevia, ja ylipäätään ehkäpä voisimme ylideterminaationkin nimissä sietää monien eri tulkintojen yhtäaikaisen mielekkyyden ja osuvuuden? Solomon (1989, 203) itse huomioi tutkimuksensa mahdollisen virhemarginaalin sekä pohtii muita tulkintamahdollisuuksia Schubertin aikalaisten kuvauksille säveltäjän ”poikkeavista” ja ”moraalittomista” seksuaalisista tavoista¹⁵ sekä toisaalta joidenkin elämäkeratureiden tarpeelle todistella dokumenttien puutteesta huolimatta säveltäjän ”heteroseksuaalisuutta” — psykoanalyttisesta ajattelustahan olemme oppineet, että usein kärkeä puolustus itse asiassa tulee paljastaneeksi juuri päinvastaista kiihkeässä yrityksessään peittää.

Vaikka Solomon yhdistääkin Schubertin seksuaalisuuden tämän luovuuteen, ei hän tarkastele Schubertin musiikkia vaan ainoastaan biografiaa. Solomonin (1993, 45–46) mukaan on itsestään selvää, ettei ihmistä eikä tämän musiikkia voida *määritellä* ja *rajoittaa* tämän seksuaalisuudella, sillä homo/heteroseksuaalisuus ei ole fikseerattua — vaikka musiikin ja seksuaalisuuden kuten muidenkin persoonallisuuden piirteiden välillä onkin korrelaatioita, joita voidaan musiikista tulkita. Schubertista tuli kuitenkin yksi keskeisimpiä säveltäjähahmoja, jonka ympärillä uuden musiikkitieteen virittämää keskustelua musiikista ja seksuaalisuudesta, ja nimenomaan seksuaalisuuden suhteesta säveltäjän tuotantoon, on käyty. Keskustelussa on monia elementtejä, jotka ovat

¹³ *American Imago* on Freudin ja Hans Sachs'n vuonna 1939 perustama psykoanalyttisen kulttuurintutkimuksen lehti, jatkoa *Imagolle*.

¹⁴ Esimerkiksi Eero Tarasti on huomauttanut minulle, että säveltäjä joutui poliittisista syistä pakenemaan poliisia ja siksi elämään piileskelevää ja salattua elämää.

¹⁵ Solomonin (1993, 37) mukaan on huomattava, että Schubertin ajan Wienissä naisprostituution käyttämisestä ei yleisesti pidetty moraalisesti halveksittavana, mistä hänen mukaansa on syytä päätellä, että Schubertin ”moraalittomalla” seksuaalielämällä tarkoitettiin todellakin jotakin muuta.



tuttuja psykoanalyttisen taiteen tutkimuksen historiasta pitkin 1900-lukua. Schubertin homoseksuaalisuutta koskevilla pohdintoillaan, jotka ulottuivat myös Schubertin sävellyksiin, herätti kiivasta keskustelua ja kritiikkiä muun muassa Susan McClary. Sittemmin Lawrence Kramer (1998) julkaisi Schubertin musiikin ja sukupuolisuuden yhteyksiä hahmottelevan kirjan. Siinä tarkastellaan lacanilaisessa ja (uus)hermeneuttisessa valossa Schubertin musiikin homoeroottista musiikillista kuvastoa ja feminiinisen figurointia vaihtoehtona stereotyyppiselle maskuliinisuudelle. Siten Solomonin ja Kramerin psykoanalyttiset tutkimukset ovat tietyltä kannalta perustavasti eri tyyppiä — vaikka ne voikin lukea toisiaan täydentävinä: siinä missä Solomon psykoanalysoi tekijää, Kramer tarkastelee sävellyksiä kulttuurisina teksteinä.¹⁶

Uuden musiikkitieteen näkemys musiikin ja seksuaalisuuden yhteyksistä ei siis ollut uutta psykoanalyttiselle musiikintutkijalle. Mutta jokin oli, nimittäin se, että musiikkitieteen postmodernin projektin vaikutuksen myötä psykoanalyttisesti orientoitunut musiikintutkija ei ollut enää täysin ja välttämättä musiikkitieteen marginaalissa.

Monet musiikkitieteen nykysuuntaukset puhuvat subjektiudesta ja seksuaalisuudesta ja musiikista tapana ilmentää keskeisiä inhimillisiä tunteita ja konstruoida sosiaalisia merkityksiä. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen sarkaa tässä ovat subjektin ja signifikaation tiedostamattomat ulottuvuudet: tietoisuudeltamme piilossa oleva halujen, toiveiden, fantasioiden ja unien valtakunta. Se tarkoittaa tarkastelun ulottamista subjektin nonverbaalille (vrt. imaginaarisen/semioottisen) alueelle sekä sitoutumista ajatukseen merkin loputtomasta monimerkityksellisyydestä. Monimerkityksellisyys on seurausta kaikessa merkityksenannossa aina mukana olevasta tiedostamattoman toiminnasta — merkitystyön komponentista, joka poikkeaa tietoisuuden logiikasta ja joka psykoanalyysin teoriassa merkitsee itse asiassa subjektiuden¹⁷ ja merkityksenannon mahdollisuusehtoa. Merkitysten väistämätön heterogenia on seurausta subjektin jakautuneisuudesta tietoisuuteen ja tiedostamattomaan (vrt. ilmi- ja piilomerkitys).

¹⁶ Schubert-keskustelusta, ks. esim. *Nineteenth Century Music* -lehden Schubert-numero 17 (1) 1993, jossa kantaa ottavat muun muassa Lawrence Kramer päätoimittajan ominaisuudessa sekä Solomon uudestaan (1993) ja Kofi Agawu, David Gramit, Rita Steblin ja Susan McClary. Solomonin vuoden 1989 artikkelin lisäksi teemanumeron tärkeä vaikutin oli New Yorkissa 2.2.1992 järjestetty Schubertiade-symposium ”Schubert the Man — Myth versus Reality” (92nd Street Y; Tisch Center for the Arts), jossa McClary piti paljon keskustelua herättäneen esitelmänsä ”Schubert’s sexuality and his music”. Ks. myös Mantere 2002, 25–26.

¹⁷ ’Subjekti’-termin käyttö (klassisen psykoanalyysin suosimien ihmisen, psyyken, psyykkisen apparaatin, yksilön, itseyden/selfin tms. sijaan) korostaa minuuden/itseyyden ylläpidon alistaisuutta tiedostamattomalle ja merkkijärjestelmälle sekä sitä, ettei merkkijärjestelmä — esim. kieli — pysty koskaan täysin tarjoamaan lupaamaansa (merkitsijän ja merkityn vakaata ja tyhjentävää liittoa) (vrt. Wright 1999, 4–6). Psykoanalyttisessa keskustelussa subjekti-termin käytäntö tulee siis ns. ranskalaisesta psykoanalyysista, semiotiikasta ja filosofiasta, joissa psykoanalyysi käsitetään filosofisempana projektina kuin klassisen freudilaisuuden (ja egopsykologian ja objektiuhdeteorioiden) sekä toisaalta analyttisen filosofian traditioissa.



Tämä liittyy myös Freudin monimääräytyneisyyden (ylideterminaation) käsitteeseen. Sen mukaisesti kaikki ihmisen toiminnot ja psyykkiset ilmiöt — myös musiikilliset ilmiöt kaikissa muodoissaan — ovat tiedostamattoman vaikutuksen takia aina loputtoman monimielisiä, monitulkintaisia ja -analysoituvia. Freud (1992 [1900], 238) sanoi unien tiiviysasteen olevan määräämätön siten että unet ovat loputtomasti tulkittavissa, ja samoin psykoanalyttinen musiikintutkija ajattelee musiikista. Tässä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen voi nähdä yhtyvän nykymusiikkitieteen dekonstruktio-vaikutteiseen ajatukseen musiikillisten merkitysten liikkuvuudesta ja mahdollisuudesta analysoida teoksia monin eri tavoin, joista mikään ei ole tyhjentävä, toista lopullisempi tai etuoikeutempi.

Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen satavuotiaan historian aikana on monesti sanottu, että juuri nonverbaalin luonteensa takia musiikilla on erityisen avoin ja voimakas yhteys tiedostamattomaan (vrt. myös preverbaali). Tähän on myös musiikin terapeuttisen potentiaalin ajateltu perustuvan: musiikin joustavaan kykyyn sallia lukemattomien merkitysten projisoinnit ja sisältöjen latautukset.¹⁸

Voidaan myös sanoa, että psykoanalyttinen musiikintutkimus — kuten psykoanalyttinen ajattelu aina — pyrkii huomioimaan kielellis-käsitteellisestä tietoisuudesta ja rationaalisuudesta poikkeavan heterogeenisen, ”ilmaisemattoman” ja ”saavuttamattoman” olemisen puolen. Se yrittää ottaa huomioon — siinä määrin kuin se on mahdollista — myös ne olemisen puolet, jotka eivät käänny representaatioiksi (vrt. Lacanin reaali). Niinpä se myös pakottaa kohtaamaan ajattelun rajat tai ehkäpä kohtaamaan ajattelumme rajojen musiikilliset representaatiot tai kohtaamaan musiikin romanttisena — toivottomana mutta nautittavana ja nostalgisena — yrityksenä paeta representaation vankilaa.

Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen pioneerina pidetään Freudin lähipiiriin viime vuosisadan alussa kuulunutta wieniläistä musiikkitieteilijää ja kriitikkoa Max Grafia (1873–1958).¹⁹ Grafia lisäksi Freudin alkujaan varsin poikkitieteellisen keskiviikkoseuran (1901–1908) alkuperäisiin jäseniin kuului kaksi muutakin musiikintutkijaa: musiikin estetiikan opettaja Leher sekä musiikkikriitikko David Josef Bach. Graf oli kuitenkin heistä se, joka kehitti psykoanalyttista musiikin-

¹⁸ 'Nonverbaalin' käsitteen ongelmallisuudesta myöhemmin tässä artikkelissa.

¹⁹ Musiikin naistutkimuksellisenä kuriositeettina mainittakoon, että Grafia väitöskirja vuodelta 1896 koski renessanssin ajan naisten musiikkia (*Die Musik der Frau in der Renaissancezeit*). Se kuitenkin painettiin myöhemmin nimellä *Die Musik in Zeitalter der Renaissance* (1905). Psykoanalyysin historian kuriositeettina taas mainittakoon, että Grafia poika, oopperajohtaja Herbert Graf (1903–1973), tunnetaan psykoanalyysin historiassa pikku-Hansina eli tapauksena, josta Freudin — Grafia kertomukseen perustuva ja tavallaan yhtä paljon hänen kirjoittamansa — *Viisivuotiaan pojan fobian analyysi* (1997 [1909]) kertoo. Psykoanalyysista Graf kiinnostui ensimmäisen vaimonsa kautta, joka oli ollut Freudin potilaana (Graf 1942, 467). Yrityksistäni huolimatta en ole onnistunut selvittämään tämän, siis Herbertin/pikku-Hansin äidin, nimeä. Herbert Grafia omista muisteluista psykoanalyysin historian ensimmäiseen lapsianalyysiin liittyen, ks. Rizzo 1972, 25–26. Samassa hän kertoo myös isästään.



tutkimusta ja julkaisi sitä koskevia kirjoituksia. Ensimmäisinä psykoanalyttisina musiikintutkimuksina pidetään hänen vuosina 1906–1911 julkaistuja tutkielmi-ansa, jotka hän omien sanojensa mukaan kirjoitti niin tiiviissä Freudin ohjauk- sessa, että olisi vaikea erottaa, mitkä ajatukset ovat hänen omiaan ja mitkä Freudin tai muiden piiriläisten. Kyseisiä tutkielmia ovat muun muassa ”Richard Wagner und das dramatische Schaffen” (1906), ”Probleme des dramatischen Schaffens” (1907) ja ”Richard Wagner im Fliegenden Holländer: Ein Beitrag zur Psychologie künstlerischen Schaffens” (1911).²⁰ (Abrams 1993, 283, 304; Chumaceiro 1993, 258; ks. myös Graf 1942, 470.)

Ensimmäinen psykoanalyttisen musiikintutkimuksen edustaja oli siis nimen- omaan musiikkiteoreetikko eikä psykoanalytikko. Graf (ks. Abrams 1993, 285) koettikin saada Freudia ja muita taiteesta kiinnostuneita psykoanalyttikkoja näkemään toisenlaisia lähestymistapoja taiteeseen ja taiteelliseen luovuuteen kuin mitä perinteinen patografia tarjosi. Tunnetuin Grafin teos lienee hänen myöhäisellä iällään englanniksi kirjoittamansa sävellysprosessin psykologiaa tut- kiva teos *From Beethoven to Shostakovich: The Psychology of the Composing Process* (1947). Se perustuu hänen jo vuonna 1910 julkaisemaansa kirjaan *Die innere Werkstatt des Musikers*²¹, joka lienee ensimmäinen psykoanalyttista musiikintutkimusta edustava kirja.²² Graf hahmotteli sävellysprosessia Freudin I topografian kannalta nähden siinä kolme konstruktivistista työstön vaihetta: 1) tiedostamattoman tekemä alustava työ; 2) tiedostamattoman ja tietoisuuden tekemä yhteistyö (vrt. esitietoinen luonnostelu sekä luomista estävät torjunnan prosessit); 3) lopullinen muodon tietoinen hionta (1947, 80). Graf tutki näiden toisiinsa limittyvien tasojen läsnäoloa yksittäisten säveltäjien luomisessa tarkas- tellen keinoja, joilla säveltäjät vapauttivat tiedostamattoman voimia käyttöönsä ja taistelivat torjuntaa vastaan (esim. muistikirjoin: mitä enemmän muistikirjo- jen käyttöä, sitä suurempi torjunta, mistä Beethoven on oiva esimerkki, ks. *ibid.* 280). Sävellysprosessin ensimmäisestä (tiedostamattomasta) tasosta Graf etsi todisteita hahmottelemalla säveltäjän viettien, psyykkisten ristiriitojen ja komp- leksien, varhaisten lapsuuden muistojen sekä sisäisten ja ulkoisten kokemusten osuutta luomisessa.

Grafin viime vuosisadan alkupuolen kirjoituksista löytyvät monet sittemmin vakiintuneet psykoanalyttisen musiikintutkimuksen perusajatukset, kuten esi- merkiksi: (1) musiikin avulla päästään tehokkaasti kosketuksiin tiedostamat-

²⁰ Tekstien julkaisutiedot: Richard Wagner und das dramatische Schaffen. *Öster- reichische Rundschau* 9 (1906): 111–121; Probleme des dramatischen Schaffens. *Österreichische Rundschau* 10 (1907): 326–337; Richard Wagner im Fliegenden Holländer. Ein Beitrag zur Psychologie künstlerischen Schaffens. *Schriften zur angewandten Seelenkunde*. Vol. 9. Vienna: Franz Deutike 1911 [uus. Nandeln/ Liechtenstein: Kraus 1970].

²¹ Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1910.

²² Graf on itse sanonut kirjoittaneensa jo vuoden 1900 Wagner-kirjansa (*Wagner Probleme und andere Studien*, Wien: Zweites Tausend, Wiener Verlag) ”Freudin vaikutuksen alaisena” (ks. Abrams 1993, 284), mutta vaikutus ei kuitenkaan tule vielä kyseisessä kirjassa esille.



toman kanssa; (2) musiikki vaikuttaa persoonallisuuden kaikkiin osiin, niin tietoihin kuin tiedostamattomiinkin; (3) musiikin kuunteleminen tarjoaa narsistista vahvistusta ja koetaan elvyttävänä; (4) musiikin harjoittaminen, esimerkiksi säveltäminen, voi toimia henkilökohtaisten konfliktien työstämisenä; (5) toistopakolla, samaistumisella, varhaisilla menetyksillä ja surutyöllä, äitifiksaamalla ja nuoruuden fantasiailla on keskeinen merkitys taiteellisessa luomisessa ja musiikin harjoittamisessa; (6) unimekanismit (primaariprosessi) ovat tärkeitä järjestystä luovia toimintoja; (7) sävellypsykologiaa tulisi tarkastella tiedostamattoman voimavarojen vapauttamisen kannalta eikä sairauskertomusmaisesti. (Ks. Abrams 1993, 289–290, 304; Feder et al. 1990, x–xii; vrt. myös Graf 1942, 471.)

Psykoanalyttinen musiikkikirjallisuus alkoi varsinaisesti kasvaa 1920–30-luvuilla, lähinnä psykoanalyttikkojen toimesta. Useimmiten se tarkoitti säveltäjien elämän tarkastelua tai sitten musiikin yleisinhimillisen merkittävyyden psykologisointia psykoanalyysin valossa. 1950-luvulle, aina egopsykologian tuloon asti psykoanalyttisen musiikintutkimuksen pääteemana oli näkemys musiikista voimakkaasti regressiivisenä kokemuksena. Musiikin synnyttämän nautinnon ja tyydytyksen nähdään tällöin juontuvan psyyken varhaisiin kehitysvaiheisiin liittyvistä kokemuksista, psyyken aikakerroksista ennen egon rajojen — ja sisä- ja ulkomaailman eron — vakiintumista. Toisaalta musiikin on katsottu myös toimivan turvana ja suojana uhkaavaa massiivista regressiota vastaan. Musiikin ”erityislaatuisuuden” on nähty piilevän juuri siinä, että se pitää samanaikaisesti sisällään ”syvää” regressiota ja ”korkeampia” egon ”synteettisiä” toimintoja.²³ (Sterba 1965,11; ks. myös Feder et al. 1990, xii–xiii.)

3. Musiikki psykoanalyttisen tutkimuksen marginaalissa

3.1. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen näkymättömyys ja musiikintutkimuksen ideologiat: kuka pelkää musiikin semantiikkaa?

Psykoanalyttisia teorioita on sovellettu kulttuurin ja taiteen tutkimukseen koko psykoanalyysin historian ajan. Usein kun uusi psykoanalyttinen teoria on keksitty, on sitä pian sovellettu myös taiteen tutkimukseen. On myös huomattava, että psykoanalyttinen taiteen tutkimus, esimerkiksi kirjallisuuden tutkimus ja elokuvateoria 1960–70-luvuilta alkaen, on kehittänyt myös omia psykoanalyttisia innovaatioita ja metodeja omiin tarkoituksiinsa, minkä voi tulkita selvänä merkinä painopisteen siirtymisestä soveltavasta psykoanalyysista psykoanalyttiseen kritisismiin. Tällä kehityksellä on taas ollut *feed back* -vaikutusta psy-

²³ Psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta viime vuosisadan alkupuolella, ks. Sterba 1965 sekä Noy 1966 ja 1967. Artikkelin toisessa osassa (”Psykoanalyttinen lähestymistapa II”) käsitellään lisää psykoanalyttisen musiikintutkimuksen historiaa.



koanalyysiin; tarkoitan nyt ennen kaikkea joitakin ranskalaisen ja feministisen psykoanalyysin suuntia. Esimerkiksi Lacan-vetoisen poststrukturalismin myötä alettiin psykoanalyysia itseään (ja itsessään) tutkia kirjallisella — ja kirjallisuustieteen — silmällä, sillä vaikuttavathan tiedostamattoman kepposet kaikissa teksteissä, myös psykoanalyttisessa kirjallisuudessa.

Musiikin suhteen psykoanalyttinen lähestymistapa ei kuitenkaan ole yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla ja musiikin osastoilla saavuttanut yhtä vakiintunutta asemaa kuin esimerkiksi kirjallisuuden ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Musiikki ei ole myöskään ollut psykoanalyttikkojen ja psykoanalyttisten teoreetikkojen ensimmäinen kiinnostuksen kohde heidän suunnatessaan katseensa taiteeseen ja kulttuuriin. Musiikintutkimuksesta puuttuvat Freudin Leonardo- ja Gradiva-analyysien verrattavat psykoanalyttiset klassikotulkinnat, jotka olisivat toimineet tutkimusperinteen käynnistäjinä ja vauhdittajina. Jos Freud olisi kirjoittanut vain yhden pienen tutkielman vaikka Mozartista tai Wagnerista, olisiko musiikintutkimuksen ja psykoanalyysin suhde kehittynyt läheisemmäksi? Voi nimittäin sanoa, että musiikkia on lähinnä syrjitty psykoanalyttisessa tutkimuksessa, jos vertaa mikä määrä sivuja esimerkiksi kirjallisuudesta ja kuvataiteesta on kirjoitettu niin psykoanalyttikkojen, psykoanalyysista ammentavien filosofien, semiootikkojen kuin taiteentutkijoidenkin toimesta. Tämä jo Freudista alkava perinne elää edelleenkin poststrukturalistis-psykoanalyttisesti orientoituneessa nykyfilosofiassa ja semiotiikassa. Varsin yksipuolisesti visuaalisen hallitsemassa psykoanalyttisessa teoretisoinnissa ja kulttuurikriittisessä diskursissa ei ole juuri arvostettu eikä kohdistettu kiinnostusta ihmisen olemisen auditiiviseen puoleen. Esimerkiksi Freud ja Lacan keskittyvät pitkälti visuaalisen mielikuvituksen rooliin psyykenelämässä, eikä unisymbolisaationkaan — psykoanalyysin keskeisen tutkimuskohteen — äänellistä ulottuvuuksista ole juuri piitattu. Mutta eikö skopofilian rinnalle olisi nostettava audiofilia? Keskeisin kehitys subjektin auditiivisen sfäärin psykoanalyttisessä tarkastelussa on tapahtunut pikemminkin elokuvateorian (esim. Silverman 1988) kuin musiikkitieteen toimesta.

Stuart Feder (1993, 15) esittää, että juuri psykoanalyysin yksipuolinen suuntautuminen visuaaliseen lienee yksi syy siihen, miksi mielekkäitä psykoanalyttisia lähestymistapoja musiikkiin on kyetty kehittämään niin vähän. Useimmin syyn on kuitenkin ajateltu olevan musiikin ns. luonteessa, jota on pidetty non-verbaalina, abstraktina ja ei-esittävänä. Esimerkiksi Richard Sterban (1965, 97; ks. myös Feder et al. 1990, xii) mukaan kyse on psykoanalyttisen musiikintutkimuksen ”synnynnäisestä vaikeudesta”. ”Koska musiikki ei jäljittele todellisuutta [*is not a copy of reality*] [sic!], eivät tutut kategoriat ilmisisältö vs. piilevä (tiedostamaton) sisältö ole sovellettavissa musiikkiin.” Tällöin ajatellaan, että musiikista ei voida suoraan nimetä yksiselitteisiä ilmitason merkityksiä luonnollisen kielen denotaatioiden tapaan, ja siten siinä ei ole mitään sellaista, minkä takaa etsiä piileviä merkityksiä eli psykoanalyysin hellimää paljastavaa tematiikkaa.

Pinchas Noy (1993, 125–126; ks. myös Stein 1999) kritisoi psykoanalyttista tutkimusta liiasta jumiutumuksesta paljastavan tematiikan arkeologiseen eli



narratiivin rekonstruktioon perustuvaan tulkintamalliin. Toisin kuin psykoanalyttikolta ehkä odottaisi, Noy'n kritiikki ei kohdistu käsitykseen musiikin sisällöttömyydestä (abstraktiudesta, ei-esittävydestä). Se ei Noyta egopsykologina kiinnosta, sillä hänen mukaansa psykoanalyttisen musiikintutkimuksen tulisi kääntää katse musiikin muototekijöihin, joista psykoanalyysi ei Noy'n mukaan ole ennen egopsykologiaa pystynyt sanomaan yhtään mitään. Noy'n omat "muotoseikkoihin" kohdistuvat musiikin tarkastelut pysyttelevät yleisellä musiikin psykologisella tasolla. "Muotojen" tarkastelu ei hänen kohdallaan tarkoita teosten tarkastelua. Noy'n tapana on pohtia egopsykologisen psykodynamiikan perspektiivissä esimerkiksi musikaalisuutta, luovuutta ja musiikin emotionaalisia vaikutuksia. Langer–Pratt-tyyppisen isomorfiateorian kannattajana hän — kuten yleensäkin egopsykologiset musiikintutkijat — näkee musiikin kyllä "ilmentävän" [engl. *convey*] psyyken prosessien toimintarakenteita, mutta musiikki ei hänen mukaansa kuitenkaan ilmaise spesifejä sisältöjä, joita voitaisiin nimetä. Onkin huomattavissa, että egopsykologinen (mutta omalla tavallaan myös varhainen id-psykologinen) musiikin tarkastelu on monesti ollut abstraktin ja sisällöttömyyden ideologian rajoittamaa eli modernismin — romantiikan autonomiaestetiikan linjan jatkeen — ideologian läpitunkemaa ei-esittävän taiteen ihanteineen.²⁴ Tässä ei kuitenkaan ole kysymys psykoanalyttiseen ajatteluun liittyvästä ideologiasta vaan moderniin musiikintutkimukseen ja musiikin filosofiaan liittyvästä ideologisesta perinteestä, jota on luonnehtinut — psykoanalyttista jargonia käyttäkseni — musiikin semantiikan kastointi. Saattaakin olla, että egopsykologisen perspektiivin suosio psykoanalyttisessa musiikintutkimuksessa (esim. Noy, Feder, Nass; vrt. myös Feder et al. [eds.] 1990 ja 1993) on osittain selitettävissä sillä, että kaikista psykoanalyttisista paradigmoista juuri egopsykologia käy parhaiten yhteen modernismin abstraktia ihailevan aatemaa- ilman kanssa.²⁵ — Vaikka eikö juuri psykoanalyttikon pitäisi pysähtyä reflektimaan käsitystä musiikin ei-esittävydestä: Mitä tiedostamatonta pyrkimystä kyseinen näkemys/ideologia palvelee? Miksi moderni musiikkitiede — erityisesti analyysi ja teoria — on niin mielellään sulkenut musiikin semantiikan pois tarkastelustaan? Minkä torjunnasta tässä on kyse? Ketä musiikin semantiikka, ikonografia ja symboliikka uhkaa?

Psykoanalyttisen semiotiikan näkökulmasta kaikki merkitysjärjestelmät ovat aina ja välttämättä sisällöllisiä, sillä mitään diskurssia ei tuoteta ilman merkityksenantoa, merkisysteemiä ja subjektia (ei-esittävyys/sisällöttömyyskin pitää jollakin tavalla esittää, jotta tulee ymmärretyksi ja vastaanotetuksi "ei-esittävä" / "sisällöttömänä"). Merkityksenannon suhteen heterogeeninen tie-

²⁴ Modernismin semioottisesta kritiikistä, ks. Kuusamo 1996, 118–146, myös 34–47.

²⁵ Luonnollisesti on kuitenkin huomattava, että egopsykologiaakin on monenlaista. Feder et al. (eds.) 1990 ja 1993 -antologiat liittyvät läheisesti Amerikan psykoanalyttisen yhdistyksen (*American Psychoanalytic Association*) *Psychoanalytic Perspectives in Music* -tutkimuspiiriin sekä *Music and Mind* -projektiin (projektin kotisivut, ks. www.mindandmusic.org).



dostamaton tuottaa sisältöä loputtomasti. Merkkiteoreettisesta näkökulmasta katsoen ei siis ole mitään syytä pitää musiikkia abstraktimpana sisällöttömyyden mielessä ja vähemmän esittävänä taiteen lajina tai merkitsevänä käytäntönä kuin jotakin muuta. Kaikki merkkisysteemit ovat tietenkin abstrakteja (esimerkiksi kieli on abstraktio), ja mitään merkkisysteemiä ei ole ilman representaatiota. Musiikillinen representaatio on erilaista kuin kirjallinen tai visuaalinen, koska se on musiikillista eli medium on erilainen. Mutta vaikka kokisimme musiikin abstraktimpana, emme voi vetää siitä johtopäätöstä, että musiikki on vähemmän representatiivista; saattaaahan olla, että sisällöt tajutaan enimmäkseen tiedostamattomasti tai esitietoisesti. Itse asiassa voisi jopa päätellä, että juuri sen takia että koemme musiikkia "abstraktina" eli sisältöjen suhteen "väljänä", on sen sisällöllinen tiiviysaste erityisen korkea (sillä korkea abstraktiotaso tuottaa tiheän sisältöpitoisuuden).²⁶ Vaikka psykoanalyttisessä taiteen tutkimuksessa musiikki on perinteisesti nähty vaikeasti avautuvana taiteen lajina muun muassa nonverbaalista ja ajallisesta luonteestaan johtuen, voisi yhtä hyvin ajatella, että juuri tämän takia musiikki veisi erityisen tehokkaasti ja välittömästi tiedostamattoman, affektien ja seksuaalisuuden alueille. Siten musiikki oikotienä piilotajuntaan olisi varsin sopiva psykoanalyttisen tutkimuksen kohde. Näin ajattelevat paitsi useat postmodernin musiikkitieteen edustajat myös monet musiikkiterapian tutkijat ja teoreetikot.²⁷

Modernin musiikkitieteen semantiikan torjunnalle, sen vähälle kiinnostukselle musiikin sisältöjä kohtaan, voi toki olla muitakin kuin tieteenhistoriallisia, kulttuuris-historiallisia ja estetiikkaan liittyviä ideologioita (tiedostamattomia) syitä. On esimerkiksi pohdittu sitä, että kuuloaistiin liittyvänä taiteen lajina musiikki olisi vähemmän ulkoisen todellisuuden esittämistä (vrt. Sterba edellä) kuin esimerkiksi kirjallisuus ja kuvataide, eli se toteuttaisi vähemmän ulkoisten ilmiöiden merkkifunktioita ja olisi siten enemmän "minä-taidetta" (*ich-bezogen*) (Tarasti 1998, 1626). Ajatellaanko tällöin, että musiikki on sitten pikemminkin sisäisen todellisuuden representaatiota (vrt. romantiikan ekspressio-teoriat), sillä ei kai semiotiikan aikoina voida väittää musiikin (joka on aina ihmisen tekemää ja vastaanottamaa) olevan ei-representatiivista ja ei-merkkiä? Mutta miten voisimme *taiteen* tai *psykoanalyysin* diskurssissa pitää yllä eroa ulkoisen ja sisäisen todellisuuden representaation välillä? Kuuloaistia ja sen erityistä merkitystä varhaislapsuudessa ennen kielen oppimista on kyllä pohdittu psykoanalyttisesti (esim. Isakower 1939, Kohut – Levarie 1978 [1950], Nederland 1958) ja kyseisiä ajatuksia on monesti sovellettu selittämään musiikin kokemista. Mutta kyseisiä

²⁶ Enemmän musiikin abstraktiuden sekä ulkomusiikillisen merkityksen semioottisesta kriitikistä, ks. Välimäki 2002b, 74–76.

²⁷ Vrt. esim. Kramer (1995, 62): "Joutuessaan vastakkain kielen tai visuaalisen kuvaston suurten referentiaalisten ja symbolisten kykyjen kanssa, jopa kaikkein 'klassisin' musiikki luhistuu silmänräpäyksessä demoottisempien muotojen artikuloimattomaan, emotionaalisesti ladattuun ja eroottisesti varautuneeseen asemaan."



ajatuksia vasten voisimme myös saada lisävalaistusta siitä, miten kuuloaistin — ja ihmisäänen — erityisrooli näyttäytyy musiikkikäsitteissämme.²⁸

Ehdottaisinkin, ettemme etsisi syitä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen vähyydelle niinkään musiikin luonteesta kuin taidetta ja musiikkia koskevista käsityksistä ja niihin liittyvistä ideologioista, estetiikasta, filosofiasta ja musiikkitieteestä, jotka määräävät ja määrittelevät musiikin ja musiikkitieteen kulloisenkin ”luonteen”. Jos, kuten feministinen musiikintutkimus on tehnyt selväksi, yksi keskeinen modernia musiikkitiedettä luonnehtiva piirre on ollut musiikin emotionaalisten ja aistillisten aspektien vähättely tai suoranainen kieltäminen, ei ole yllättävää, ettei psykoanalyttisella musiikintutkimuksella ole ollut sijaa valtavirtamusikkitieteessä eikä siten juurikaan mahdollisuuksia kehittyä. Esimerkiksi formalistis-positivistisesti sävyttyneen musiikkianalyysin ja musiikin teorian semantiikanvastaisuus on sulkenut suurimman osan psykoanalyttisesta musiikkianalyysista automaattisesti musiikkitieteen ulkopuolelle. Kun käsitykset musiikista, sen merkityksistä ja sisällöistä sekä analysointimahdollisuuksista ovat viime vuosikymmeninä muuttuneet sympaattisemmiksi hermeneutiikkaa kohtaan, on aiempaa hyväksytympää käyttää psykoanalyttista ajattelua myös musiikintutkimuksen perinteisillä ydinalueilla.

3.2. Psykoanalyttinen musiikintutkimus ei ole yksi

Siinä missä monien muiden taiteen alojen suhteen voidaan kirjoittaa psykoanalyttisen tutkimuksen historia aina viime vuosisadan alun id-psykologiasta poststrukturalismiin ja siitä eteenpäin, on se musiikkitieteessä hankalaa, ja integroivaa kokonaiskuvaa alasta on vaikea saada.

Psykoanalyttista musiikintutkimusta on musiikkitieteen sisällä tehty aika vähän, eniten ehkä musiikkiterapian tutkimuksen alueella. Teosanalyysit ja muut musiikintutkimuksen perinteiset ydinalueet ovat sen sijaan useimmiten pysyneet psykoanalyysin koskemattomina aina 1990-luvulle asti.²⁹ Vaikka psykoanalyttisia teosanalyysseja onkin aina jonkin verran tehty, ovat ne useimmiten olleet pikemminkin psykoanalytikkojen kuin musiikintutkijoiden intressejä koskettavia. Musiikintutkimuksen marginaalissa ja etenkin akateemisen musikologisen piirin ulkopuolella (psykoanalyysin ja psykiatrian piirissä) tehtyjen tutkimusten merkitystä ja relevanssia on musiikkitieteestä käsin ollut vaikea huomata.³⁰ Kuitenkin ne osaltaan muodostavat psykoanalyttisen musiikintut-

²⁸ Äänestä ihmisen olemisessa lacanilaisessa perspektiivissä, ks. esim. Rosolato 1974, Poizat 1986 ja 1998, Silverman 1988, Dolar 1996 ja Žižek 1996; semiotiikan perspektiivissä, ks. esim. Barthes 1985, 267–285; Ostwald 1973 sekä Tarasti 2001.

²⁹ Toki aina löytyy satunnaisia poikkeuksia, kuten esimerkiksi Hans Kellerin Freud-inspiroitunut musiikinteoria ja esseistiikka (ks. Välimäki 2002b, 70).



kimuksen perinteen ja jatkumon. Perinne voi olla heikosti tunnettu muttei ole-
maton. Tätä traditiota ei kuitenkaan useinkaan muisteta tai huomioida siinä
poststrukturalistisessa psykoanalyttisessä tutkimuksessa, jota musiikkitieteessä
on harjoitettu viimeisten kymmenen vuoden aikana. Saattaa myös olla, että
monet poststrukturalistista psykoanalyttista musiikintutkimusta tekevät tutkijat
identifioituvat mieluummin uuteen musiikkitieteeseen kuin psykoanalyttiseen
musiikintutkimukseen, jolloin kyseistä perinnettä ei pidetä relevanttina, sillä tut-
kimuksen laajemman teoreettisen taustan nähdään olevan muualla. Esimerkiksi
David Schwarz ja Lawrence Kramer lähinnä ignoroivat heidän poststruktura-
listista paradigmaansa edeltävän psykoanalyttisen musiikintutkimuksen tradi-
tion.³¹ Ongelmana on tietenkin se, että kyseinen perinne on niin marginaalinen
ja marginalisoitu. Silti sitä on, vaikkei niinkään musiikkitieteen vaan soveltavan
psykoanalyysin alueella. Esimerkiksi 1950-luvun alku oli yksi psykoanalyttisen
taiteentutkimuksen, myös musiikintutkimuksen, kulta-aika. Silloin kirjoittivat
tutkimuksiaan muun muassa Anton Ehrenzweig (1953), Heinz Kohut (1990
[1957]; Kohut ja Levarie 1978 [1950]), Ernst Kris (1952), André Michel (1951),
Theodor Reik (1983 [1953]) sekä Editha ja Richard Sterba (1954).

Jean-Jacques Nattiez (1993, xiv) kirjoittaa kirjassaan *Wagner Androgyne*, että
androgynian tematiikkaa pohtiessa on välttämätöntä ottaa psykoanalyttiset
teoriat huomioon ja että ”jos musiikkitiede ei enemminkin tai myöhemmin käy
kosketuksiin psykoanalyysin kanssa, psykoanalyysi käy enemminkin tai myöhem-
min kosketuksiin musiikkitieteen kanssa”. Mitä meidän tulisi ajatella näistä Nat-
tiezin sanoista, jotka on kirjoitettu vuonna 1990, jolloin Wagneria — Nattiezin
tutkimuskohdetta kyseisessä kirjassa — oli tutkittu psykoanalyttisesti jo 90
vuoden ajan? Miksi pelätä, että psykoanalyysi käy musiikin kimppuun, kun sitä
on tapahtunut jo melkein sata vuotta? — Etenkin kun juuri Wagner on ollut psy-
koanalyttisen musiikintutkimuksen kestoaihe. Ilmeisesti Nattiezia huolettaa-
kin se, että psykoanalyttista musiikintutkimusta ovat useimmiten harjoittaneet
psykoanalyttikot eivätkä musiikkitieteilijät, mikä on vaikuttanut kyseisen tutki-
muksen luonteeseen ja musiikintutkimukselliseen merkitykseen (Nattiez mai-
nitsee Michelin ja Reikin). Olen Nattiezin kanssa samaa mieltä siitä — mikäli
hän näin tarkoittaa — että musiikkitieteilijöiden tulisi tarttua psykoanalyttisen
musiikintutkimuksen mahdollisuuksiin, jotta se kehittyisi nimenomaan musiik-
kitieteenä (eikä soveltavan psykoanalyysin alana).³²

1990-luvulla ilmestyi kaksi merkittävää englanninkielistä psykoanalyttisen
musiikintutkimuksen antologiaa: *Psychoanalytic Explorations in Music* ja *Psycho-
analytic Explorations in Music, Second Series* (Feder et al. [eds.] 1990 ja 1993).

³⁰ Suomessakin psykoanalyttinen musiikintutkimus 1970-luvulta alkaen kehit-
tyi pikemminkin psykoanalyttikkojen ja psykiatrien kuin musiikkitieteilijöiden
toimesta (esim. Eero Rechartt, Heikki Piha, Jari Sinkkonen, Oliver Parland).
Myös ensimmäinen psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta Suomessa väitel-
lyt tutkija, Kimmo Lehtonen (1986), väitteli kasvatusta eikä musiikkitieteestä.

³¹ Näin tekee myös Elizabeth Wright kirjassaan *Psychoanalytic Criticism (A Reap-
praisal)*, jossa musiikkia käsitellään vain poststrukturalistisen ideologia-kritiikin
yhteydessä ja viitaten pelkästään Krameriin ja Žižekiin (vrt. 1998, 162–166).



Suurin osa niidenkin kirjoittajista tulee pikemminkin psykoanalyysin ja psykiatrian kuin musiikintutkimuksen piiristä: ensimmäisessä kirjassa vain kaksi neljästätoista kirjoittajasta on musiikintutkijoita, toisessa neljä neljästätoista. Antologiat eivät ole poststrukturalistisesti tai lacanilaisittain orientoituneita kuten psykoanalyttinen kritisismi yliopiston humanistisissa tieteissä useimmiten viime vuosikymmenien aikana on ollut vaan edustavat monenlaista ja monelta ajalta peräisin olevaa, lähinnä klassiseen psykoanalyysiin sekä egopsykologiaan perustuvaa tutkimusta.³³

Näiden antologioiden lisäksi yksi harvoja itsensä jo otsikossa eksplisiittisesti psykoanalyttiseksi lähestymistavaksi nimeävä kirja on Schwarzin *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture* (1997). Sen orientaatio on poststrukturalismissa, Žižekissä ja sitä kautta Lacanissa. Näistä kirjoista huolimatta psykoanalyttinen musiikintutkimus on edelleen yleisesti ottaen varsin pieni tutkimussuuntaus. Ylipäättään on harvinaista edes puhua psykoanalyttisista lähestymistavoista musiikintutkimuksessa. Esimerkiksi uusimmassa *Grovessa* (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*) ei ole hakusanaa ”psykoanalyysille ja musiikille”,³⁴ vaikka sukupuolta ja seksuaalisuutta teoretisoivaan musiikintutkimukseen viitataan säännöllisesti — ja vaikka kyseiseen laitokseen on yritetty mahdollistaa kaikenlaisia ”toiseuksia”. Ehkäpä psykoanalyysi on liian ”vanha” (tai patriarkaa[l]inen?) teoria tullakseen suosituksi opinalalla, jolta puuttuu tunnustettu ja vakiintunut psykoanalyttisen tutkimuksen perinne, johon uudet psykoanalyttisen lähestymistavan muodot voisivat luontevasti kiinnittyä. On kuitenkin selvää, että psykoanalyttisen musiikintutkimuksen mahdollisuudet ovat selvästi tulleet laajempaan tietoisuuteen musiikkitieteessä 1990-luvun aikana, ennen kaikkea monia metodologioita ja tieteenaloja yhdistävän poststrukturalistisen ja postmodernista ajattelusta ammentavan musiikintutkimuksen ansiosta. Yhtenä esimerkkinä tästä toimii Alastair Williamsin nykymusiikkitiedettä käsittelevä kirja (2001), joka pitää sisällään luvun lacanilaisesta musiikintutkimuksesta. Tämä on harvinaista ja uutta musiikintutkimuksen peruskirjalle.

Haluaisin huomauttaa, että antamani kuva psykoanalyttisesta musiikin-

³² Nattiezin freudilais-psykoanalyttinen ote kyseisessä kirjassa on kuitenkin pääosin perinteisen biografisen keskittyen Wagnerin äiti- ja isäsuhteisiin, eikä hän sen osalta siis poikkea psykoanalyttisen Wagner-tutkimuksen pitkästä perinteestä (jota kirjassa ei käsitellä) (vrt. erityisesti 1993, 181). Tosin hän — musiikintutkimuksen ajan hengen mukaisesti — yhdistää psykoanalyttisen aineiston strukturalistisiin, semioottisiin ja feministisiin teorioihin. Nattiez myös pohtii Freudin näkemyksiä androgyniasta sekä tarkastelee oopperoiden symboliikkaa myös junglaisesta perspektiivistä.

³³ Kirjallisuutta psykoanalyttisen musiikintutkimuksen alalta etsivän kannattaa katsoa kyseisten antologioiden lisäksi esim. Noy 1966 ja 1967, Nass 1989, Lima 1997 ja Feder et al. 2001. Sterba 1965 sisältää katsauksen alan saksankieliseen kirjallisuuteen ennen toista maailmansotaa.

³⁴ Vertailun vuoksi mainittakoon, että taidehistorian *Grovessa* (*The Grove Dictionary of Art*) on hakusana-artikkeli ”psykoanalyysi ja taide”, jonka kirjoittaja on Richard Wollheim.



tutkimuksesta saattaa olla jonkin verran vääristynyt johtuen englanninkielisen tutkimuksen hallitsevuudesta tänä päivänä valtavirtamusiikkitieteen kansainvälisellä kentällä. Psykoanalyttista musiikintutkimusta on tehty monilla kielillä ja monissa maissa, joiden perinteet saattavat poiketa angloamerikkalaisesta. Siinä missä esimerkiksi amerikkalainen toisen maailmansodan jälkeinen psykoanalyttisen musiikintutkimuksen perinne on ollut soveltavan psykoanalyysin ja egopsykologian hallitsemaa aina 1990-luvun uuden musiikkitieteen tuomaan muutokseen asti, on ranskalainen perinne³⁵ useimmiten nojannut idpsykologiaan sekä Lacaniin. Yhdysvaltojen musiikkitieteeseen Lacan ujuttautui varsinaisesti vasta uuden musiikkitieteen kautta. Vahvoja psykoanalyttisen musiikintutkimuksen traditioita on myös esimerkiksi Saksassa ja Italiassa³⁶ — Suomen psykoanalyttisen musiikintutkimuksen perinteestä puhumattakaan.³⁷

4. Musiikin rooli psykoanalyttisessa ja filosofisessa diskurssissa: torjutun paluuta ja toiveen toteutumaa

4.1. Freudin epämusikaalisuuden varjossa

Freud ulotti tiedostamatonta koskevat ajatuksensa taiteen ja kulttuurin alueelle jo varhaisissa kirjoituksissaan. Hän kirjoitti soveltavan psykoanalyysin alaan kuuluvia tutkielmia esimerkiksi Michelangelosta, Leonardosta, (Jensenin) *Gravdivasta*, Dostojevskistä, Hoffmanista sekä muun muassa artikkelit ”Runoilija ja fantasia” ja ”Psykopaattisia näyttämöhenkilöitä” (ks. Freud 1987 [1907–08]; 1995 [1907–1928]; 1999 [1906–07]).³⁸ Alunperin anonyymina julkaisemassaan esseessään ”Michelangelon Mooses” Freud toivoo lukijalta ”lempeää kohtelua” ja aloittaa seuraavasti:

³⁵ Vrt. esim. André Michel (1951), Guy Rosolato (1974), Didier Anzieu (1979), Jacques Bril (1980), Jacques ja Anne Caïn (1982), Michel Poizat (1986), Catherine Clément (1988), Michel Imberty, Edith Lecourt (1992, 1994) ja Marie-France Castarède (2002).

³⁶ Vrt. esim. Franco Fornari (1984); ks. myös Volterra (a cura di) 1994 ja 2002 sekä Carollo (a cura di) 2000.

³⁷ Vrt. esim. tämän lehden musiikin merkitysten psykoanalyttisen tarkastelun teemanumero 4/1998, *Musiikin sanaton kosketus*. Suomessa on 1990-luvun ajan ollut vilkas psykoanalyttisen musiikintutkimuksen innostus erityisesti musiikki-terapian teorian ja tutkimuksen alueella, jonka kehittäjiä ovat olleet mm. Kimmo Lehtonen (esim. 1986, 1996) ja Jaakko Erkkilä (1997). Psykoanalyttista musiikintutkimusta ovat Suomessa uranuurtaneet myös Eero Rechartt (esim. 1984, 1992), Yrjö Heinonen (esim. 1995), Kari Kurkela (esim. 1993) sekä Markus Lång (esim. 1995), Daniel Falck (esim. 2000) ja John Richardson (1995).

³⁸ Freudin taidetta koskevista näkemyksistä, ks. esim. Kuhns 1983, Kuusamo 1984 ja Wollheim 1991.



Haluan heti sanoa, etten ole mikään taiteentutkija vaan maallikko. Olen usein huomannut, että taideteoksen sisältö vetää minua puoleensa enemmän kuin sen muodolliset ja tekniset ominaisuudet, joita taiteilija kuitenkin eniten arvostaa. Monia taiteen keinoja ja vaikutustapoja en oikeastaan pysty lainkaan arvioimaan. [– –] Silti taideteokset, varsinkin kirjallisuus ja kuvanveisto, vaikuttavat minuun voimakkaasti [– –]. Silloin kun en pysty sitä asiaa [mihin taideteoksen vaikutus perustuu] selvittämään, kuten esimerkiksi musiikissa, olen melkein kykenemätön nauttimaan teoksesta. Rationalistinen tai ehkä analyttinen taipumus taistelee minussa sitä vastaan [– –]. (Freud 1995 [1914], 193.)

Psykoanalyttikkona Freud liikkui taiteen alueella löytääkseen analogioita ja korrelaatioita teorioilleen tiedostamattoman toiminnasta. Esimerkiksi Leonardo-essse, jossa Freud tarkastelee taiteilijaa neurootikkona, oli osittain tarkoitettu valaisemaan yhtä mahdollista reittiä homoseksuaalisuuteen (äiti-identifikaation kautta). Musiikista hän ei kuitenkaan esimerkkejä etsinyt. Vaikka Freudin kirjoitukset ovat täynnä viittauksia taiteisiin yleensä, esimerkiksi kirjallisuuteen antiikista alkaen, musiikki ei saa vastaavaa funktiota. Musiikkiviitteitä Freudin kirjoituksista hakeva saa tyytyä hyvin pieniin mainintoihin.³⁹ Freud kyllä kiinnitti huomiota siihen, miten analysoitavien mieleen saattoi nousta laulujen katkelmia mutta ei antautunut sitä pohtimaan.⁴⁰ Freud tuntuu antavan itsestään tahallisen epämusikaalisen kuvan. Tämä on askarruttanut monia psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta kiinnostuneita tutkijoita (esim. Reik 1983 [1953]; Noy 1967; Caïn – Caïn 1982; Lehtonen 1986, 87–88; 2002, 17–19; Matamoro 1989; Gay 1990, 217–218; Abrams 1993, 280–282) ja luonut oman kirjallisuuden lajinsa, joka keskittyy Freudin olemattoman musiikki-suhteen pohtimiseen ja hänen musiikillisen ympäristönsä selvittämiseen (esim. Pollock 1975; Lecourt 1992; Abrams 1993; Chumaceiro 1993; Cheshire 1996). Freudin epämusikaalisuutta on pidetty outona sitäkin seikkaa vasten, että psykoanalyysi on nimenomaan metodi, joka perustuu hienovaraiselle ja herkälle kuuntelulle, jossa puheen sävyt ja nyanssit, ylipäättään nonverbaali viestintä — eräänlainen puheen musiikki — on keskeisellä sijalla.⁴¹

Freudin ”epämusikaalisuutta” on tulkittu muun muassa auditiivisena traumana, sävelkuuroutena, puolustusmekanismina ja tietenkin torjuntana; erilaisia

³⁹ Maininnat ovat vain periferisesti musiikkia koskevia. Ne liittyvät esimerkiksi oopperoihin unen materiaalina, jolloin merkitystä on lähinnä oopperan aiheella (tarinalla, tapahtumalla) ja tekstillä edustamassa unennäkijän ristiriitoja ja tunteita. Ks. esim. Freud 1992 [1900], 178–179, 289, 326, 363, 416; 1950 [1892–1899], 216; 1960 [1901], 416; 1958 [1911], 39; 1962 [1894–95], 79. Ohjelmisto on unissa perin kanonista: Mozartia (*Don Giovanni*, *Taikaahuilu*), Beethovenia (*Fidelio*), Wagneria (*Ring*, *Tannhäuser*), Bizet'tä (*Carmen*). Freudin musiikkitietous perustuu laajalle näytelmien ja runojen tuntemukselle sekä varmaankin aikansa Wienin oopperatalojen ohjelmistoihin. Edellisten lisäksi mainittakoon kuriositeetteina vielä 1992 [1900], 350 alaviite 2 (kappaleiden sanojen väärinkuulemisesta ja vääntelystä) ja 1960 [1901], 106–107 (myöskin virhesuorituksista sekä unen ja musiikin yhteydestä).

⁴⁰ Kyseistä ilmiötä ovat pohtineet tarkemmin mm. Ferenczi (1980 [1909]) ja Reik (1983 [1953]).



ehdotuksia on annettu sille, mitä — ja miksi — Freud torjui. On ehdotettu (esim. Lehtonen 1986, 87–88), että musiikki, kuten myös abstrakti taide, oli ”paradigmaattisesti liian lähellä” Freudin teoriaa tiedostamattoman työskentelestä. Reikin (1983 [1953], 4–5) mukaan musiikki ja sen emotionaalinen voima ehkä uhkasi Freudia. Kimmo Lehtosen (2002, 17) mukaan musiikin voimallinen vaikutus ehkä muistutti Freudia psykoanalyysin rajoituksista. Lehtonen (2002, 19–20) on pannut merkille, että musiikki — ”tuo potentiaalisesti vaarallinen epäkieli” — muodostaa Freudin lisäksi myös Jungille ajattelun sokean pisteen;⁴² molemmat vaikenivat musiikista.⁴³ Lehtosen mukaan Freud ei halunnut tajuta tai tarkastella musiikin yhteyttä piilotajuntaan, Jung taas tajusi yhteyden muttei ollut siitä kiinnostunut. Kuten Freud, myös Jung tunnusti musiikin voimallisen vaikutuksen: soittaessaan muusikot välittävät arkkityyppistä materiaalia olematta siitä itse mitenkään tietoisia. (Lehtonen 2002, 17.)

4.2. Lacan, Kristeva ja muut poststrukturalistit: musiikki metaforana sille mikä pakenee kieltä

Myöskään sellaisten huomattavien jälkifreudilaisten psykoanalyttikoiden kuin Lacanin ja Julia Kristevan tuotannossa musiikki ei ole vakavan tarkastelun tai viittauksen kohteena. Poststrukturalistisesti orientoitunut nykyfilosofia ei puhu yhtä halukkaasti musiikista kuin se puhuu kirjallisuudesta ja visuaalisista taiteista. Monesti ainut funktio, jonka musiikki saa, on toimia metaforana sille ”mikä pakenee kieltä”, ”mistä ei voi puhua”, ”mitä ei voi nimetä”. Kristeva (vrt. esim. 1993, 95, 105, 107–108) käyttää musiikki-sanaa kuvatessaan poeettisen kielen nonverbaaleja merkityksiä, ns. khoraattista järjestystä (= semioottista merkityksenannon modaliteettia). Hän ei kuitenkaan viittaa mihinkään sävelteoksiin siten kuin hän tarkastelee kuvataiteita ja kirjallisuutta. Vastaavasti Paul de Man (1983) käyttää musiikkia metaforana derridalaiselle tekstuaaliselle signifiikaatiolle. Ja niin Kristevan, de Manin kuin Derridankin esseistä on turha etsiä todellisen musiikin tarkastelua, esimerkiksi viittauksia olemassaoleviin musiikkeihin (vrt. Samuels 1995, 1). Aivan kuin nämä poststrukturalistit eivät piittäisi siitä, että musiikki on taiteen lajina ja merkkijärjestelmänä historiallisesti, kult-

⁴¹ Psykoanalyttisen kuuntelun ja musiikin kuuntelun yhtäläisyyksistä, ks. esim. Reik 1983 [1953], Lecourt 1992 ja Stein 1999. Reik (1983 [1953], 12) jopa ehdottaa, että psykoanalyttikoille tulisi opettaa musiikin kuuntelua ja sen myötä suurempaa herkkyyttä potilaan kuunteluun. Reikin mukaan myös niin analyttikon kuin analysandinkin mieleen juolahtavat todelliseen musiikkiin (esim. teoksiin) liittyvät assosiaatiot on tärkeä ymmärtää esitietoisina — ”sävelkuvallisina” — viesteinä.

⁴² Freudin musiikki-aversiota voisi verrata myös Heideggeriin.

⁴³ Tosin Jung käsittelee Wagnerin oopperoiden symboliikkaa (ks. Nattiez 1993, 219).





tuurisesti ja sosiaalisesti aivan yhtä koodattu merkitsevä käytäntö kuin kirjallisuus tai jokin visuaalinen taide.

Kohtaamme tässä musiikkia koskevan pitkän ajatteluperinteen länsimaisen kulttuurin, filosofian ja estetiikan historiassa. Musiikki on ollut ristiriitaisten projisointien kohde: toisaalta musiikkia on pidetty taiteista "korkeimpana", mitä on perusteltu sillä, että se on "abstraktein" ja siten "henkisin" ja "transsendentein" taiteen laji (vrt. rationaalisuus ja maskuliinisuus); toisaalta musiikkia on pidetty taiteista "matalimpana", koska se on "aistillisin" ja "emotionaalisin" taiteen laji (vrt. tunteellisuus, irrationaalisuus ja feminiinisyys, "musiikki on nainen").⁴⁴ Kun tätä perinnettä kunnioittaen yleisellä (poststruktuurialistisella) semiotikalla — signifiikaation teoriolla — on vaikeuksia käsitellä musiikkia inhimillisen kommunikaation muotona. Toisaalta musiikki tietyn lingvistisen artikulaation puutteessaan näyttää anomalialta muiden taiteiden joukossa, ja toisaalta se juuri siksi tuntuu pitävän sisällään avaimen abstruuseihin vaikeasti ymmärrettäviin tekstuaalisen tuottamisen, dekonstruktion ja intertekstuaalisuuden käsitteisiin (vrt. Samuels 1995, 1; Monelle 2000, 198). Aivan kuten Freudin myös poststruktuurialismin ja dekonstruktion filosofien kohdalla voisimme miettiä syitä musiikista vaikenemiseen; miksi vakava musiikin tarkastelu on niin usein torjuttu ja pidetty filosofisen diskurssin ulkopuolella. Onko musiikkitiede onnistunut vartioimaan korkeaa sfääripitoisuuttaan niin tiukasti, ettei musiikista uskalla kirjoittaa kuin musiikkitieteilijät, vai onko niin, että kuten Freud kieltäytyi ymmärtämästä taiteen lajia, joka vaikuttaa hyvin paradigmaattiselta alueelta primariiprosessin työn kanssa, samoin dekonstruktionistit ja poststruktuurialistit välttelevät tätä jo lähtökohdiltaan "fundamentaalisena dekonstruoitunutta" taiteen lajia, koska se on "liian lähellä" heidän teorioitansa?

Poikkeuksiakin tietysti on, kuten esimerkiksi Roland Barthes. Myös Philippe Lacoue-Labarthe, Edward Said ja Slavoj Žižek tulee mainita. He puhuvat toisinaan myös musiikista aivan kuten muistakin kulttuurisista käytännöistä.

4.3. Musiikin ja kielen ikuinen vertailu — musiikki täyden läsnäolon fantasiana

Jos musiikkia onkin syrjitty psykoanalyysissä ja psykoanalyttisesti orientoituneessa filosofiassa ja taiteentutkimuksessa, ei se ole ollut niin tärkeä — siten kuin esimerkiksi kirjallisuus — ylipäätäänkään 1900-luvun filosofiassa. Filosofian 1900-luvun lingvistisen käänteen myötä kielifilosofian perspektiivistä hallitsemattomalta näyttävä musiikillinen diskurssi joutui paitsioon. Samaan aikaan musiikkitieteessä formalistinen musiikinteoria ja analyysi sekä modernistinen estetiikka alkoivat kukoistaa tukahduttaen musiikin "emotionaalista toiseutta" ja korostaen musiikin ei-esittävää luonnetta. Sitten postmodernin ajattelun myötä

⁴⁴ Tästä enemmän, ks. esim. Kramer 1995, erityisesti luku 2, "From the Other to the Abject. Music as a Cultural Trope" (33–66).





musiikista tulee dekonstruktion filosofeille ja tekstuaalisuuden teoreetikoille metafora kaikelle "toiseudelle" merkityksenmuodostuksessa — ja siten musiikki jälleen saa ylleen sitä mystistä auraa, jota taas postmodernit musikologit ovat ahkerasti koettaneet siltä poistaa viimeiset viisitoista vuotta. Filosofian ja yleensäkin humanististen tieteiden lingvistinen käänne on saattanut (myös) ehkäistä musiikin (sosio-kulttuuristen) merkitysten tutkimista, sekä edistää musiikin syrjintää filosofisessa diskurssissa. Jopa musiikin semiotiikka aloitti Molino–Nattiez-versiossaan semantiikan torjuvana projektina (Monelle 2000, 9).

Monet klassisen semiotiikan mallit on luotu verbaalin kielen analogialle totuusarvoineen, propositioneinen ja denotatiivisine funktioineen. Musiikkiin sovellettuna mallit ovat saaneet sen näyttämään puutteelliselta, käsitteellisesti epämääräiseltä ja siten semanttisesti tyhjältä (vrt. Kramer 1990, 3). Usein on myös takerruttu siihen, ettemme voi tavoittaa musiikkia sanoin. Tällöin ei kuitenkaan huomata, että kyseessä on itsestäänselvyys: emmehän voi muitakaan tärkeitä kokemuksiamme täydellisesti tai tyydyttävästi sanoin tavoittaa. Kieleen palautumattomuus ei ole yksinomaan musiikillista diskurssia luonnehtiva piirre, vaikka musiikki onkin siitä erinomainen esimerkki. Myöhäislacanicilaisen psykoanalyysin mukaan olemisemme kieleen palautumattomuus on ihmisenä olemiselle nimenomaan luonteenomaista; tämä vieraantuneisuuden tila on subjektiuden ehto. Merkkisysteemit eivät myöskään ole vedenpitävästi yhteensopivia, mikä on ilmeistä kun esimerkiksi käännetään kielestä toiseen tai ylipäätään merkkisysteemistä toiseen, tai kun etsitään taiteidenvälisiä vastaavuuksia.

Itse asiassa juuri tämä kokemuksiemme jäännöksetön palautumattomuus kieleen on sekä dekonstruktion että psykoanalyysin erityinen ja omituinen kiinnostuksen kohde: kyse on olemisemme puolesta, jonka kielen lait jättävät huomiotta tai jota ne estävät (vrt. Wright 1998, 1). Tässä piilee musiikin metaforisen käytön syy poststrukturalistisessa ajattelussa, joka yrittää hahmottaa sitä jota-kin, mikä ei noudata kielen sääntöjä. Musiikkitiede ei ole juurikaan tästä tendenssistä hyötynyt, sillä musiikkitieteilijä yrittää lähestyä musiikkia nimenomaan ymmärrettävänä ja koodautuneena (merkkisysteeminä).

Musiikilla tuntuu siten olevan kaksinainen funktio filosofian historiassa, ja molemmissa funktioissaan se on merkinnyt kielen vastakohtaa, jopa antiteesiä. Musiikki on toiminut sekä filosofian toivemaana, jota sanat eivät tavoita, että häirikkönä, joka on pitänyt vaientaa. Lacoue-Labarthen sanoin: filosofian asenne musiikkia kohtaan on ollut joko täynnä paatosta tai torjuntaa. Musiikki on toiminut kapinallisena objektina *par excellence*. Se on kapinoinut filosofian haltuunottoa vastaan osoittaen filosofian ja järjen rajaa, ehkä jopa uhkaa.⁴⁵ (Lacoue-Labarthe 1994, 86.) Tämä ei kuitenkaan välttämättä kerro niinkään

⁴⁵ En sanoisi Lacoue-Labarthen (1994, 85) tapaan, että musiikin ja filosofian suhde on useimmiten ollut jokseenkin tylsä, mutta sanoisin sen olleen oireellinen. Lacoue-Labarthe (1994, 85) kirjoittaa: "Matemaattisten ja matemaattis-kosmologisten spekulatioiden muodostamaa poikkeusta lukuun ottamatta [–], ei olisi liioiteltua sanoa [–], ettei musiikin ja filosofian välillä ole yli kahtena tuhatena vuotena tapahtunut juuri mitään, ja että niiden suhteiden historia on sanalla sanoen aika tylsä."



musiikista kuin psykologisesta tarpeestamme tällaiseen objektiin — siitä minkälaisen objektin musiikista haluamme tehdä.

Nonverbaaliudestaan ja auditiivisesta mediumistaan johtuen musiikki on varmaankin erityisen voimallinen luomaan tunteen (illuusion, fantasian) täydestä läsnäolosta ja ”suorasta” (välittömästä) kokemisesta. Se tarjoaa oivallisesti Lacanin teoretisoimien subjektin perusharhojen autuuden. Välittömän kokemisen tunne liittyy myös musiikin ajalliseen luonteeseen. Nonverbaaliudessaan se koskettanee arkaaista olemisemme puolta ja siten tuntuu harhauttavan merkkisysteemin rajalle: tietoisuuden ja tiedostamattoman, merkityksen ja merkityksen kumoutumisen, psyykkisen ja ruumiillisen, halun ja tarpeen, itsen ja toisen, subjektin ja objektin, sisäisen ja ulkoisen rajalle. Tätä vasten on ymmärrettävää musiikin taipumus toimia perimmäisten halujen ja toiveitten projisointien kohteena (vrt. rakkaan objektin läsnäolo kadotetun paratiisin fantasiana). Sellaisena se toimii myös tutkija(subjekti)lle. Esimerkiksi kielen ja representatiion problematiikkaan väsyneelle tutkijalle musiikki saattaa näyttäytyä filosofian ja semiotiikan toivemaana, johon on sallittua viitata hämäränä alueena, joka on aina sanojen ja määrittelyjen, kielen häiritsevän denotatiivisen kerroksen ulottumattomissa, jossakin ”toisaalla” — minne ikinä tämä ”toisaalla” sitten sijoitetaankaan musiikin filosofian historian transsendentti–demoninen-akselilla. Siten musiikki ei toimi balsamina ainoastaan siihen haavaan olemisessamme, josta ranskalaiset psykoanalyysin teoreetikot puhuvat, vaan myös kyseisten teorioiden aiheuttamaan menetyksen ja puutteen tunteeseen tutkijassa. (Vrt. Välimäki 2001, 166–167 ja 182 alaviite 3.) Jälkilacanalaisessa perspektiivissä tämä musiikin ”välittömyys” näyttäytyy pikemminkin illuusiona (toiveena, fantasiana) kuin tosiasiana (mikäli pystymme niitä edes erottamaan), kun taas freudilaiseen (klassiseen) psykoanalyyysiin pohjaava musiikintutkimus on tavannut puhua musiikin välittömästä kyvystä koskettaa subjektin ei-kielellistä ja preverbaalia kokemusmaailmaa (vrt. esim. Rechartd 1992, Välimäki 1998).

Freudilaisessa perspektiivissä musiikin ei-kielellisyydestä puhuminen on mielekästä, mutta lacanalaisessa perspektiivissä ilmauksen käyttäminen ei toimi vastaavalla tavalla johtuen Lacanin tavasta viitata kielellä rakenteeseen, systeemiin (merkkijärjestelmään); kieli ei Lacanilla tarkoita verbaalista diskurssia (puhuttua luonnollista kieltä) vaan fundamentaalia psyyken (subjektin) strukturoituneisuutta. Se että tiedostamaton on rakentunut kielen tavoin, tarkoittaa että se on systeeminen, mikä nimenomaan tekee subjektista subjektin; kieli ja subjekti ovat erottamattomat. Myöhäinen Lacan teoretisoi myös sitä, mikä subjektin kokemuksessa jää aina kielen ulkopuolelle. Lacanin kielitieteellinen psykoanalyysin käänös ei sulje tarkastelusta pois sitä, mihin freudilaiset viittaavat musiikin ei-kielellisyydellä. Mutta lacanalaisen ja freudilaisen diskurssin käsitteet eivät ole yhteensopivia, yhteismitallisia ja toisensa korvaavia — niiden filosofiset lähtökohdat ovat erilaiset. Lacanilaisten (esim. Silverman 1988) mielestä ajatus musiikin kyvystä viedä subjekti (joka on jo sosialisoitu ja kielessä oleva) preverbaaliin ja preoidipaaliseen kokemusmaailmaan on loogisesti mahdoton. Mutta on kuitenkin huomattava, että psykoanalyttisen lähestymistavan kyseessä ollessa kysymys on aina ajattelumme rajoista ja mahdottomuuksista.



Freudilaisessa perspektiivissä musiikin arkaaisen kokemusmaailman pohtimisessa ylitseväsemättömiä ajattelullisia vaikeuksia aiheuttaa se, että tällöin pohdimme, kieltä käyttäen, ei-kielellistä kokemusmaailmaa ja siten annamme jälkikäteen eli retrospektiivisesti jollekin jo menetetyille — tai sitten kuvittelemallemme menetetyille (vrt. Silverman) — kokemukselle merkityksiä, joista emme voi tietää miten lähellä ”alkuperäistä” kuvittelemaamme kokemusta (joka ehkä onkin myytti) ne ovat tai kuinka ”oikein” sitä kuvaavat. Tällaisissa kysymyksissä tiedon fiktiiviseen (narratiiviseen, fantasmaattiseen) rakentumiseen saa selkeän kosketuksen.⁴⁶

Musiikin ei-kielellisyyden sijasta olisi ehkä mielekkäämpää puhua musiikin nonverbaaliudesta, joka selvemmin viittaa musiikin ja kielen (verbaalisena diskurssina) eroon tunnustaen kuitenkin samalla molempien diskurssien merkkisysteemisen (Lacanin kielen systeemisen) luonteen ja siten myös samankaltaisuuden. Ei-kielellisyydellä tai nonverbaaliudella musiikin yhteydessä en siis tarkoita, että viittaisin yksinomaan alueisiin, joista Lacan puhuisi reaalina tai imaginaarisena, vaan myös musiikin symboliseen. Musiikin symbolinen on myös nonverbaaleista eli ei-sanallisista merkeistä rakentunut. On kuitenkin huomattava, että nonverbaalius ei tee musiikista mitenkään vähemmän konventionaalista merkkijärjestelmää verrattuna johonkin muuhun. Psykoanalyysin näkökulmasta ihmisen oleminen ja merkityksenanto tapahtuu *aina* — missä tahansa merkkijärjestelmässä toimiessamme — ratkaisevasti tiedostamattoman alueella. Kuten Freud (1992 [1900], 509) sanoo: ”Psykykkisiä tapahtumia me kerta kaikkiaan voimme oppia oivaltamaan oikein vain mikäli lakkaamme yli-arvioimasta tietoisuusulottuvuutta. [– –] [P]iilotajunta on koko sielunelämän pohja ja perustus; sen laajaan piiriin mahtuu tietoisuuden suppeampi kehä.”

Vaikka siis musiikki on (verbaali)kielestä poikkeava merkkijärjestelmä ja diskurssityyppi, ei musiikkia psykoanalyttisen semiotiikan perspektiivissä tulisi asettaa kielen vastakohtaksi — vaikka näin monesti musiikin filosofian historiassa onkin tehty. Ajatus kielestä musiikin vastakohtana pitää usein sisällään varsin ongelmattoman ja naiivin käsityksen kielestä yksinkertaisena yksi yhteen toimivana syntaktis-semanttisena järjestelmänä, jota se ei psykoanalyysin, poststrukturalismin ja dekonstruktion näkökulmista lainkaan ole. Postmodernissa musiikkitieteellisessä perspektiivissä musiikkia tutkitaankin *kielen kanssa*, ei sen vastakohtana (Kramer 1995, 16–17; Falck 2000, 81, alaviite 5).⁴⁷

Psykoanalyysi ja psykoanalyttinen semiotiikka keskittyvät siihen, mitä tapahtuu nk. vietilisille primaari-impulsseille kun ne suuntautuvat sosiaaliseen elämään, eli kun ruumiin tarpeet kohtaavat kulttuurin säännöt ja halu taipuu

⁴⁶ Eihän tiedettäkään — kuten ei ajattelua ylipäättään — olisi ilman tietoisuuden mahdollistavaa tiedostamatonta. Lacanilais-žizekiläisittäin sanottuna: kykymme kokea todellisuus jatkuvana ja mielekkäänä kokemuksena sekä kykymme kuvata sitä syntyy siitä, että torjumme *reaalin*.

⁴⁷ Siten kaikki ihmisen merkkijärjestelmät ovat lacanilaisittain kielellisiä ja keskeistä niissä on nimenomaan tiedostamaton ja se, mitä ei-lacanilaiset sanoisivat nonverbaaliksi/ei-kielelliseksi.





(sosiaalis-kulttuuriseksi) diskurssiksi. Tämän mukaan olemme signifioivina subjekteina aina signifikaatiosysteemin luoman lasin takana. Kun subjektiviteetti on saavuttanut kielen, psyykkisen energian pääsitojan ja subjektuuden mahdollistajan, ihminen on väistämättömästi ja lopullisesti tuomittu tähän korvaavuuksien — substituuttien — välimailmaan, tai paremminkin: välittymisen — merkkijärjestelmien — maailmaan. Mikään merkkijärjestelmä ei voi suoraan tavoittaa olemista tai halua, mutta toki se voi representoida kokemustamme ja käsitystämme olemisesta, halusta, toiveista, reaalista jne.

5. Psykoanalyysi ja musiikkitiede, itseanalyysi ja refleksio

Jos musiikki on ollut psykoanalyttisessa kritismissä syrjitty kohde, ja psykoanalyttinen kritisismi taas musiikintutkimuksessa syrjitty kohde, näyttäytyy psykoanalyttinen musiikintutkimus kaksinkertaisen marginalisoituneelta. Viimeisen vuosikymmenen kuluessa suunta on kuitenkin ollut muuttumassa. Eriyisesti musiikin ideologisiin aspekteihin keskittyvä monia metodologioita ja tieteenaloja yhdistävä poststrukturalistinen teoretisointi on omaksunut psykoanalyysin yhdeksi teoriataustaksi. Psykoanalyttiset juonteet ulottuvatkin moniaalle nykymusiikkitieteen kentällä. On esimerkiksi vaikea kuvitella, mitä olisi seksuaalisuuden, sukupuolen ja ruumiillisen kokemisen musiikillisten ilmentymien tutkiminen ilman psykoanalyttista käsitystä tiedostamattomasta ja seksuaalisuuden keskeisestä merkityksestä ihmisen identiteetin ja olemassaolon ytimessä. Tai mitä olisi dekonstruktion nimeen vannova musiikkianalyysi ilman oletusta freudilaisen tiedostamattoman metkuista ja loputtomasta merkitysten leikistä? Tai mitä olisi musiikkisemiotikka ilman huomiota subjektin halusta ja jakautuneisuudesta tietoiseen ja tiedostamattomaan olemisen puoliin?

Kysyttäessä mikä on psykoanalyttisen teorian merkitys ja relevanssi tämän päivän musiikkitieteessä ja erityisesti musiikillisen merkityksenannon tutkimisessa, meidän tulee vastata monella tavalla. Kuten semiotikka, psykoanalyysi ei merkitse ainoastaan metodia tai teoriaa musiikintutkimuksen palveluksessa vaan myös kriittistä ja itse-reflektiivistä käytäntöä nykymusiikkitieteessä. Psykoanalyysin itseanalyysin ja autokritiikin perinne tuntuukin vertautuvan etnometodologisesti sävyttyneessä humanistisessa ja sosiologisessa tutkimuksessa peräänkuulutettuun refleksiivisyyden ja tutkijan positioinnin vaatimukseen. Mutta psykoanalyysin itseanalyysin (itsetuntemuksen) sekä transferenssin ja vastatransferenssin perinne velvoittaa autokritiikkiin myös refleksiivisyyden harjoittamisen tapojen suhteen. Mikä on refleksiivisyyden ideologia? Mikä halu/toive refleksiivisyyden merkkeihin on naamioitu? Psykoanalyysin näkökulmasta oman tutkija-aseman auki kirjoittaminen ei takaa refleksiivisyyttä — kuten ei muutkaan refleksiivisyyden sovitut merkit ja tunnukset tee; ne takaavat vain valitsevan tieteellisen yliminän vaatimuksen noudattamisen. Psykoanalyysin näkökulmasta etnometodologian innostaman autobiografisuuden korostumisen —





esimerkiksi pitkissä minä-muotoisissa tutkijaposition määrittelyissä, joilla tutkimukset joskus saattavat alkaa — voisi nähdä myös (postmodernin) narsismin muotona. Myös jos subjekti on jatkuvasti prosessinalainen ja relationaalinen, ei sitä voida etukäteen ilmoittaa tutkimuksen alussa (vrt. Rose 2001, 130). Jos keskeisin osa meitä — se laajin psyykinen todellisuus (vrt. Freud 1992 [1900], 509) — on tavoittamattomissamme, lienee läpiväkyvä refleksiivisyys suuri illuusio.⁴⁸ (En kuitenkaan kiistä, etteikö illuusioilla olisi hedelmällinen ja tärkeä rooli kaikessa tekemisessä — päin vastoin.) Koska psykoanalyttisessä tutkimuksessa metakriittisyys merkitsee lähestymistapaa, joka ottaa huomioon myös tiedostamattomat aspektit musiikkitieteellisessä työssä ja olemisessa, on sen ulottuva myös psykoanalyttiseen käytäntöön itseensä, jolloin on myös kysyttävä, mitä (musiikin) psykoanalytikko haluaa?

Kirjallisuus

- Abrams, David M. 1993. Freud and Max Graf: On the Psychoanalysis of Music. Ks. Feder et al. (eds.) 1993: 279–307.
- Anzieu, Didier 1979. The Sound Image of the Self. Trans. Monique Meloche, ed. with the help of Judith Rothstein and Clifford Scott. *International Review of Psycho-Analysis* 6: 23–36.
- Barthes, Roland 1985. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation* [L'obvie et l'obtus, 1982]. Transl. Richard Howard. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bril, Jacques 1980. *A cordes et a cris. Originies et symbolisme des instruments de musique*. Paris: Clancier-Guénaud.
- Caïn, Jacques – Anne Caïn 1982. Freud, 'absolument pas musicien...' (18.1.1928). *Psychanalyse et musique*. Paris: Les belles Lettres: 91–137.
- Carollo, Rosalba (a cura di) 2000. *Psicoanalisi e musica. La musica del diavolo: il diavolo nella musica*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Castarède, Marie-France 2002. *Les vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*. Paris: Armand Collin.
- Cheshire, Neil M. 1996. The empire of the ear. Freud's problem with the music. *The International Journal of Psycho-Analysis* 77/6: 1127–1168.
- Chijs, A. van der 1923. An attempt to apply objective psychoanalysis to musical composition [abstrakti]. *The Bulletin of the International Psychoanalytic Association* 4: 379–380 [teksti löytyy kongressiraportin keskeltä: "Report of the International Psycho-Analytical Congress in Berlin September 25–27, 1922" = 358–381].
- Chumaceiro, Cora L. Díaz de 1993. Richard Wagner's Life and Music: What Freud Knew. Ks. Feder et al. (eds.) 1993: 249–278.
- Clément, Catherine 1988. *Opera, or the Undoing of Women* [L'opéra ou la défaite des femmes, 1979]. Transl. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dolar, Mladen 1996. The object voice. *Gaze and voice as love objects*. Ed. Renata Salecl – Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press: 7–31.

⁴⁸ Monet refleksiivisyyttä koskevat ajatukseni ovat suuresti velkaa keskusteluille Tarja Knuutilan kanssa.



- Ehrenzweig, Anton 1953. *The Psychoanalysis of the Artistic Vision and Hearing*. London: Routledge.
- Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylän yliopisto, Studies in the Arts 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Falck, Daniel 2000. Mielekästä musiikkia — lacanilainen tulkinta Scott Hicksin elokuvasta Loisto. *Musiikki* 1–2: 79–116.
- Feder, Stuart 1993. "Promissory Notes": Method in Music and Applied Psychoanalysis. Ks. Feder et al. (eds.) 1993: 3–19.
- Feder, Stuart – Richard L. Karmel – George H. Pollock 1990. Introduction. Ks. Feder et al. (eds.) 1990: ix–xvii.
- Feder, Stuart – Richard L. Karmel – George H. Pollock (eds.) 1990. *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison, CT: International Universities Press.
- Feder, Stuart – Richard L. Karmel – George H. Pollock (eds.) 1993. *Psychoanalytic Explorations in Music. Second Series*. Madison, CT: International Universities Press.
- Feder, Stuart – Juli Jaffee Nagel – Alexander Stein – John Myers 2001. Music & Psychoanalysis Bibliography. *Mind and Music* -projektin internet-sivusto, <http://www.mindandmusic.org/bibliog.html> (21.1.2003).
- Ferenczi, Sandor 1980 [1909]. On the interpretation of tunes that come into one's head. *Final Contributions to the Problems and Methods of Psycho-Analysis*. Ed. M. Balint. New York, NY: Brunner – Mazel: 175–176.
- Fornari, Franco 1984. *Psicoanalisi della musica*. Milano: Longanesi.
- Freud, Sigmund 1950 [1892–1899]. Extracts from the Fließ Papers [Aus den Anfängen der Psychoanalyse]. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume I*. Transl. James Strachey et al. London: Hogart Press: (= Jatkoa SE.) 173–280.
- 1958 [1911]. Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (dementia paranoides) [Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)]. *SE XII*: 9–79.
- 1960 [1901]. *The Psychopathology of Everyday Life* [Zur Psychopathologie des Alltagsleben]. *SE VI*.
- 1962 [1894–95]. Obsessions and Phobias. Their Psychical Mechanism and Their Aetiology [Obsessions et phobies. Leur mécanisme psychique et leur étiologie]. *SE III*: 74–82.
- 1992 [1900]. *Unien tulkinta* [Die Traumdeutung]. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus.
- 1995 [1914]. Michelangelon Mooses [Der Moses des Michelangelo]. *Uni ja isänmurha: kuusi esseetä taiteesta*. Valikoinut ja suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love: 191–220.
- 1997 [1909]. *Viisivuotiaan pojan fobian analyysi* [Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben]. Englannista (Analysis of a Phobia in a Five-year-old Boy, 1955) suomentanut Riitta Pentti. Helsinki: Yliopistopaino.
- Gay, Peter 1996. *Freud* [Freud A Life for Our Time, 1988]. Suom. Mirja Rutanen, bibliografisen esseen ja huomautukset Anna Rutanen. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Graf, Max 1942. Reminiscences of Professor Sigmund Freud. *Psychoanalytic Quarterly* 11: 465–476.
- 1947. *From Beethoven to Shostakovich: The Psychology of the Composing Process*. New York, NY: Philosophical Library.
- Heinonen, Yrjö 1995. *Elämyksestä ideaksi — ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulun- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, Studies in the Arts 48.



- Isakower, Otto 1939. On the Exceptional Position of the Auditory Sphere. *International Journal of Psychoanalysis* 20: 340–348.
- Kohut, Heinz 1990 [1957]. Observations on the Psychological Functions of Music. Ks. Feder et al. (eds.) 1990: 21–38. [Julkaistu aiemmin: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 5/1957.]
- Kohut, Heinz – Siegmund Levarie 1978 [1950]. On the Enjoyment of Listening to Music. Ks. Feder et al. (eds.) 1990: 1–20. [Julkaistu aiemmin: *Psychoanalytic Quarterly* 19/1950: 64–87, sekä Kohut, Heinz 1978: *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut 1950–1978, Volume I*. USA: International Universities Press. 5–15.]
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 1998. *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kris, Ernst 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suomentanut Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja nro 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kuusamo, Altti 1984. Psykoanalyttisesta lähestymistavasta kuvataiteen tutkimuksessa. *Synteesi* 3: 95–115.
- 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 1994. *Musica Ficta (Figures of Wagner)* [Musica Ficta (Figures de Wagner)]. Transl. Felicia McCarren. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lecourt, Édith 1992. *Freud et l'univers sonore: Le tic-tac du désir*. Paris: Harmattan.
- 1994. *L'expérience musicale: Résonances psychoanalytiques*. Paris: Harmattan.
- Lehtonen, Kimmo 1986. *Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista*. Turun yliopiston julkaisuja sarja C osa 56. Turku: Turun yliopisto.
- 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 16.
- 2002. Onko musiikkiterapiassa uskonnollisia aineksia? *Musiikkiterapia* 1: 14–33.
- Lima, Paulo Costa 1997. *Música e psicanálisi: Uma bibliografia preliminar com 100 trabalhos de referência*. *Art: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA* [Brasília] 23: 39–51.
- Lång, Markus 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erytystarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3: 249–280.
- Man, Paul de 1983. *The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau. Blindness and Insight: Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge: 102–141.
- Mantere, Markus 2002. *Leikkauksia kulttuuriseen musiikintutkimukseen. Esseitä musiikintutkimuksen harmaalta alueelta*. Lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.
- Matamoro, Blas 1989. La música y el psicoanálisis. *Scherzo: Revista de musica* [Espanja] 38: 36–41.
- Michel, André 1951. *Psychanalyse de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.



- Nass, Martin L. 1989. From Transformed Scream, through Morning, to the Building of Psychic Structure: A Critical Review of Literature on Music and Psychoanalysis. *The Annual of Psychoanalysis. A Publication of the Institute for Psychoanalysis Chicago* 17: 159–181.
- Nattiez, Jean-Jacques 1993. Wagner Androgyne. A Study in Interpretation [Wagner androgyne, 1990]. Transl. Stewart Spencer. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Niederland, William G. 1958. Early Auditory Experiences, Beating Fantasies, and Primal Scene. *The Psychoanalytic Study of the Child* 13: 471–504.
- Noy, Pinchas 1966. The psychodynamics of music, Part I. *Journal of Music Therapy* 3: 136–134.
- 1967. The Psychodynamics of Music, Part II-V. A Critical Review of the Psychoanalytic and the Related Literature. *Journal of Music Therapy* 1: 7–125.
- 1993. How Music Conveys Emotion. Ks. Feder et al. (eds.) 1993: 125–149.
- Ostwald, Peter 1973. *The Semiotics of Human Sound*. Approaches to Semiotics 36. The Hague: Mouton.
- Pfeifer, Sigmund [Siegmond, Zsigmond] 1922. Problems of the psychology of music in the light of psychoanalysis. Part I. Psychophysiology of Musical Sound (Abstract and discussion). *International Journal of Psycho-Analysis* 3: 127–130, 272–273 [tekstit löytyvät Sandor Radon kokoaman raportin keskeltä: "Hungarian Psycho-Analytical Society — Report of the Society for 1921" = 121–130, 268–277].
- 1923. Musik-Psychologische Problem, *Imago* 9 (4): 453–462. [F. R. Wintonin abstrakti artikkelista, ks. *International Journal of Psycho-Analysis* 6/1925: 479–480.]
- Poizat, Michel 1986. *L'Opéra, ou Le Cri de l'ange: Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Éditions A.M. Métailié. [Englanniksi 1992: *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Transl. Arthur Denner. Ithaca and London: Cornell University Press.]
- 1998. *Variations sur la voix*. Paris: Anthropos-Economica.
- Pollock, George H. 1975. On Freud's psychotherapy of Bruno Walter. *The Annual of Psychoanalysis. A Publication of the Institute for Psychoanalysis Chicago* 3: 287–329.
- Powell, Larson 1998. "Das Triebleben der Klänge": Musik und Psychoanalyse am Beispiel der "Philosophie der neuen Musik". *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*. Hg. Richard Klein – Claus-Steffen Mahnkopf. Frankfurt am Mein: Suhrkamp: 117–133.
- Rechardt, Eero 1984. Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi. *Synteesi* 2: 83–94.
- 1992. Minuuden kokeminen musiikissa. Esa Roos – Vesa Manninen – Jukka Välimäki (toim.), *Mielen ulottuvuudet*. Helsinki: Yliopistopaino. 134–150. [Julkaistu myös *Musiikkitiede*-lehdessä 2/1991: 19–33.]
- Reik, Theodor 1983 [1953]. *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*. New York: Da Capo Press.
- Richardson, John 1995. *Refractions of Masculinity: Ambivalence and Androgyny in Philip Glass's Opera 'Akhnaten' and Selected Recent Works*. Jyväskylä Studies in the Arts 49. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Ricouer, Paul 1970. *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation* [De l'interprétation. Essai sur Freud, 1965]. Transl. Denis Savage. New Haven and London: Yale University Press.
- Rizzo, Francis 1972. Memoirs of an Invisible Man — I. Herbert Graf recalls a half-century in the theater: a dialogue with Francis Rizzo. *Opera News* 36 (11) [= Feb. 5]: 25–28.
- Rose, Gillian 2001. Psychoanalysis: visual culture, visual pleasure, visual disruption [= 5. luku kirjassa]. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications: 100–134.



- Rosen, Charles 1994. Music à la Mode. *New York Review of Books* June 23, 1994. Internet-versio osoitteessa <http://www.nybooks.com/articles/15080> (26.2.2003).
- Rosolato, Guy 1974. La voix: entre corps et langage. *Revue française de psychanalyse* 38/1: 75–94.
- Samuels, Robert 1995. *Mahler's sixth symphony. A study in musical semiotics*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.
- Schwartz, David 1997. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Silverman, Kaja 1983. *The Subject of Semiotics*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Solomon, Maynard 1981. Franz Schubert's "My Dream". *American Imago* 38 (1981): 137–154.
- 1989. Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini. *19th Century Music* 12 (3): 193–206.
- 1993. Schubert: Some Consequences of Nostalgia. *19th Century Music* 17 (1): 34–46.
- Stein, Alexander 1999. Well-Tempered Bagatelles. A Mediation on Listening in Psychoanalysis & Music. *American Imago* 56 (4): 387–416.
- Sterba, Editha – Richard, Sterba 1954. *Beethoven and his Nephew. A Psychoanalytic Study of their Relationship*. Transl. W. R. Trask. New York: Pantheon. [Ilmestysi saksaksi 1964: *Ludwig van Beethoven und sein Neffe. Tragödie eines Genies. Eine psychoanalytische Studie*. München: Szczeny Verlag.]
- Sterba Richard 1965. Psychoanalysis and music. *American Imago* 22: 96–111.
- Tarasti, Eero 1998. Sign conceptions in music from the 19th century to the present. *Semiotik — Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur - A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture* 2. Her./ed. Roland Posner – Klaus Robering – Thomas A. Sebeok. Berlin & New York: Walter de Gruyter. 1625–1654.
- 2001. Ääni ja identiteetti. *Synteesi* 2: 23–36.
- Volterra, Vittorio (a cura di) 1994. *Melancholia e musica: Dalla nostalgia dell'essere alla poetica del suono*. Venezia: Il Cardo.
- (a cura di) 2002. *Melancholia e musica. Creatività e sofferenza mentale*. Milano: FrancoAngeli.
- Välimäki, Jukka 1996. Minuus ja vuorovaikutus. *Kohti piilotajuntaa. Psykoanalyttisia tutkielmia*. Toim. Esa Roos – Vesa Manninen – Jukka Välimäki. Helsinki: Yliopistopaino: 121–154.
- Välimäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 3–4: 371–393.
- 2001. Musiikkia mennessä aikamuodossa, nyt. Eli miten muistella sitä, mitä ei koskaan ollut. *Semiosis, merkkien virtaa*. Filosofian tohtori Altti Kuusamon juhlaKirja. Toim. Sam Inkinen – Mauri Ylä-Kotola. Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunnan julkaisu C 24. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino: 146–167.
- 2002a. *Musiikki subjektiivuden merkinä. Psykoanalyttisia tutkielmia musiikillisesta signifikaatiosta*. Lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.
- 2002b. Musiikkianalyysi musiikkikritisiiminä. Musiikintutkimuksen postmoderni projekti ja länsimaisen taidemusiikin merkitysten maallistaminen. *Synteesi* 2: 67–88.
- 2002c. Musiikillinen merkityksenanto ja psykoanalyysi: Psykoanalyttisen teorian merkityksestä musiikkitieteessä ja musiikkisemiotiikassa. *Musiikkiterapia* 2: 14–26.
- Williams, Alastair 2001. *Constructing Musicology*. UK: Ashgate.
- Wollheim, Richard 1991. *Art and its objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, Elizabeth 1998. *Psychoanalytic Criticism. A Reappraisal*. Cambridge: Polity Press.



- 1999. *Speaking Desires Can Be Dangerous. The Poetics of the Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Žižek, Slavoj 1996. "I Hear You with My Eyes"; or, The Invisible Master. *Gaze and voice as love objects*. Ed. Renata Salecl – Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press: 90–126.

FL Susanna Välimäki (susanna.valimaki@helsinki.fi) työskentelee tutkijana ja tuntiopettajana Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella musiikkitieteen oppiaineessa. Hän valmistelee väitöskirjaa musiikillisen merkityksenannon problematiikasta psykoanalyttisessa ja semioottisessa viitekehysessä.

Psychoanalytic Approach in Music Research I: On the relation between musicology and psychoanalytic theory

Psychoanalytic music research has been very marginal both in the field of musicology and psychoanalytic criticism. In music research, psychoanalytic approach has not to any extent been as popular, or even accepted, as in the literature, film and visual culture studies, among others. Correspondingly, music has very seldom been treated by notable psychoanalysts, poststructuralist theorists, or semioticians, compared to the fact how much visual culture and literature have been dealt. This tradition starts already from Freud and has a continuation also in the poststructural psychoanalytic discourse, where music often has only the function of a metaphor for "that which escapes the language" (cf. Julia Kristeva). However, during the past twenty years, after the invasion of poststructural and postmodern musicological thought, also psychoanalytic currents started to flow along in the pluralistic stream of today's musicology with a new force. The present article concentrates on the one hand, on the relation and contacts between musicology and psychoanalytic theory (and criticism), and, on the other hand, on psychoanalytical theorisings (including psychoanalytic poststructural thinking) ambivalent relation to music. Also possible reasons for the invisibility of psychoanalytic music research in the musicological field is suggested, and some history of psychoanalytic music research is outlined.



Joutuiko armas aika kiellettyjen laulujen listalle?

Suvivirsi *Helsingin Sanomien* mielipidesivuilla keväällä 2002¹

Taru Leppänen

Vaikka maahanmuuttajien joukko on Suomessa Euroopan pienin, yhteiskuntamme alkaa vähitellen joutua kasvokkain monikulttuurisuuden asettamien haasteiden kanssa. Suomessa 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa koetut globaalistumisen prosessit ovat aiheuttaneet suomalaisissa — keitä he sitten kulloisesakin kontekstissa ovatkaan — kiinnostuksen lisäksi myös hätää, kummeksuntaa ja vihaa. Monikulttuurisuus muuttuu rikkaudesta ongelmaksi usein silloin, kun ”vieraat” kulttuurit saapuvat maahamme mielenkiintoisten eksotisten ruokakulttuurien ja trendikkään maailmanmusiikin lisäksi myös maahanmuuttajina, joiden mahdollisesta pääsystä alkusuomalaisille itsestäänselvien etuoikeuksien nauttijoiden piiriin aletaan käydä keskustelua. Musiikki rakentaa muiden kulttuurituotteiden tavoin sekä maahanmuuttajille että itsestäänselvästi suomalaisiksi määrittyville ihmisille keskenään erilaisia identiteettejä: paikkoja, tiloja, etuoikeuksia ja rajoituksia.

Musiikintutkijat ovat muiden ihmistieteilijöiden tavoin pohtineet viime aikoina runsaasti omien kohteidensa tapaa rakentaa identiteettejä. Musiikki on voimakas identiteettien rakentaja, sillä se täyttää suuren osan elämästämme, harrastimmepa sitä omasta mielestämme aktiivisesti tai emme. Se tuottaa meille tietoa ihmisistä, paikoista, ajasta ja asioista sekä suhteestamme niihin (ks. esim. Stokes 1994, 3). Tässä artikkelissa tarkastelen musiikin rakentamia identiteettejä *Helsingin Sanomien* mielipidesivuilla keväällä 2002 käydyssä keskustelussa, jossa pohdittiin suvirren asemaa osana koulujen ja päiväkotien kevätjuhlien ohjelmistoa. Keskustelu sai alkunsa *Opettaja*-lehdessä kesän 2002 kynnyksellä julkaistusta Johan Nordlundin (2002) kolumnista ”Jo joutui armas aika”, jossa todettiin muun muassa seuraavaa:

Rehtorit pitävät puheita, toiset peruskouluissa, toiset lukioissa. Kaikissa lauletaan suvirviri. Onko se toiseksi viimeinen? Mikäli uskonnonvapauslaki menee läpi komiteamietinnön mukaisena, kevät 2003 on viimeinen, jolloin hartautta ja uskontoa saa koulussa harjoittaa. Kannattaa siis nyt keskittyä suvirteen kuin ”viimeistä päivää”!

Kolumnin seurauksena käytiin *Helsingin Sanomien* mielipidesivuilla 30.5.–6.6.2002 suvirren asemasta päiväkotien ja koulujen kevätjuhlissa keskustelu, jonka aikana julkaistiin kaikkiaan 5 kirjoitusta (Hällström 2002; Komulainen

¹ Tämän artikkelin on toimittanut Helmi Järviluoma.





2002; Koski 2002; Mattlin 2002 & Pihala 2002). Keskustelu päättyi opetusministeriön hallintojohtajan Håkan Mattlinin (2002) puheenvuoroon, jossa hän vakuutti, että ministeriössä valmisteilla oleva uskonnonvapauslainsäädännön uudistus ei sisällä uskonnon harjoittamisen kieltämistä koulujen toiminnassa eikä näin ollen edellytä uskonnollisen ohjelman muuttamista koulujen juhlissa. Pelko suvirren hyllyttämisestä osoittautui siis aiheettomaksi.

Tutkin tässä artikkelissa niitä merkityksiä, joita suvirsi *Helsingin Sanomissa* keväällä 2002 käydyssä keskustelussa sai. Miksi juuri tämä pieni laulu tai virsi merkitsee niin paljon, että sen aseman uhkaaminen sai monet ihmiset ryhtymään toimeen laulun perinteisten esityskontekstien säilyttämiseksi? Tarkastelen, millaisia identiteettejä suvirsi käydyssä keskustelussa rakensi.

Asetan suvirsi-keskustelun postkoloniaalien teorioiden tarjoamaan kontekstiin. Postkoloniaalin käsite viittaa tässä yhteydessä niihin sosiaalis-taloudellisiin ja kulttuurisiin kriiseihin, jotka syntyvät kolonialismin seurauksena (Looimba 1998, 129). Postkoloniaaliin liittyvät teoretisoinnit jakavat moninaisuudestaan huolimatta käsityksen siitä, että kolonialismi ja imperialismi eivät ole ainoastaan menneisyyden ilmiöitä, vaan ne määrittävät yhä edelleen kulttuurisesti, poliittisesti ja taloudellisesti sitä maailmaa, jossa elämme (ks. esim. Eriksson, Baaz & Thörn 1999, 14–15 ja 17; Hall 1996, 247). Moderni länsimainen identiteetti rakentuu perustavanlaatuiselle erolle niin kutsuttujen sivistyneiden eurooppalaisten ja Toisten välillä. Eurooppalaisia pidetään länsimaisessa ajattelussa yleismaailmallisen kehitysprosessin toteuttajina, jolloin Toiset jäävät tämän projektin ulkopuolelle. (Ks. esim. Eriksson, Baaz & Thörn 1999, 29).² Samalla on kuitenkin syytä pitää mielessä, että sekä länsimainen identiteetti että sen Toiset määrittävät, kuten muutkin identiteetit, eri konteksteissa eri tavoilla.

Postkoloniaaleja yhteiskuntia pohtivalle keskustelulle on ominaista myös eurooppa- ja länsimaakeskeisen ajattelun kritiikki. Eurooppa- ja länsimaakeskeisyys on luonnollistettu nykyisessä länsimaisessa kulttuurissa itsestäänselviksi arjen käytännöiksi. Ne ovat niin keskeisiä rakennuspuita arkiajattelussamme, että havahdumme jokapäiväisessä toiminnassamme vain vaivoin jos ollenkaan huomaamaan niiden olemassaolon. Länsimaakeskeisyys jakaa maailman länsimaihin ja ei-länsimaihin ja järjestää arkikielemme binaarisiin ja hierarkkisiin, länttä vähintäänkin implisiittisesti imarteleviin kategorioihin. Vaikka tämä ajattelutapa on syntynyt kolonisoinnin prosessissa, sen yhteys tuohon prosessiin on hämärretty tai piilotettu. (Shohat & Stam 1994, 1–2.)

² Vaikka kolonialismin ja imperialismien harjoittaminen ei ole ainoastaan eurooppalaisten ja länsimaalaisten yksinoikeus, länsimailla on ollut huomattavasti paremmat mahdollisuudet kuin muilla kulttuureilla harrastaa näitä käytäntöjä. Moderni eurooppalainen kolonialismi on laajin kolonialismin muoto ihmisen historiassa. 1930-luvulla eurooppalaisten hallussaan pitämät alueet kattoivat 84,6 % maapallosta (Looimba 1998, xiii).





Lapset ja muslimit

Suvivirsi-keskustelun ensimmäisen puheenvuoron *Helsingin Sanomissa* esitti *Opettaja*-lehdessä julkaistun kolumnin (Nordlund 2002) kirjoittamana isoäiti Raili Koski (2002). Hän kertoi huolestuneensa siksi, että ”eräiden päiväkotien kevätjuhlista on jätetty suvivirsi laulamatta sen takia, että lasten joukossa on muutama muslimi”. Ilmaisuu on mielenkiintoinen, sillä siinä otaksutaan päiväkotien yleisön koostuvan kahdesta ryhmästä, lapsista ja muslimeista. Myös teologian lisensiaatti Jyri Komulainen (2002) tarttui mielipidekirjoituksessaan juuri luterilaisten ja muslimilasten eikä esimerkiksi luterilaisen valtaväestön ja vaikkapa suomenvietnamlaisien väliseen jännitteeseen. Suvivirren ja suomalaisuuden määrittäminen islamin ja kristinuskon välille rakentuvalla erolle ei tietystikään ole sattumaa. Islam on jo pitkään ollut länsimaille ja myös suomalaisille erityisen merkittävä Toinen. Käydyssä keskustelussa suvivirsi merkityksellistettiin ja suomalainen identiteetti rakentui jälleen kerran idän ja lännen välille rakentuvan eron kautta.

Idän ja lännen välisellä erolla on länsimaisessa kulttuurissa ja virsilauluperinteessä sen osana jo pitkä historiansa. Orientti on ollut Euroopan rakentumisessa varsin merkittävä Toinen, Edward W. Saidin (1995/1978, 1) sanoin eräs Euroopan syvimmistä ja toistuvimmista Toisen kuvista, jolloin Orientti on auttanut määrittelemään Eurooppaa tai Länttä toimiessaan sille vastakohtaisena kuvana, ideana, persoonallisuutena ja kokemuksena. Kun Euroopan läntinen raja on ollut laajentumisen ja avautumisen raja, on sen itäinen raja ollut pikemminkin puolustuksen raja, joka on osaltaan määrittänyt eron kautta eurooppalaista identiteettiä (Delanty 1995, 7).

Akbar S. Ahmed näkee kirjassaan *Postmodernism and Islam* (2000/1992) islamin ja länsimaiden nykyisen kohtaamisen kannalta merkittäviksi menneisyydessä tapahtuneet kaksi aikaisempaa kohtaamista. Ensimmäinen, useita vuosisatoja kestänyt kohtaaminen alkoi islamin saapuessa Sisiliaan ja Ranskaan ja päättyi 1600-luvulla ottomaanien etenemisen pysäyttämiseen Wienissä. Kulu-neina vuosisatoina vuorovaikutus Euroopan ja islamin välillä vaihteli syvällekäyvistä vähäpätöiseen riippuen kulttuurin alueesta. Kohtaaminen loi perustan eurooppalaiselle käsitykselle aggressiivisesta ja uhkaavasta islamista.

Islamin ja länsimaisen kulttuurin välisen toisen kohtaamisen aikana eurooppalaiset kolonialistiset vallat sulki-ivat islamilaisen maailman otteeseensa. Tämä kohtaaminen oli edelliseen verrattuna lyhyt ja julma. Se kesti noin vuosisadan ajan, ja monet sen tuhoisista seurauksista ovat yhä edelleen läsnä sekä läntisessä että islamilaisessa maailmassa sekä näiden kulttuurien välisissä kohtaamisissa. (Ibid., 96–97) Islamilaisen ja länsimaisen kulttuurin aikaisemmat kohtaamiset värittävät osaltaan myös suvivirrestä käytyä keskustelua. Tämän lisäksi ne tekevät ymmärrettäväksi, miksi juuri islam kaikista Suomessa harjoitetuista uskonnoista valittiin suvivirren aseman suurimmaksi uhkaajaksi.

Jo kirjansa kirjoittamisajankohtana Ahmed (2000/1992, 97–98) piti käynnissä olevaa kohtaamista islamin ja universaalisuuteen pyrkivän länsimaisen





kulttuurin välillä siihenastisista hyökkäyksistä islaminuskoisia vastaan kenties kaikkein voimakkaimpana. Juuri siksi, että länsimaiden vallankäyttö on niin amorfista ja koska se ilmenee mitä yllätyksellisimmissä muodoissa ja paikoissa, Ahmed katsoi islamin aseman olleen tuolloin uhattu ja haavoittuvainen. (Ibid.) Kuten tiedämme, länsimaisen kulttuurin suhde islamilaiseen maailmaan on viime aikoina saanut yhä väkivaltaisempia ja myös entistä eksplikoidumpia muotoja. Tämän lisäksi kohtaaminen ilmenee yhä edelleen myös Ahmedin mainitsemissa amorfisissa muodoissa ja yllätyksellisissä yhteyksissä. Eräs näistä paikoista on suvivirrestä *Helsingin Sanomissa* käyty keskustelu.

Suvivirren asemaa koulujen ja päiväkotien kevätjuhliissa käsittelevät keskustelupuheenvuorot rakentavat myös puheenvuorojen lukijoille tietynlaisen identiteetin. Kun Jyri Komulainen (2002) toteaa, että monikulttuurinen ”tilanne on haasteellinen ja meille suomalaisille uusi”, hän tulee liittäneeksi itsensä ja tekstinsä lukijat yhteen ”meiksi”, jotka määrittyvät hänen mielipidekirjoituksessaan ”suomalaisiksi”, ”luterilaisiksi”, ”enemmistöksi”, ”kristityiksi” ja ”syntyperäisiksi Suomen kansalaisiksi”. Sen lisäksi että tekstin kirjoittaja ja lukija kuuluvat ”suomalaisten” joukkoon, tekstissä rakentuu myös toinen identiteetti, joka kuuluu niille, jotka eivät lukeudu edellä mainittuun joukkoon. Toisten koordinaatteina tekstissä käytetään ilmaisuja ”muslimit”, ”islamilaisuus”, ”vähemmistö” ja ”maahanmuuttaja”. Komulaisen teksti rakentaa kaksi mahdollista identiteettiä: yhtäältä niiden identiteetin, joiden kulttuurissa on tapana laulaa suvivirttä lasten ja nuorten kasvatusinstituutioissa pidetyissä kevätjuhliissa ja toisaalta niiden identiteetin, joiden kulttuuriin suvivirren laulaminen edellä mainituissa tilaisuuksissa ei kuulu. Jälkimmäiset suljetaan ulos ”suomalaisten” joukosta. Teksti saa näyttämään itsestään selvältä, että on mahdollista jakaa ihmiset näihin kahteen kategoriaan. Se kutsuu althusserilaisittain ilmaistuna (ks. Althusser 1984, 127 ja 129) lukijan mukaan siinä rakentuvan meidän, ”suomalaisten” joukkoon. Se saa lukijan tunnistamaan itsensä suomalaiseksi ja tekee näin hänestä *tietynlaisen* suomalaisen.

Kansallisuus ja suomalaisuus ilmenevät suvivirsi-keskustelussa Michael Billigin (1995) käsitettä mukailien banaalina kansallisuutena (ks. Gordon & Lahelma 1998, 251). Banaali kansallisuus suvivirren tuottamina identiteetteinä ei ole erityisen juhlallista eikä se myöskään esitä itseään nationalismiin äärimmäisissä muodoissa. Tämän sijasta käsitteellä viitataan kansallisuuden kaikkein tutuimpiin ja arkipäiväisimpiin muotoihin, jotka ovat juurtuneet ja luonnollistuneet osaksi arkiymmärrystämme. Suvivirren kytkös suomalaisuuteen ja keskustelussa rakentuvat erot suomalaisten ja islamin välillä eivät arkiymmärryksessämme liity niihin ideologioihin, jotka saavat aikaan skinien ja äärioikeistolaisten populististen puolueiden ulkomaalaisvihamieliset teot. Kytköksen puuttumisesta huolimatta on hyvä pitää mielessä, että kansallisuusaatteet ovat vaarallisia, sillä ne representoivat aina suhdetta poliittiseen valtaan ja väkivaltaan (McClintock 1995, 352).

Kansallinen identiteetti rakentuu muiden identiteettien tavoin erilaisten sisään- ja poissulkemisten tuloksena. Vaikka kansallisuutta käsittelevissä tutkimuksissa on muodostunut tavaksi nimetä kansakunnat Benedict Andersonin





tavoin "kuvitteellisiksi yhteisöiksi"³, on tärkeää muistaa, että kansat ja kansakunnat eivät ole mielen harhakuvia, vaan historiallisia käytäntöjä, joissa sosiaaliset erot tuotetaan ja esitetään (McClintock 1995, 353). Koska kansakunnat ovat kuitenkin aina ensisijaisesti kuvitelmiä tulosta, on aina mahdollisuus alkaa kuvitella toisin. Tämä edellyttää kuitenkin sitä, että yhtä aikaa kun "meidät" nähdään entistä moninaisempina, myös "muiden" representoiminen monoliittisina lopetetaan (Lehtonen 2001, 83).

Kahteen kategoriaan jakamisen ongelmattomuus on hyvin kyseenalaista suhteessa suomalaisten koulujen ja päiväkotien sekä myös *Helsingin Sanomien* lukijoiden arkipäivään, jossa monet lapset, nuoret ja aikuiset elävät monikulttuurista elämää. Teksti rakentaa illuusiota kulttuurisesta puhtaudesta, sellaisesta suomalaisuudesta, johon "muut" kulttuurit eivät asetu osasiksi. Teksti varmistaa *status quon*, jossa kumpikin ryhmä, suomalaiset ja maahanmuuttajat säilyvät omina, erillisinä ja keskenään homogeenisina identiteettiryhminään. Jakotavan voidaan nähdä perustuvan fundamentalismiin, jolle on Mikko Lehtosen (2001, 80) sanoin tyypillistä sekä maailman jakaminen jahtia että näiden kahden navan esittäminen homogeenisiksi. Edelleen fundamentalismi hänen mukaansa "paitsi absolutisoi myös kieltää tuottamiensa vastakohtien sisäiset erot".

Kuten varsinkin edellä kuvattu Komulaisen (2002) puheenvuoro osoittaa, suvivirsi-keskustelussa maailma jaettiin kahtia myös selvin uskonnollisin perustein. Uskonnolliset merkitykset artikuloituvat suvirteen helposti myös tietysti siksi, että kyseessä on virsi. Suomalaisuus määrittyy Komulaisen (2002) tekstissä kristityksi ja luterilaiseksi valkoiseksi etnisyydeksi ja roduksi. Tällainen suomalaisuuden määritelmä sulkee ulkopuolelleen ne, jotka eivät näihin identiteettikategorioihin kuulu. Keskustelun uhkaava elementti ja ongelmien aiheuttaja on ei-kristillisuus. Suvivirsi ei kuitenkaan koskaan ole ollut kaikkien suomalaisten musiikkia siinä merkityksessä, joka sille tässä keskustelussa annetaan. Meidän kaikkien on yhä vaikeampaa sijoittaa itsemme keskustelussa esille tulevalle tavalla määrittyvien suomalaisten joukkoon tilanteessa, jossa Suomen Tasavallan Presidenttikään ei enää välttämättä ole luterilaisen tai edes kristillisen kirkon jäsen.

Monikulttuurisuuden ongelmallisuus

Monikulttuurisuuden tavanomaisin — vaikkakin monesti problematisoitu — merkitys on se, että eri kulttuurit voisivat olla olemassa yhtäaikaaisesti samassa

³ Benedict Andersonin (1996/1983, 6) *Imagined Communities* -teoksessaan esittämän kuuluisan ilmauksen mukaan kansakunta on "kuvitteellinen yhteisö". Se on kuvitteellinen siksi, että pienimmänkään kansakunnan jäsenet eivät tunne kaikkia oman kansakuntansa jäseniä. Tästä huolimatta jokaisella sen jäsenellä on mielikuva kansakunnan keskinäisestä yhteydestä. (Ibid.) Andersonin teoksen kritiikistä ks. Pulkkinen 1998, 150–152.





yhteiskunnassa ilman samastumisvaatimuksia suhteessa toisiinsa.⁴ Teologian lisensiaatti Jyri Komulainen esitti suvivirsi-keskustelun monikulttuurisuutta voimakkaammin painottavan kannan puheenvuorossaan ”Päiväkotilapsille tutuiksi pääsiäinen ja ramadan”. Hän totesi, että

ainoa kestävä tie monikulttuuriseen yhteiskuntaan on sellainen, jolla jokainen lapsi ja nuori voi kokea oman traditionsa äänen tulevan huomioiduksi. Sama pätee aikuis-tenkin maailmaan.

Komulaisen hahmottelema monikulttuurinen yhteiskunta muistuttaa paratiisi-utopioita, joiden kohtalona taitaa valitettavasti tämänpuoleisissa todellisuuk-sissa useimmiten olla utopioiksi jääminen. Jokaisen äänen kuuluminen on mahdollista vain sellaisessa yhteiskunnassa, jossa äänet pakotetaan tarpeeksi harvalukuisiksi ja harmonisiksi niin, että ristiriidat eivät välttämättä edes nouse keskustelun aiheiksi. Esimerkki tällaisesta yhteiskunnasta on monomusiikillinen suomalainen kulttuuri, jossa kaikkien ”suomalaisten” kevätkuuhlakäytäntöön kuuluu erottamattomana ja ongelmattomana osana suvirren laulaminen.

Afrikkalaisamerikkalainen feministiteoreetikko bell hooks (1994, 31) kertoo huomanneensa, että kun monikulttuurisuudesta aletaan puhua suhteessa ihmis-ten omiin toimintatapoihin, seurauksena on usein hätäntyminen. Tällöin nimit-täin joudutaan havahtumaan sellaiseen tilanteeseen, jossa kulttuuristen erojen huomioonottaminen merkitsee muutakin kuin kokoontumista hymyssä suin yhteen kulttuuristen erojen rikkauden lähteille. (Ibid.) Edellä kuvailtu kuvitelma monikulttuurisuudesta on hooksin mukaan kolonisoiva fantasia, kulttuurista moninaisuutta koskevan edistyksellisen haavekuvan vääristymä.

Suomalaisen monikulttuurisen musiikkikasvatuksen avauspuheenvuoro esi-tettiin vuonna 1995 Pirkko Moisan ja Pia Antikaisen toimittamassa antolo-giassa *Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*.⁵ Antologia on syntynyt Moisan Sibelius-Akatemiassa toteuttaman monikulttuurisen musiik-kikasvatuksen opettajakoulutuskokeilun tuloksena.⁶ Kokeilun tarkoituksena oli antaa tuleville musiikinopettajille länsimaisen musiikkikäsitteen ja -taitojen opettamisen lisäksi valmiuksia tarkastella myös ei-länsimaisia musiikkejä (Moi-sala 1995a, 15). Kirjassa keskitytäänkin tulevien opettajien koulutuksen kannalta

⁴ Vaikka monikulttuurisuuden käsitettä on käytetty 1960-luvulta lähtien, sen merkitykset ovat monenlaisia. Laajimmassa merkityksessään sanalla on viitattu kulttuurisen variaation monimutkaisuuteen (ks. esim. Gates 1993). Monikulttuu-risuus merkitsee yleensä kahta asiaa: ensinnäkin eri kulttuurien tai maiden väli-siä ylikansallisia suhteita ja toiseksi kulttuuristen identiteettien suhteita toisiinsa tietyn maan rajojen sisällä. Lyhyesti ilmaistuna monikulttuurisuudella viitataan suhteisiin kulttuurien ja kansojen välillä.

⁵ Suomessa hallinnollisiin teksteihin käsite ”monikulttuurinen yhteiskunta” tuli vuonna 1990 (Lepola 2000, 203).

⁶ Kirjan ilmestymistä edeltävänä vuonna ilmestyi samaan opettajakoulutuskokei-luun liittyvä Antikaisen tutkielma *Kadonnutta erilaisuutta etsimässä. Monikult-tuurinen musiikkikasvatus ja suomalaiset oppikirjat* (1994), jossa pohditaan suomalaisten koulussa käytössä olevien musiikin oppikirjojen representaatioita ”vieraista” kulttuureista.





tarkoituksenmukaisesti ei-länsimaisiin musiikkikulttuureihin, jolloin länsimaisen musiikkikulttuurin erityspiirteiden pohtiminen ja sen rodullistaminen sekä etnis-täminen jäävät vähemmälle huomiolle.

Moisala (1995b) on hahmotellut edellämainittuun antologiaan sisältyvässä artikkelissaan musiikkiantropologista opetusmallia kulttuurisesti homogeeni-sessa luokkaympäristössä tapahtuvaa musiikin kouluopetusta varten. Mielen-kiintoista on, että vajaassa kymmenessä vuodessa — teksti on kirjoitettu vuonna 1994 — suomalaisen kulttuurin yhtenäisyys on asettunut monellakin tavalla kyseenalaiseksi myös koulujen ja päiväkotien musiikkikasvatuksessa. 1990-luvun puoliväliin asti päiväkotien ja koulujen kasvattajat saattoivat työ-paikalle mennessään olla melko varmoja siitä, että opetettavien musiikillinen tausta on jokseenkin samanlainen hänen omansa kanssa. Nykyään varsinkin päiväkodeissa ja myös kouluissa yhtenäiskulttuurisen illuusion ylläpitäminen alkaa olla vaikeaa ellei jopa mahdotonta. Monikulttuurisuus on päiväkotien ja koulujen näkyvää arkipäivää, eikä se enää saavu näihin kasvatusinstituutioihin ainoastaan opetuksen kautta.

Suomessa monikulttuurisuuden nähdäänkin yleensä olevan nimenomaan maahanmuuton seuraus (ks. Lepola 2000, 210, 266) eikä yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen todellisuuteen liittyvä itsestäänselvyys. Tällöin unohdetaan ja sivuutetaan nykyisen Suomen alueella jo ikiajoista lähtien asuneet saamelaiset, 1600-luvulta lähtien asuneet romanit, 1700-luvulta lähtien asuneet juutalaiset sekä venäjänkieliset ja 1830-luvulta lähtien asuneet tataarit (Kortteinen 1997, 76; 92–95). Vaikka maailman voidaan nähdä jakautuneen erilaisten identiteet-tikategorioiden — kansallisuuden, etnisyyden, rodun ja sukupuolen — mukai-siksi ryhmiiksi, se on kuitenkin aina väistämättä jo valmiiksi monikulttuurinen, sekoittunut ja hybridinen. Miten pitkä aika kuluu siihen, että Suomessa jo ennen itsenäistymistä ja sen alusta alkaen asuneille vähemmistöryhmille myön-netään, jos he sitä haluavat, oikeus edustaa ”suomalaista” musiikkikulttuuria?

Suvivirsi-keskusteluun osallistunut Hällström (2002) totesi, että kehitys

näyttää menevän siihen ei-toivottuun suuntaan, että me valtakulttuurin edustajat alamme sopeuttaa omia tapojamme pienenä vähemmistönä olevien maahanmuut-tajien tapoihin. Silloin ihmisten kulttuurisen identiteetin luominen vaikeutuu enti-sestään eikä varmaankaan kaikkein vähiten juuri maahanmuuttajalasten, joilla ei ole enää selkeästi toisistaan erotettavia vaihtoehtoja omasta ja uuden kotimaan kulttuu-rista. Se on väärin eikä palvele kenenkään etuja.

Hällström erottaa valtaväestön ja maahanmuuttajien kulttuurit toisistaan erilli-siksi asioiksi, joiden vuorovaikutus tapahtuu tavoilla, jotka eivät muuta kum-mankaan kulttuurin jo valmiina olevia käytäntöjä. 1990-luvun suomalaista maahanmuuttopoliittista keskustelua väitöskirjassaan tutkinut sosiologi Outi Lepola (2000, 269) summaa monikulttuurisuutta käsittelevän pohdintansa lopuksi, että ”[n]iin paljon kuin monikulttuurisuuden arvoa ja oikeutusta paino-tetaan, sille samanaikaisesti aina osoitetaan selvät rajat, jotka ovat suomalaiset arvot ja normit. Liikkumavara niiden suhteen ei tämän aineiston [politiikan ja hallinnon edustajien puheet ja tekstit] perusteella vaikuta kovin suurelta.” Häll-





strömin puheenvuoro noudattaa Lepolan toteamuksen mukaista käytäntöä: monikulttuurisuus kutistuu valtakulttuurin määräysvallaksi suhteessa vähemmistökuulttuurisiin käytäntöihin.

Yhtenäinen Suomi

Jaakko Hämeen-Anttila (*Helsingin Sanomien* tv-sivu 5.9.2002) on esittänyt, että islam tuli entistä merkittävämmäksi toiseksi länsimaille kylmän sodan päättymisen myötä. Kun kylmä sota päättyi, länsimailta puuttui merkittävä Toinen, jonka sijalle islam sai astua. Vuonna 1998 (Jaakkola 2000, 53) tehdyn tutkimuksen mukaan suomalaisista miehistä 32 % ja naisista 25 % oli täysin tai osittain samaa mieltä siitä, että Suomessa ei tulisi sallia islaminuskon harjoittamista, koska se uhkaa "meidän" kulttuuriamme.⁷ Islamin toiseuttaminen näyttää kuitenkin varsin oudolta, jos tarkastellaan lähemmin sitä, mikä tuo "meidän" kulttuurimme itse asiassa oikein on. Mikä erottaa suvivirsi-keskustelussa ilmenneen erottelun mukaisesti "lapset" "muslimeista" (Koski 2002)? Marja-Leena Marjamäki ja Ilkka Kolehmainen (1981, 85) kertovat artikkelissaan "Tataarimusiikki Suomessa", että pääosa suomalaisista, "tataareiksi" kutsutusta islaminuskoisesta väestöstä on muuttanut tänne 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alussa. Muutto oli vilkasta aina noin vuoteen 1925 saakka. Maassamme oli siis islamilainen vähemmistö musiikkikulttuureineen jo ennen kuin Suomea itsenäisenä valtiona oli olemassakaan.

Lotta Hällström (2002) totesi suvivirsi-keskustelun kuluessa julkaistussa puheenvuorossaan, että "ihmisen on ensin aidosti arvostettava itseään, maataan ja kulttuuriaan ennen kuin he voivat aidosti arvostaa muunmaalaisia ja heidän uskomuksiaan ja tapojaan". Keitä Hällströmin mainitsemat "ihmiset" oikeastaan ovat? Kaikissa suvivirren asemaa käsittelevissä mielipidekirjoituksissa pidettiin itsestäänselvyytenä sitä, että on olemassa suomalainen, meidän kulttuurimme ja toisaalta jotain muuta. Kukaan kirjoittajista ei kirjoittanut suomalaisen kulttuurin määrittelemisen ongelmallisuudesta. Ovatko esimerkiksi toisen tai kolmannen polven vietnamilaiset maahanmuuttajat Hällströmin (2002) ilmaisuja käyttäen "ihmisiä" vai "muunmaalaisia"?

Komulainen (2002) totesi puheenvuorossaan, että monikulttuurinen "tilanne on haasteellinen ja meille suomalaisille uusi. Se vaatii viisaita ratkaisuja, jollaisena ei voi pitää suvivirren karsimista pois ohjelmasta." Väite häivyttää pois menneisyydestä ja nykyisyydestä sen aidosti monikulttuurisen tilanteen, jossa Suomi on perustamisestaan lähtien ollut, josta Suomi kansakuntana on muiden kansakuntien tavoin yhtenäistämällä tuotettu ja josta käsin sitä koko sen olemassaolon ajan joudutaan väistämättä tuottamaan. Kansalliseen retoriikkaan

⁷ Samassa tutkimuksessa kävi ilmi, että suomalaiset suhtautuivat kaikkien pen-seimmin arabeihin ja somaleihin maahanmuuttajina (ibid., 55).





usein olennaisena osana kuuluva yhtenäisyyden korostaminen peittää näkyvistä myös sen tosiasian, että kansallinen identiteetti on aina ollut ja on yhä edelleen voimakas erojen rakentaja (ibid., Pulkkinen 1998, 149). Kansallisissa identiteeteissä ei siis ole kyse jostakin ”kulttuurintutkimuksen hömpästä, epäolennaisesta koristuksesta”, sillä kansallisuus määrittelee ihmisten toimijuutta varsin radikaalilla tavalla (Keränen 1998, 12; ks. myös Billig 1995, 6–7).⁸

Myös musiikkitiede modernina akateemisena oppialana on osaltaan ollut rakentamassa kuvaa yhtenäiskulttuurisesta ja -musiikillisesta Suomesta. Tässä yhteydessä tulee väistämättä mieleen Suomen ehkä yhä edelleen suuren yleisön kannalta tunnetuin musiikintutkija Erik Tawaststjerna, jonka luennot Sibeliukselta varsinkin 1980-luvulla keräsivät salit täyteen tiedonjanoisia ihmisiä ja jonka kirjasarjaa samaisesta säveltäjästä on julkaistu ja luettu jo usean painoksen verran. Sibelius ei kuitenkaan ole ainoa tutkimuskohde, jonka avulla yhtenäiskulttuurista Suomea on tuotettu, sillä koko tieteenala rakentuu pitkälti nationalistisen ideologian varaan.

Etnomusikologit Philip Donner, Vesa Kurkela ja Matti Lahtinen (1981, 8) selvittelivät musiikintutkimuksen identiteetin rakentumista 1980-luvun alun näkökulmasta käsin seuraavasti:

[M]usiikintutkimuksen alalla omaksuttiin tämän vuosisadan alkupuolella monia tuon ajan arvoväritteisiä ennakkonäkemyksiä. Tuolloin oli tarkoituksenmukaista perustaa maan kehitys ja kansallinen identiteetti suurimman etnisen ryhmän varaan. Tämä näkemys johti kuitenkin tutkimuksen alalla todellisuutta vääristäviin tuloksiin. Samalla kun painotettiin suomalaisen taidemusiikin ja ”Kalevan kansan” perinnetaidemusiikin merkitystä, monet muut musiikkikulttuurin keskeiset alueet häivytettiin näkökentästä. Myös taidemusiikin ja kansanmusiikkiperinteiden välinen vuorovaikutus selitettiin keskieuropalaisesta taiteenfilosofiasta peräisin olevalla teorialla ”laskeutuvasta kulttuuripääomasta”.

Musiikintutkimus sijaitsee tällä hetkellä tietysti erilaisessa kontekstissa kuin viime vuosisadan alussa, mutta edellä kuvatut merkitysjärjestelmät ovat tuskin kokonaan kadonneet siitä tavasta, jolla tuotamme tietoa musiikista akateemisessa ja muussa suomalaisessa kulttuurissa. Silti edellämainittujen etnomusikologien toteamus siitä, että Suomen vähemmistöryhmien ”suhdetta taidemusiikkiin voidaan pitää sen jonkinlaisena sosiaalisen aseman ilmaisijana” (ibid.), pitää yhä edelleen jossain määrin paikkansa. Käsittelen seuraavassa sitä, mihin paikkaan suvivirsi tarkastelemassani keskustelussa asetettiin populaarin ja taiteen välille rakentuvalla akselilla.

Tärkeää edellä siteeratusta suomalaisen musiikintutkimuksen alkutaipaleen kuvauksessa on suvivirsi-kesustelun kannalta myös se, miten siinä representoi-

⁸ Bertolt Brecht (siteerannut ja kääntänyt Lepola 2000, 5) on todennut tästä asiasta seuraavaa: ”Passi on ihmisen jaloin osa. Se ei [—] synny yhtä yksinkertaisesti kuin ihminen. Ihminen voi saada alkunsa missä hyvänsä, mitä kevytmielisimmällä tavalla ja ilman järkevää syytä, mutta passi ei milloinkaan. Siksi se myös tunnustetaan, kun se on hyvä, mutta ihminen voi olla miten hyvä tahansa eikä häntä silti tunnusteta.”





daan suomalaisen valkoisen väestön sisäinen repeämä, joka jakaa suomalaiset taidemusiikkikulttuuria harrastavaan eliittiin ja populaarikulttuuriin sitoutuvaan kansaan. Miten tämä yhtenäiseksi konstruoitu, mutta sisäisesti kansaan ja sitä määrittelevään eliittiin jakautuva musiikkikulttuuri rodullistetaan ja etnistetään?

Suivirsi-keskustelu alkoi kahdesta *Opettaja*-lehdessä julkaistusta kolumnista (Hackman 2002 & Nordlund 2002), joiden sävy korosti vahvasti koululaitoksen sivistyksellistä tehtävää. Johan Nordlund (2002) näki kolumnissaan koulujen kevätjuhlat ”sivistävinä” tilaisuuksina vastapainona populaarikulttuurisille ilmiöille.

Koska sattuu olemaan lauantai, koulujen pysäköintipaikat ovat kukkuroillaan autoja. Peippo laulaa ulkona, kuorot sisällä. On gygnaeeninen [sic!] tunnelma, topeliaaninenkin. Se on hyvä, sillä niin pitääkin olla. Tämä päivä sisältää äärettömästi merkitystä. Kaikki ne ihmiset, jotka ovat tulleet koulujen kevätjuhliin — sadointuhansinsaavat jonkin aikaa vaikuttavan rokotuksen ”Törkytorstaita”, ”Nakuvideoita” ja muita humpuukeja vastaan. Kauan se ei tosin kestä, mutta vähäkin on ihmisen kasvamisessa paljon.

Rehtorit pitävät puheita, toiset peruskouluissa, toiset lukioissa. Kaikissa lauletaan suivirsi. Onko se toiseksi viimeinen? Mikäli uskonnonvapauslaki menee läpi komiteamietinnön mukaisena, kevät 2003 on viimeinen, jolloin hartautta ja uskontoa saa koulussa harjoittaa. Kannattaa siis nyt keskittyä suivirteen kuin ”viimeistä päivää”!

Samaisessa *Opettaja*-lehden numerossa ilmestyi samalla otsikolla, Jo joutui armas aika, toinenkin artikkeli, jossa suivirren laulamisen nähtiin merkitsevän yhteisöllisyyden vahvistamista.

1800-luvulla syntynyt kansakoululaitos juurrutti opettajakoulutuksen kautta Suivirren laulamisen perinteen joka on säilynyt myös maallistuneessa ja moniarvoisessa yhteiskunnassa. [– –] Suivirsi vahvistaa koulun yhteisöllisyyttä [– –].

Näissä kahdessa artikkelissa suivirrelle rakennetaan identiteetti, jonka mukaisesti se on taidetta ja sivistystä vastakohtana populaarikulttuurisille ilmiöille ja jossa siitä edellisestä huolimatta tulee ”maallistuneen ja moniarvoisen” yhteiskunnan yhteisöllisyyden vahvistaja. Käydyssä suivirsi-keskustelussa nämä *Opettaja*-lehden artikkeleissa suivirrelle annetut korkeakulttuuriset merkitykset rodullistuvat ja etnistyvät.

Opettaja-lehdessä julkaistussa Nordlundin (2002) kolumnissa on meneillään populaarikulttuurisiin hyödykkeisiin kirjoittajan mielestä liiaksi kiintyneen kansan sivistämisprojekti. Tällaisille projekteille on tyypillistä se, että sivistämätömyys ei edellä näitä käytäntöjä, sillä se syntyy pitkälle juuri näiden projektien tuloksena (ks. Alasuutari 1996 & 1999). Tekstin kirjoittaja erottautuu humpuukia harrastavasta kansasta ilmoittautumalla sivistysprojektin kannattajaksi. Pertti Alasuutari (1996, 233) on väittänyt, että ”suomalaisuuden määrittelijän rooliin kutsutaan julkisuudessa aina joku sellainen henkilö, joka on tavalla tai toisella kohonnut ’tavallisen suomalaisen’ yläpuolelle”. *Opettaja*-lehden kolumnien julkaisua seuranneessa keskustelussa suivirsi yhtäältä yhtenäistää ja sivistää koko Suomen kansan myös maahanmuuttajineen, mutta toisaalta kaikki puheenvuorot eivät varauksetta myöntäneet maahanmuuttajille pääsyä sivistämisen





kohteiksi. Ania Looimba (1998, 173) onkin todennut, että eräs kolonialismin huomattavimmista ristiriidoista on se, että samanaikaisesti kun se pyrkii sivistämään Toiset, se pyrkii myös määrittelemään heidät pysyvästi Toisiksi.

Islamin edustajat eivät osallistuneet omilla puheenvuoroillaan suvivirren asemasta käytyyn keskusteluun lainkaan. Heillä siis ei ollut pääsyä siihen valtaakäyttävään eliittiin, joka määritteli sen musiikin, joka yhdistää populaarikulttuuria kuluttavan kansan yhtenäiskulttuuriseksi Suomeksi. Islaminuskoiset asetettiin keskustelussa lasten tavoin — jotka eivät myöskään osallistuneet keskusteluun — kasvatusoimenpiteiden ja sivistämisen kohteiksi.

Suvivirsikeskustelu käy ymmärrettäväksi ainoastaan valtion ja kirkon vahvasta liitosta käsin, joka Suomessa yhä edelleen vallitsee.⁹ Tämä liitto tuottaa tunnustuksellisen koululaitoksen ja sen tunnustukselliset rituaalit. Suvivirsikeskustelua ja muita sen kaltaisia kulttuurisia yhteentörmäyksiä tulisi tarkastella osana Suomen valtion ja evankelisluterilaisen kirkon yhteyttä, joka mitä ilmeisimmin tulee purkautumaan uskonnonvapautta laajentavan lainsäädännön myötä. Lähitulevaisuudessa tulemme varmasti osallistumaan useisiin keskusteluihin koskien valtion ja kirkon vahvan liiton hajoamista.

Suvivirsi rasistisena käytäntönä

Kulttuurintutkija Start Hall (1999, 77 ja 122) on toistuvasti kuvannut nimellä ”me ja muut” (*the West and the Rest*) sitä diskurssia tai representaation järjestelmää, jossa läntisten ja ei-läntisten yhteiskuntien väliset suhteet tuotetaan. Tällaiset hierarkkiset toiseuttamisprosessit ovat rasistisia käytäntöjä, joissa etnisiin ja rodullisiin tunnusmerkkeihin perustuvaa luokittelujärjestelmää ”käytetään sellaisten sosiaalisten, poliittisten ja taloudellisten käytäntöjen perustelemiseen, jotka estävät tiettyjä ryhmiä pääsemästä käsiksi materiaaliin tai symbolisiin resursseihin” (Hall 1992, 297).

Rasismi ei ole yksi, yhtenäinen käytäntö vaan rasismeja on monenlaisia; niillä kaikilla on oma historiansa, nykyisyytensä ja käytäntönsä (Brah 1993, 19). Rasismi historiallisena ilmiönä on muutettavissa: ”se on oikeutetun ja mahdollisen poliittisen kamppailun kohde” (Hall 1992, 273). Suvivirren asemasta kevätkuuhissa käydyssä keskustelussa rasismi ilmeni useimmiten sellaisessa muodossa, jota Hall (1992, 265) on kutsunut kulttuurirasismiksi. Tällä rasismin lajilla on hänen mukaansa vain vähän tekemistä esimerkiksi imperialistisen rotuhygienian biologisgeneettisen teorian tai fasismin rotuopillisten puhetapojen kanssa, vaikka näistäkin ajattelutavoista on yhä edelleen jälkiä nähtävissä nykyhetken rasistisessa ”arkijärjessä”.

Käydyssä keskustelussa Toisia suljettiin ulos myös eksplisiittisesti. Yhdessä keskustelupuheenvuorossa todettiin, että päiväkotien ja koulujen juhlatraditioista luopuminen on turhaa, ”ikään kuin kaikki ne lapset, joiden vakaumusta

⁹ Kiitän artikkelini toista arvioijaa tämän näkökulman muistuttamisesta.





vastaan jouluevankeliumit ja suvirret sotivat, eivät voisi jäädä pois tilaisuuksista” (Hällström 2002). Tällaisen käsityksen mukaisesti pyrkimyksenä ei ole tehdä koulujen ja päiväkotien jokavuotisista juhlista paikkoja, joihin kaikilla lapsilla ja nuorilla olisi heidän rodustaan ja etnisyydestään riippumatta pääsy. Toteamus herättää myös miettimään, voiko jo lapsella olla vakaumus, joka estää suvirren laulamisen tai jouluevankeliumin kuuntelemisen. Myöntävästi tähän kysymykseen näyttää vastaavan keskustelun päättäneessä puheenvuorossa opetusministeriön hallintojohtaja, joka toteaa, että ”uskonnon harjoittamiseen tulee voida saada vapautus silloin, kun osallistuminen olisi vastoin oppilaan omatuntoa”. Vakaumuksen ja omatunnon synnyttäminen eivät näiden lausuntojen mukaan ole kasvatuksen pyrkimyksiä ja tuloksia vaan lapsissa ja nuorissa valmiina olevia ominaisuuksia.

Hallin lisäksi myös Teun A. van Dijk (1993) on painottanut arkipäivän rasismia ja tutkinut erityisesti eliitin roolia nyky-yhteiskunnassa etnisen ja rodullisen epätasa-arvoisuuden tuottajana. Eliittien — esimerkiksi median, ammattikasvatustajien ja akateemisen maailman — tuottamat diskurssit ovat tärkeässä asemassa rasismien tuottamisessa, uusintamisessa, ilmaisemisessa ja oikeuttamisessa. Van Dijk (1993, 17 ja passim.) osoittaa, että valkoiset eliitit ovat — huolimatta huolellisesti rakennetusta imagostaan suvaitsevaisina kansalaisina ja johtajina — olennainen osa rasismien ongelmaa. Arkipäivän rasismi käsittää kielteiset mielipiteet, asenteet ja ideologiat sekä näennäisen pienet etnisiä ja ’rodullisia’ vähemmistöjä syrjivät teot ja olosuhteet, jotka suorasti tai epäsuorasti myötävaikuttavat valkoisten valta-aseman ylläpitämiseen ja vähemmistöjen vähempiarvoiseen asemaan (van Dijk 1993, 5) esimerkiksi mediassa.

Eräässä suvirsi-keskustelun aikana julkaistussa puheenvuorossa todettiin, että ”[m]ikään ei lietso rasistista vihaa niin paljon kuin se, että enemmistö pakotetaan vastentahtoisesti muuttamaan tapojaan ja tottumuksiaan tänne muuttavien ulkomaalaisten vuoksi”. Tässä yhteydessä tavoilla ja tottumuksilla viitataan ilmeisesti erityisesti juuri koulujen ja päiväkotien juhlaikäntöihin. Puolusteleva ja joskus jopa paranoidinen nationalismi on usein erottamaton osa kasvatuksellisia käytäntöjä, joissa yhtä hyvin lapset kuin vanhemmatkin opiskelijat opetetaan kunnioittamaan oman kulttuurinsa erityisyyttä, yleensä muiden kulttuurien kustannuksella (Said 1994, xxix). Mielenkiintoista on, että suvirsi-keskustelussa esitetyt kannanotot ovat pitkälti samanlaisia kuin rasististen¹⁰ skinheadien ilmaisemat mielipiteet koskien monikulttuurisuutta ja maahanmuuttajia. Monet Vesa Puurosen (2001b, 35–38) listaamista skinien ideologian keskeisistä lähtökohdista ovat samoja kuin suvirsi-keskustelussa julkituodut käsitykset suomalaisen ja islamilaisen musiikkikulttuurin kohtaamisesta. Näitä ovat käsitys kansallisvaltion luonnollisuudesta, kansallisen kulttuurin suojeleminen ja vahvempien oikeus sanella tahtonsa heikommille.

¹⁰ Tässä yhteydessä on muistettava, että skinheadit eivät ole, kuten Vesa Puuronen (2001a, 11–17) artikkelissaan ”Skinit maailmalla ja Joensuussa” osoittaa, yhtenäinen ryhmä. White-power-skinien vastapainoksi on syntynyt jopa kansainvälinen SHARP (Skinheads against racial prejudices) -liike.





Suvivirsi ja identiteetit

Musiikilla on tärkeä sija niiden monien tapojen joukossa, jotka paikantavat meitä. Musiikilliset käytännöt kollektiivisesta tanssimisesta tai laulamisesta aina cd-levyn soittamiseen synnyttävät, muistuttavat mieliin ja järjestävät kulttuurista muistiamme ja tämänhetkisiä kokemuksiamme paikasta musiikilliselle kokemukselle tyypillisellä välittömyydellä ja voimakkuudella. Musiikin konstruoimat paikat sisältävät käsityksiä erosta ja sosiaalisista liittymisistä. Ne myös järjestävät moraalisia ja poliittisia hierarkioita. (Stokes 1994, 3.) Suvivirren laulaminen, kuunteleminen tai muisteleminen tuottaa minulle yhä edelleen useimmiten mielihyvää. Sen laulaminen merkitsee kiitollisuutta, kuulumisen tunnetta, jopa yhteyttä luontoon — virressä tämä on kaupunkilaisellekin mahdollista — ja kotona olemisen tunteeseen.¹¹ Suvivirren laulamiseen sisältyy monilla suomalaisilla syvä emotionaalinen ulottuvuus, joka tuo merkityksistä, käyttöyhteyksistä ja poissulkemisesta käytävään keskusteluun helposti haavoittavia sävyjä.

Suvivirrellä ei kuitenkaan ole essentialistisia merkityksiä; sen merkitykset voivat muuttua, ovat muuttuneet ja muuttuvat yhä edelleen. Suvivirsikäytäntöihin on mahdotonta ottaa kantaa tuntematta sitä kontekstia, jossa sitä kulloinkin merkityksellistetään. *Helsingin Sanomissa* käyty keskustelu asettaa lukijat kirjoittajien myötä joko säilyttäjien tai uudistajien positiioihin, jolloin on vaikeaa kuvitella muiden mahdollisten positioiden olemassaoloa. Suvivirttä lauletaan keskustelun mukaan kevätkuuhissa joko ikuisesti tai ei enää koskaan.

Nationalistiset merkitysjärjestelmät saattavat eri tavoin sulkea sisään tai ulos erilaisia essentialistisesti määriteltyjä etnisiä tai rodullisia ryhmiä. Suvivirsikeskustelussa essentialistisesti määritellyt suomalaisten ja maahanmuuttajien kategoriat olivat keskenään poissulkevia ja sisäisesti yhtenäisiä ryhmiä. Yhtenäisyyteen ja poissulkevuuteen tuli keskustelussa myös murtumia. Meidän ja muiden identiteetit rakentuivat siinä monilla, usein jopa keskenään ristiriitaisilla tavoilla. Merkittävin ristiriita Toisten rakentumisessa rakentui yhtäältä monikulttuurisuuden korostamisen, sisäänsulkeamisen ja toisaalta torjumisen, poissulkeamisen välille

Suvivirsi-keskustelussa länsimainen ja maahanmuuttajien identiteetti eivät kuitenkaan ole toisistaan riippumattomia, sillä niiden identiteetit määrittyvät suhteessa toisiinsa. Tämä ymmärrys tekee mahdottomaksi nationalistisen diskurssin tuottaman — tässä keskustelussa suomalaisen — yhtenäisen identiteetin ja varoittaa meitä tulkitsemasta kulttuurisia eroja absoluuttisina tai reduktiivisina (ks. Looimba 1998, 178).

Suvivirsi-puheenvuoroissa mietittyvät niissä ilmaistujen asioiden lisäksi myös sellaiset asiat, joita keskustelijat eivät maininneet. Teksteissä tulee selvästi ilmi suomalaiseen koulutuspolitiikkaan ja varsinkin peruskoulujärjestel-

¹¹ Muistan usein vihellelleni suvivirttä ulkomailla vietetyn kevään aikana ja kokeneeni tutun virren myötä positiivisen koti-ikävän tunteita: kesä tulee, pian pääsen kotiin, tuttuun kieleen ja kulttuuriin!



mään olennaisena osana kuuluvan tasa-arvopuheen vaikutus. Mielenkiintoinen ristiriita syntyy siitä, että samalla kun keskustelu viriää tasa-arvoisuuteen etnisten kysymysten suhteen syntyneestä repeämästä, muut kulttuuriset erot — esimerkiksi sukupuoli ja sosiaalinen asema — hävitetään keskustelusta tehokkaasti. Selvää kuitenkin on, että sekä suomalaiset että maahanmuuttajat kohtaavat toisensa eri tavoilla riippuen siitä, miten heidän identiteettinsä määrittävät suhteessa sukupuoleen, luokkaan, ikään ja muihin identiteetin keskeisiin määrittäjiin.

Yhdentynvä Eurooppa on pannut vireille lukuisan määrän hallinnollisia, taloudellisia ja juridisia toimenpiteitä ja järjestelyjä, joiden tarkoituksena on pitää epätoivotut maahanmuuttajat ja pakolaiset kolmannesta maailmasta Euroopan rajojen ulkopuolella (ks. esim. Bhavnani 1993). Näillä toimenpiteillä ja järjestelyillä on materiaalistien seurauksien lisäksi myös syvälinen symbolinen arvo ja merkitys, joka osaltaan piirtää rajaa meidän ja muiden välille (Brah 1993, 24).

Kokemusta siitä, että maahanmuuttajat ovat Toisia, ei voi sivuuttaa ja alkaa sen jälkeen toimia monikulttuurisesti, monien kulttuurien kohtaamisessa syntyvästä rikkaudesta nauttien. Tämän sijasta on tunnustettava ja tunnistettava se historia, jossa toiseuttamisen käytännöt ovat syntyneet sekä ne kulttuuriset kontekstit, jotka yhä edelleen jakavat maailman kahtia meihin ja muihin. Tällöin on mahdollista ymmärtää postkoloniaalissa tilanteessa syntyneet identiteetit prosessuaalisina identiteetteinä, joita voidaan muuttaa ja rakentaa uudelleen. Vastarinta suhteessa rasistisiin, poissulkeviin käytäntöihin on mahdollista juuri kieltäytymisen ja toisin toistamisen kautta. Se on mahdollista sekä rasistisesti konstruoidusta suomalaisuudesta ulossuljetuille että myös siihen sisäänsuljetuille. Musiikki — jopa suvirren kaltainen pieni virsi — on eräs niistä kentistä, joilla kamppailua identiteeteistä käydään.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahmed, Akbar S. 2000/1992. *Postmodernism and Islam. Predicament and promise*. London & New York: Routledge.
- Alasuutari, Pertti 1996. *Toinen tasavalta. Suomi 1946-1994*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti 1999. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Althusser, Louis 1984. *Ideologiset valtiokoneistot*. Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Benedict 1996/1983. *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Antikainen, Pia 1994. *Kadonnutta erilaisuutta etsimässä. Monikulttuurinen musiikkikasvatus ja suomalaiset oppikirjat*. Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen koulutusohjelman tutkielma.
- Billig, Michael 1995. *Banal nationalism*. London: Sage.
- Bhavnani, Kum-Kun 1993. Towards a Multicultural Europe?: 'Race', Nation and Identity in 1992 and Beyond. *Feminist Review* 45: 30–45.



- Brah, Avtar 1993. RE-FRAMING EUROPE: En-gendered Racisms, Ethnicities and Nationalisms in Contemporary Western Europe. *Feminist Review* 45 (Autumn), 9–28.
- Delanty, Gerard 1995. *Inventing Europe. Idea, Identity, Reality*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan.
- Dijk, Teun A., van 1993. *Elite Discourse and Racism*. Sage Series on Race and Ethnic Relations, Volume 6. Newbury Park, London & New Delhi: Sage.
- Donner, Philip, Vesa Kurkela & Matti Lahtinen 1981. Lukijalle. *Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki*. Toimittaneet Philip Donner, Vesa Kurkela ja Matti Lahtinen. Suomen Antropologisen Seuran toimituksia No. 8. Helsinki: Kirjastopalvelu: 5–8.
- Eriksson, Catharina, Maria Eriksson Baaz & Håkan Thörn 1999. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och "det mångkulturella samhället". En introduktion till postkolonial teori. *Globaliseringens kulturer. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Red. Av Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz & Håkan Thörn. Nora: Nya Doxa: 13–53.
- Gates, Henry Louis Jr. 1993. Beyond the Culture Wars: Identities in Dialogue. *Multiculturalism. The Task of Literary Representation in the Twenty-First Century*. *Profession* 93. Edited by Phyllis Franklin. New York: Modern Languages Association.
- Gordon, Tuula & Elina Lahelma 1998. Kansalaisuus, kansallisuus ja sukupuoli. *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino: 251–280.
- Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toimittaneet Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1996. When was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit. *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. Edited by Ian Chambers and Lidia Curti. London & New York: Routledge: 242–260.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- hooks, bell 1994. *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*. New York & London: Routledge.
- Jaakkola, Magdalena 2000. Asenneilmasto Suomessa vuosina 1987–1999. *Monikulttuurinen Suomi. Etniset suhteet tutkimuksen valossa*. Toimittanut Karmela Liebkind. Helsinki: Gaudeamus: 28–55.
- Keränen, Marja 1998. Johdanto: Miksi tutkimme Suomea. *Kansallisvaltion kielioppi*. Toim. Marja Keränen. SoPhi 28. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto: 5–16.
- Kortteinen, Juhani 1997. Romanit ja muut perinteiset vähemmistömme. *Vähemmistöt ja niiden syrjintä Suomessa*. Toimittaneet Taina Dahlgren, Juhani Kortteinen, K. J. Lång, Merja Pentikäinen & Martin Scheinin. Ihmisoikeusliiton julkaisusarja n:o 4. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lehtonen, Mikko 2001. Syyskuun yhdennentoista merkitys. Tampere: Vastapaino.
- Looimba, Ania 1998. *Colonialism/ Postcolonialism*. London & New York: Routledge.
- Lepola, Outi 2000. *Ulkomaalaisesta suomenmaalaiseksi. Monikulttuurisuus, kansalaisuus ja suomalaisuus 1990-luvun maahanmuuttopolitiisessa keskustelussa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Marjamäki, Marja-Leena & Ilkka Kolehmainen 1981. Tataarimusiikki Suomessa. *Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki*. Toimittaneet Philip Donner, Vesa Kurkela ja Matti Lahtinen. Suomen Antropologisen Seuran toimituksia No. 8. Helsinki: Kirjastopalvelu: 85–96.
- McClintock, Anne 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York and London: Routledge.
- Moisala, Pirkko 1995a. Toisenlaisten musiikkien äärelle — Monikulttuurinen musiikkikasvatus ja opettajakoulutus. *Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*. Toimittaneet Pirkko Moisala ja Pia Antikainen. Sibelius-Akatemian julkaisu 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia: 11–17.





- Moisala, Pirkko 1995b. Antropologisen musiikinopetuksen malli. *Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*. Toimittaneet Pirkko Moisala ja Pia Antikainen. Sibelius-Akatemian julkaisuja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia: 197–204.
- Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*. Toimittaneet Pirkko Moisala ja Pia Antikainen. Sibelius-Akatemian julkaisuja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan teoria*. Helsinki: Gaudeamus.
- Puuronen, Vesa 2001a. Skinit maailmalla ja Joensuussa. *Valkoisen vallan lähettiläät. Rasismien arki ja arjen rasismi*. Toimittanut Vesa Puuronen. Tampere: Vastapaino: 11–32.
- Puuronen, Vesa 2001b. ”Puhas valkoinen rotu”. *Skinien ideologia ja symbolit. Valkoisen vallan lähettiläät. Rasismien arki ja arjen rasismi*. Toimittanut Vesa Puuronen. Tampere: Vastapaino: 33–46.
- Said, Edward W. 1995/1978. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Said, Edward W. 1994. *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- Shohat, Ella & Robert Stam 1994. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London & New York: Routledge.
- Stokes, Martin 1994. Introduction: Ethnicity, Identity, and Music. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Edited by Martin Stokes. Oxford/ Providence, USA: Berg: 1–27.

Tutkimusaineisto

- Hackman, Nina 2002. ”Jo joutui armas aika”. *Opettaja* 22.
- Hällström, Lotta 2002. Suvivirsi soikoon vatedeskin! *Helsingin Sanomat* 1.6.
- Komulainen, Jyri 2002. Päiväkotilapsille tutuksi pääsiäinen ja ramadan. *Helsingin Sanomat* 3.6.
- Koski, Raili 2002. Suvivirsi kuuluu päätösjuhliin. *Helsingin Sanomat* 30.5.
- Mattlin, Håkan 2002. Suvivirttä ei vaienneta. *Helsingin Sanomat* 6.6.
- Nordlund, Johan 2002. Jo joutui armas aika. *Opettaja* 22.
- Pihala, Ulla 2002. Jättäkää suvivirsi kouluihin! *Helsingin Sanomat* 4.6.

FT Taru Leppänen (talepp@utu.fi) on Musiikin päätoimittaja ja toimii ma. yliassistenttina Turun yliopiston musiikkitieteessä. Hän on aloittelemassa tutkimusta lastenmusiikkikulttuurista 2000-luvun alun Suomessa.

Suvivirsi in the Newspaper *Helsingin Sanomat* in Spring 2002

This article discusses meanings of a well-known Finnish hymn Suvivirsi in the Finnish newspaper *Helsingin Sanomat*. Suvivirsi is a symbol of summer holidays for many generations in Finland. It is an essential item in spring festivals held in schools just before the beginning of the school holidays. Now this tradition is threatened by the planned adjustments to Finnish legislation on religious freedom. In spring 2002 *Helsingin Sanomat* published readers' opinions on the possible change of the tradition. The article explores the construction of identities in these texts from the postcolonial angle.





Ruumis mielen vihollisena

Kriittinen näkökulma Hanslickin musiikinestetiikkaan

Sanna Iitti

Johdanto

Feministimusiikkitieteilijät alkoivat 1980-luvulla pohtia syitä, joiden vuoksi tiettyä ohjelmistoa vaalitaan länsimaisen taidemusiikin keskeisenä perintönä. He kiinnittivät huomiomme myös siihen tosiasiaan, että länsimaisen taidemusiikin mestariteoksiin ei perinteisesti ole katsottu kuuluvan naisten säveltämiä teoksia. 1990-luvulla tavanomaistui erityisesti Yhdysvalloissa feminististen pyrkimysten motivoima aatehistorillinen tutkimus. Feministinen historiankirjoitus ja ideologiakritiikki ovat vakiintumassa osaksi ns. uutta musikologiaa. Niillä pyritään selittämään historiallisia ja ideologisia kehityskulkuja, jotka ovat muokanneet käsityksiämme taiteesta ja säveltäjyydestä sellaisiksi, että mestariteokset ovat huomiomme keskipisteessä.

Ehkä perinteen kulmakivenä vaalittu taidemusiikkiohjelmisto on kuitenkin jo laajentunut jos ei aivan korvautunut uudenslaisilla teosvalinnoilla. Sitä mukaa kun aiemmin unohdettujen säveltäjien musiikki saavuttaa yleisön ja tutkijoiden huomion, avarampi käsitys länsimaisen musiikkiperinteen arvokkaasta osasta kuvastuu taidemusiikki-instituutioiden toiminnassa. Mestariteoskaanonin historiallisia juuria ja sen ideologisia ulottuvuuksia on silti tarpeen ymmärtää paremmin. Voimme kiinnittää huomiota erityisesti 1800-luvun saksalaisen kielialueen musiikinestetiikkaan. Kaanonin ytimessä on itävaltalais-saksalainen soitinmusiikki, jonka omaperäisyyttä ja nerokkuutta esteetikot pyrkivät aikanaan todistamaan.

Tarkastelen tässä artikkelissa kriittisesti Eduard Hanslickin musiikinestetiikkaa feministisen teorian avulla. Hanslick oli eräs 1800-luvun johtavista musiikkikritikoista ja myös sivuuttamattomaksi osoittautunut musiikinestetikko. Voimmeko Hanslickia lukemalla selvittää, miksi mestariteokset tyypillisesti ovat huomiomme keskipisteessä ja miksi toisaalta olemme marginalisoineet menneisyyden naisten musiikillisen toiminnan? Argumenttini on, että Hanslickin musiikkiteosta ja esteettistä musiikkikokemusta koskevat määritelmät sulkevat naisellisen (femi-

niinisen) pois kauniin ja musiikillisesti arvokkaan piiristä, millä uskoakseni on ollut merkitystä myös naisten itsensä kannalta. Naisia ja naisellisuutta ei juuri erotettu toisistaan 1800-luvulla, vaikka miehissäkin joskus tunnistettiin naismaisia piirteitä.

Mestarteoskaanonin feministinen kritiikki

Mestarteoskaanonia voidaan pitää tiettyinä ohjelmistokokonaisuutena. Se vakiintui rinnan musiikkitieteen opillisten käytänteiden kanssa 1800-luvulta lähtien. Nuo käytänteet ovat jatkuvasti palvelleet musiikkiohjelmiston arviointia ja perustelleet sen esittämistä ja tutkimusta. Amerikkalainen musiikinhistorioitsija Marcia Citron puhuu siksi mieluummin kaanoneista, joita ovat hänen mukaansa opillinen ja ohjelmistokaanon. Ohjelmistokaanonilla viitataan sellaisiin sävellyksiin, joiden katsotaan muodostavan musiikkiperinteemme kivijalan ja joita ansaitusti soitetaan ja tutkitaan. Opillisen kaanonin muodostavat (historiallisen) musikologian keskeiset tutkimusmenetelmät ja -kohteet. Citronin mukaan mm. ”länsimainen taidemusiikki, Schenker-analyysi, luonnostutkimus, arkistotyö, dokumentointi, [musiikin havainnollistamiseksi] vakiintuneet ilmaiset, aikakausjaoittelu, historiallisuuden painottaminen ja tieteelliset julkaisut” (Citron 2000[1993], 22) ovat kanonisoituja lähestymistapoja. Vakiinnuttuaan opillinen kaanon ja käsitykset musiikkitieteen luonteesta ja tavoitteista muuttuvat hyvin hitaasti.

Säveltämisen ja soiton opettaminen on myös osaltaan vakiinnuttanut ja säilyttänyt musiikkiohjelmistoa. William Weber erotteleekin kaanonit opilliseen, pedagogiseen ja esitysten kaanoniin (Weber 1994, 489–90). Weberin mukaan sävellystaitoja opeteltiin jo 1500-luvulla niin, että säveltäjät jäljittelivät menneen sukupolven käyttämää polyfoniaa. He ovatkin aina rakentaneet kaanonian mielipiteillään ja käsityksillään siitä, keitä ovat jäljittelemisen arvoiset mestarit. Nykyisin tuntemamme mestarteoskaanonin synty ajoittuu kuitenkin vasta 1800-luvulle, jolloin menneiden sukupolvien musiikkia ryhdyttiin aiempaa järjestelmällisemmin kokoamaan ja tutkimaan. Edeltävien vuosisatojen musiikin esittäminen tuli jotenkin perustella, mitä mestarteoksen idea osaltaan palveli. Kuitenkin Citronin mukaan ”[mestarteos]kaanonin käsite ei voinut syntyä, ennen kuin yksittäiset mestarteokset oli koottu yhteen erilliseksi ohjelmistoksi ja ennen kuin niiden katsottiin ryhmänä ilmentävän tiettyjä paradigmaattisia ominaisuuksia, joita kyseisellä ohjelmistolla haluttiin tuoda esiin” (ibid., 33). Tuollaisia ominaisuuksia ovat olleet esimerkiksi nerokkuus, käänteentekevyys ja sisäinen yhtenäisyys.

Pedagogista, opillista ja ohjelmistokaanonia uusinnetaan sukupolvelta toiselle erilaisten musiikin historian oppikirjojen ja antologioiden avulla. Tuo uusintaminen tapahtuu konkreettisesti ihmellisissä vuorovaikutussuhteissa erilaisten instituutioiden piirissä, jotka on luotu musiikin esittämistä, säveltämistä,



kuuntelemista ja tutkimista varten. Länsimainen musiikkiperinne samaistetaan kaanonissa kokoelmaan ajattomaksi osoittautuneita tai taiteellisesti erityisen puhuttelevia sävellyksiä. Noiden paradigmaattisten ominaisuuksien tarkastelu, joihin Citron viittaa, paljastaa ideologian, jonka vuoksi menneisyyden naisten sävellykset eivät ole vaikuttaneet nerokkailta tai käänteentekevilä.

Mestariteokset on sekä sävelletty että käsitteellistetty ns. Samuuden talouden piirissä. Ymmärrän Luce Irigarayn, 1970-luvulta alkaen feministinä vaikuttaneen filosofin, psykoanalyytikon ja sukupuolieron teoreetikon, ajatuksen Samuuden taloudesta (*l'économie du Mème*) asennoitumiseksi, jonka johdosta sukupuoli kategoriana on perinteisesti unohdettu tai neutralisoitu filosofisen ja tieteellisen ajattelun instituutioiden piirissä (Irigaray 1985b[1977], 74; 1977, 72)¹ Sukupuolen unohtaminen tai kieltäminen merkitsee kuitenkin maskuliinisuutta, väittää Irigaray. Yleispäteviksi ja objektiivisiksi naamioituvat normit perustuvat hänen mukaansa ajatustapoihin, jopa käsitteisiin, joiden juuret ovat miehen biologisessa olemuksessa² ja perinteisessä sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa roolissa.

Naisten subjektiaseman puute kuvastuuakin perinteisten instituutioiden ajatushistoriassa. Irigarayn mukaan meidän täytyy siksi "aukaista uudelleen filosofisen keskustelun [ajatus]kuviot — idean, olemuksen³ subjektin, transsendentaalisen subjektiviteetin ja absoluuttisen tiedon [käsitteet] — jotta saadaan selville, mikä filosofisessa pohdinnassa on naisellista alkuperää ja voidaan tuoda esiin ne piirteet, joiden syntyyn naisellisuus on vaikuttanut. Tämä voidaan tehdä monin eri keinoin, erilaisia 'polkuja' kulkien; mutta kuitenkin, vähintäänkin useita niistä olisi seurattava." (Irigaray 1985b[1977], 74.)

Musiikin tutkijoina voimme purkaa mestariteoskaanoniin johtaneita kehityskulkuja ja ryhtyä etsimään unohdettua naisellisuutta erilaisista musiikin-historiallisista konteksteista. Tähän ryhtyessämme kohtaamme naisellisuuden sukupuoliteoreettisena ongelmana, samoin kuin naisellisen tai feminiinisen jälkistrukturalistisena metaforana. Naisellisuuden ja naisellisen suhde biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen, molempien käsitteiden paikka esteettisessä tai musiikkitieteellisessä diskurssissa samoin kuin naisellisuus tai feminiininen musiikkiteoksissa, musiikin lajeissa ja rakenteissa on monimuotoinen ongelma-kenttä. Irigaraylainen positio johtaa lopulta toteamukseen, ettei ole yhtä naisellisuutta, vaan paremminkin naisellisuuksia. Tieteen instituutioiden lainomaisista diskursseista feminiinistä voi jäljittää, kuten Irigaray kehottaa, tutkimalla "[filo-

¹ Tällaisella asennoitumisella on myös taloudellisia ja yhteiskunnallisia kiinne-kohtia. Kuten Hélène Cixous, Irigaray kiinnittää huomionsi siihen, että naiset yleismaailmallisesti muodostavat taloudellisen ja sosiaalisen vaihdon välineen (Irigaray 1977, 167–185); Cixous ja Clément 1986[1975], 80).

² Irigaray kritisoi *Speculum of Other Woman* -teoksessaan Freudin seksuaaliteoriaa, jossa pienen tytön kehitys mallinnetaan pojan mukaan. Freudin mukaan oli myös vain "yksi libido", aktiivinen ja maskuliininen (Ks. Irigaray 1985a[1974], 25–28 ja 93–94).

³ Olen suomentanut *substance*-termin olemukseksi, mutta aines ja sisältö ovat myös mahdollisia.





sofisen] diskurssin jokaisen käsitteen 'kieliopin' toimintaa, sen syntaktisia lainalaisuuksia, mielikuvien rakennetta, metaforisia verkostoja ja tietenkin sitä, mitä se ei tuo varsinaisesti esiin: mitä se jättää sanomatta" (ibid., 75). Tekstuaalisuudessaan tällainen jälkistrukturalistinen lähestymistapa voi monista feministeistä tuntua voimattomalta. Se on kuitenkin osuva historiallisen analyysin välineenä, joka myös voi palvella feminismiin päämääriä. Väitänkin tästä lähtökohdasta käsin, että naisellinen paljastuu Eduard Hanslickin musiikintieteen tunteen ja ruumiillisuuden liitossa, joka edustaa hyväksyttävän esteettisen asenteen vastakohtaa.

Eduard Hanslick: kanoninen klassikko

Hanslick kuului saksalaisen kielialueen merkittävimpiin musiikkikriittikoihin, ja hänen journalistin-taipaleensa kesti yli 50 vuotta. Hallintotehtävissä toimittuaan hän omistautui musiikille toimien myös vuodesta 1861 alkaen musiikin historian ja -estetiikan apulaisprofessorina Wienin yliopistossa. Mielenkiinto Hanslickin teorioihin heräsi ns. uuden musiikintieteen kannattajien joukossa 1990-luvulla⁴, kun ryhdyttiin luomaan modernisoitua hermeneutiikkaa ja huomio kiinnittyi erilaisten formalististen menetelmien rajoittuneisuuteen. Alettiin etsiä syitä noiden metodien auktoriteettitatukselle. Samalla pohdittiin mm. erilaisten kuuntelutapojen arvottumista ja oikeutusta musiikintutkimuksen menetelminä.

Pääteoksessaan *Vom Musikalisch-Schönen* Hanslick analysoikin juuri musiikin luonteeseen ja vastaanottamiseen liittyviä klassisia ongelmia. Hän esitti selkeät kriteerit, joiden mukaan voidaan määritellä sekä esteettinen kuuntelukokemus että musiikkiteoksen olemus. Siitä huolimatta että musiikkikriittikistä tuli pian Hanslickin keskeinen toiminta-alue, hän onnistui kiteyttämään pienimuotoiseen tutkielmaansa kestäviä oivalluksia, joita edelleenkin arvostetaan. Hanslick esitti kannan, jonka mukaan musiikkia voidaan pitää "liikkuvina sävelmuodostelmina" — *tönend bewegte Formen* (Hanslick 1982[1922], 74). Musiikki ei tämän näkemyksen mukaisesti omaa tai välitä sellaisia merkityksiä, jotka voitaisiin määritellä kielellisesti. Tällainen käsitys yleistyi 1900-luvun kuluessa, ja sen heijastumaa on esimerkiksi Stravinskyn musiikkiajattelu. Kirjaimellisimmin musiikki muuttui "soiden" liikkuviksi muodoiksi, tai "organisoiduksi ääneksi", 1950- ja 1960-lukujen keskieuropalaisissa avantgarde-suuntauksissa. Hanslick pyrki uudenaikaisesti hälventämään salaperäisyyttä musiikin

⁴ Ks. esim. Maus 1992. Geoffrey Payzantin kääntämä ja kommentoima *Vom Musikalisch-Schönen* -teoksen moderni englanninno *On the Musically Beautiful* ilmestyi 1986. Se perustuu alkuteoksen kahdeksanteen painokseen vuodelta 1891. Gustav Cohenin varhaisempi käännös, *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, ilmestyi niinkään vuonna 1891. Olen laatinut suomennokseni osin 15. saksankieliseen painokseen (1982[1922]) ja osin Payzantin englanninkieliseen käännökseen nojautuen.





ympäriältä. Hän on siksi sellaisten esteetikkojen ”esi-isä”, joille musiikki on pääasiassa järjestäytyntä äänten ja muodon liikettä.

Vom Musikalisch-Schönen -teoksen tausta ja reseptio

Hanslick julkaisi pääteoksensa 29-vuotiaana, vuonna 1854. Tuolloin hänen poleemiset ajatuksensa eivät saavuttaneet laajaa kaikupohjaa, mutta 1800-luvun loppuvuosikymmenten mittaan *Vom Musikalisch-Schönen*⁵ -teoksen suosio kasvoi tasaisesti. Siitä otettiin lopulta 15 perättäistä painosta, joista viimeisin ilmestyi vuonna 1922⁶ Hanslick uudisti laitoksia, jotka ilmestyivät hänen elinaikanaan. Hanslickia motivoi halu uudistaa säveltaiteen estetiikkaa, minkä hän kiteytti teoksensa alaotsikkoon — *ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. Hän ei kuitenkaan pyrkinyt tarjoamaan uutta systemaattista teoriaa, paremminkin vain arvostelemaan 1800-luvun alkupuolen tyyppillistä musiikinesteettistä asennetta, joka oli hänestä ”mädäntynyt” — Dahlhaus kiinnittää huomionsa ilmaisuun *verrottete Gefühlsästhetik*, jolla Hanslick tuota estetiikkaa kuvaili (Dahlhaus 1967, 145).

Musiikin kauneudesta -traktatti syntyi siis uudistetun musiikinesteetiikan luonnoksena. Uussaksalaisen koulun edustajat, kuten Franz Brendel, eivät kuitenkaan hyväksyneet Hanslickin ”puhtaan, absoluuttisen musiikin” ihannetta. Se oli vastakohtaista estetiikalle, jota esimerkiksi Franz Liszt toteutti sinfonisissa runoissaan. Dahlhausin mukaan tästä syystä ohjelmamusiikin puolesta puhujat torjuivat Hanslickin argumentit vanhanaikaisina (Dahlhaus 1975, 195). Kiistaa absoluuttisen ja ohjelmamusiikin paremmuudesta käytiin 1800-luvun jälkipuoliskolla, mutta Payzantin mukaan aktiivisesta kulttuuripoliittisesta toiminnastaan huolimatta Hanslick pysyttäytyi syrjässä tutkielmaansa liittyvistä väittelyistä (Payzant 1986, xiii–xiv).

Hanslickin esteettisiä näkemyksiä voi pitää musiikkiteoksen luonnetta ja olemusta koskevinä osuvina huomioina. Ne olivat omiaan korostamaan teoskeskeistä lähestymistapaa musiikkiin. Hanslick ensimmäisten joukossa ryhtyi osoittamaan, että teos on olemassa kuulijansa tunteista riippumattomana ja objektin kaltaisena. Häntä onkin luonnehdittu ns. autonomiaestetiikan edustajaksi (Mehner 1982, 13). Painottaessaan sävellysten autonomista luonnetta Hanslick osaltaan vahvisti sävelteoksen asemaa käsitteenä, joka hallitsee suhdettamme musiikkiin. ’Teos’ ei kuitenkaan aina ole ollut itsestäänselvästi musiikin tuottamista ja vastaanottamista säätelevä kategoria vaan nousi tähän asemaan

⁵ Ehdotukseni otsikon suomennokseksi on *Musiikin kauneudesta*, sillä kirjaimellisuudessaan *Musiikillisesti kauniista* lienee kuitenkin ruotsinvoittoinen ja vaatisi ehkä muotoilun *Musiikilliseen kauneuteen liittyen* välittääkseen ajatussisällön.

⁶ *Vom Musikalisch-Schönen* -teoksen moderni historiallis-kriittinen editio ilmestyi vuonna 1990 Dietmar Straußin toimittamana.





vasta vuoden 1800 tienoilla, kuten Lydia Goehr osoittaa (Goehr 1992, 107–119). Pohtiessamme teos-käsitteen genealogiaa huomaamme sen palvelle mestari-teoskaanonin tai — Goehria lainataksemme — ”kuvitteellisen musiikkiteosten museon” perustamista.

Kun teos tuli musiikillisen mielenkiinnon keskiöön, sen sisäisiä rakenteellisia suhteita alettiin tutkia erilaisten analyysimenetelmien avulla. Kuten Klaus Mehner huomauttaa, Hanslickia on usein pidetty formalistina. Hänen mielestään Hanslickia historiallis-hermeneuttisesti tarkasteltaessa tuo formalismi merkitsee paremminkin vain wieniläisklassismin yhdistyvän esteettisen asenteen jatketta 1800-luvulla (Mehner 1982, 12). Keskustelu Hanslickin ja formalismin suhteista tuo polttopisteeseen musiikillisen merkityksen ongelmat. Geoffrey Payzantin tulkinta Hanslickin formalismista on, ettei Hanslick koettanut täydellisesti kieltää musiikin ilmaisevuutta (Payzant 1989, 1), vaikka hän torjuikin väitteet, joiden mukaan tunteet ovat musiikin sisältö ja niiden herättäminen musiikin keskeinen tarkoitus (Hanslick 1986[1891], 3).

Hanslickin teoria musiikkikokemuksesta: esteettinen vastaan patologinen

Hanslick pyrki ohjaamaan oman aikansa musiikkiyleisöä kuuntelemaan tavalla, joka edellytti tunteiden ja musiikin ruumiillisen kokemisen tukahduttamista. Musiikkiteoksen tuli kuunnella muodostaa tunteiden kohteen asemesta kiihottoman älyllisen tarkastelun kohde. Hanslickin mukaan aidosti esteettinen musiikkikokemus oli saavutettavissa vain tarkkaavaisen, järkiperäisen havainnoinnin kautta. Feministinä Hanslickia lukiessa huomio kiinnittyikin ennen kaikkea hänen näkemyksiinsä tunteiden ja ruumiillisuuden patologisuudesta. Tämän käsityksen perustelu on keskeistä *Vom Musikalisch-Schönen* -teoksen neljännessä ja viidennessä luvussa.

Näissä kahdessa luvussa Hanslick jaottelee musiikilliset lähestymistavat kahteen peruskategoriaan: esteettiseen ja patologiseen. Payzantin mukaan Hanslick piti neljättä ja viidettä lukua ”erityisen tärkeinä teorioidensa ymmärtämisen kannalta, jopa niiden johdantona” (Payzant 1986, xvii). Luvut olivat jo ilmestyneet yhtenä, tosin kolmeen osaan jaettuna, tekstinä *Blätter für Literatur und Kunst* -nimisessä lehdessä heinä- ja elokuussa 1853, otsikkonaan ”Musiikin subjektiivisesta vaikutuksesta ja sen asemasta estetiikassa”⁷.

Neljäs luku, jonka otsikko on ”Musiikin subjektiivisen vaikutuksen analyysi”, käsittelee musiikin herättämiä psyykkisiä ja fysiologisia reaktioita esteettisen asennoitumisen kannalta. Toisiin taiteisiin verrattuna Hanslick piti musiikin ylivertaisena piirteensä sen välitöntä vaikutusta ihmismieleen, ”hermoihin” (Hans-

⁷ alk. *Über den subjektiven Eindruck der Musik und seine Stellung in der Aesthetik*.





lick 1986[1891], 51). Hän kiinnitti huomionsa Goethen herkkätunteiseen kuvaukseen musiikin vaikutuksesta rakastuneen mieleen, koska se tarjosi varoitavan esimerkin. Hanslick päättelikin: ”Musiikin tunnevaikutuksissa saattaa usein olla tekemistä ulkopuolisilla eikä puhtaasti esteettisillä tekijöillä. Puhtaasti esteettinen elementti puhuttelee tervettä hermojärjestelmää eikä ole sidoksissa psykologisiin ailahteluihin.” (ibid., 50.)

Hanslick piti epäonnistuneina oman aikansa teorioita, jotka pyrkivät selittämään musiikin vaikutuksia ruumiseen ja mieleen. Mutta häntä motivoi nimenomaan yritys sanoa jotakin musiikin kauneudesta, eikä tämä kauneus Hanslickin mukaan perustunut musiikin fyysisiin tai tunnevaikutuksiin. Hän päätteli, ettei kauneutta sen paremmin kuin sen tarkasteluun soveltuvaa esteettistä asennetakaan voida määritellä subjektiivisesta musiikkikokemuksesta käsin.

Musiikinestetiikan kannalta tämä on tiivistettävä näkemykseksi, että ne

teoreetikot, jotka pitävät musiikin kauneuden peruseriaatteena sen vaikutusta tunteisiin, ovat tieteellisesti katsoen joutuneet harhaan. Tämä siksi, etteivät he voi sanoa mitään tämän suhteen luonteesta [ts. musiikin psykofyysisestä tunnevaikutuksesta] ja voivat siksi parhaimmassakin tapauksessa vain esittää arvauksia tai fantasiaita. Mihinkään ei yllätä, jos musiikin taiteellinen tai tieteellinen määritelmä perustuu tunteisiin. (Hanslick 1982[1922], 110.)

Musiikkikokemuksen erittelyssään Hanslick päätyykin siis musiikin määritelmään. Puhuessaan musiikin kauneudesta hän itse asiassa puhuu musiikkiteoksesta. Se sijoittuu Hanslickin esteettisen hierarkian huipulle. Hanslickin ihannoima ”puhdas” soitinmusiikki koostuukin joukosta yksiselitteisiä ja muuttumattomia teoksia — jo oopperassa teosidentiteetti on usein väljempi esimerkiksi vaihtuvien esityskontekstien aiheuttamien muutosten vuoksi. Improvisaatio taas on Hanslickin mukaan epäesteettistä. Kun subjektiivinen ja sensuroimaton ”tunteiden puhe” pursuaa improvisaatioissa esiin ”vapaana fantasiانا”, kysymys on Hanslickin mielestä pohjimmiltaan *patologisesta* ilmiöstä (ibid., 100–101).

Patologisella Hanslick viittaa kaikkeen, mikä edustaa taiteen ja sen oikeaoppisen tarkastelun vastakohtaa. Hän tutkielmansa viidennen luvun otsikko onkin *Esteettinen vastaan patologinen*. Musiikin herättämä voimakas tunteellinen vastakaiku sitä kuuntelevassa ihmisessä on epäesteettistä. ”Mitä voimakkaammin taiteellinen vaikutus tuntuu ruumiissa, siis esiintyy patologisessa muodossa, sitä niukempi on sen esteettinen osa”, Hanslick päätteli (Hanslick 1982[1922], 110).

1800-luvun musiikkiyleisö ei tyyppillisesti lähestynyt musiikkia älyllisesti keskittyen, vaan nautiskeli naiivin innostuneena sointiväreistä ja melodioista.

Tuoleissaan torkkuen nämä intoilijat sallivat itsensä huojua ja heilua vastatakseen äänten värähtelyyn, sen sijaan että pohdiskelisivat ääniä tarkkaavaisesti. Musiikin voimistumisen ja hiipumisen, sen riemun tai järinän he muuntavat määrittelemättömäksi tietoisuuden tilaksi, jota naiivisti pitävät puhtaan henkisenä. Tällaiset ihmiset muodostavat ”kiitollisimman” yleisön, joka on myös omiaan varmimmin alentamaan musiikin mainetta ja arvoa. Heidän kuuntelulle ei ole esteettisesti tunnusomaista *henkinen* mielihyvä; heidän tietoisuudessaan hyvä sikari tai jokin pikantti herku tai





kuuma kylpy tuottaa saman vaikutuksen kuin sinfonia. Jotkut istuvat tyynen ajatuksettomina, toiset vajonneina ylenpalttiseen autuuteen, mutta periaate on kaikille sama: mielihyvä musiikin alkuaineista. (Hanslick 1982[1922], 114.)

Hanslickin mielestä musiikki juovutti yleisöä jopa yhtä voimakkaasti kuin oopiumi tai viini nimenomaan soinnillisuudessaan tai sointiväreinä. Siksi hän pyrki vähättelemään soinnin taiteellista merkitystä väittäen, että sointi oli vain musiikin raaka-ainesta. Voimakkaat vertauskuvat kielivät Hanslickin tunteesta huolesta — hän selvästikin uskoi musiikin voivan vaikuttaa luonteeseen ja käytökseen. Hän tarkasteli esimerkiksi antiikin moodeihin kirjattuja käsityksiä musiikin moraalista vaikutuksista (Hanslick 1986[1891], 63). Hanslickin mukaan musiikin suoma ruumiillinen mielihyvä oli joka tapauksessa tukahdutettava (ibid.), jotta musiikkiteoksen yksilölliset piirteet avautuisivat mielelle keskittyneen tarkastelun kautta. Mielen keskittäminen musiikin rakenteisiin oli Hanslickin mielestä ainoa oikeaoppinen esteettinen tarkastelutapa, ja sitä hän kutsui puhtaaksi kontemplaatioksi (*reine Anschauung*). Kontemplaatiota saattoi Hanslickin mukaan verrata hengelliseen harjoitukseen, jos sen kohde oli riittävän monimutkaista musiikkia (Hanslick 1986[1891], 64).

Werner Abegg luonnehtii kontemplaatiota subjektin tietoisien huomion suuntaamiseksi objektiin (Abegg 1974, 41). Tapahtumaa kuvaava käsite — *Anschauung* — viittaa konkreettisimmillaan katsomiseen. Se on sukua esimerkiksi itämaisessä mietiskelyssä harjoitettavaan keskittymiseen, jossa huomio suunnataan yhteen kohteeseen, vaikkapa kynttilän liekkiin. Kontemplaation ihanne periytyi Hanslickille nähtävästi 1800-luvun alun ajatussuuntauksista, joissa taide ja uskonto toisinaan kietoutuivat yhteen. Kuten Dahlhaus toteaa, maallinen pyhitty ja pyhä maallistui. Esteettinen kontemplaatio oli luonteeltaan uskonnollisen palvonnan kaltaista. Toisaalta esimerkiksi uskonnonharjoitukseen sisältyi esteettiselle kokemukselle tyypillisiä piirteitä. Dahlhaus tuokin esiin Schleiermacherin käsityksiä lainaten häneltä katkelman, joka kuvaa yhtä hyvin musiikillista kuin uskonnollista elämystä.

Kuinka uskomaton onkaan tuo salaperäinen tuokio ennen kontemplaation ja tunteen erkanemista, kun aistimus ja sen kohde ovat ikään kuin virraneet yhteen ja yhdistyneet, ennen kuin kumpikin on palannut paikalleen — tiedän, kuinka sanoinkuvaamaton se on, silti toivoisin, että sen voisi lujasti pidättää ja tunnistaa uudelleen sielun korkeammassa uskonnollisessa toimintapiirissä. (Dahlhaus 1989[1978], 84–85.)

Taide-elämys otetaan haltuun luomalla se uudestaan mielen avulla. Näin esimerkiksi musiikkikokemuksen aistilliset piirteet menettävät merkitystään. Kontemplaation keskeinen tehtävä onkin aistielämyksen kontrolloiminen. Hanslickille tällainen älyllis-järkiperäinen haltuunotto merkitsee ruumiillisen eläytyvyyden tukahduttamista ja mielen tarkkaavaista keskittämistä musiikin soiviin rakenteisiin. Taide-elämys tai hartaudenharjoitus kuitenkin mahdollistavat tuokioita, jotka järkähdyttivät sijoiltaan älyn ja aistien, mielen ja ruumiin välisen työnjaon.





Patologinen musiikissa

Hanslickin kaksijakoisella näkemyksellä esteettisestä ja patologisesta musiikki-kokemuksesta on myös selvät musiikilliset vastineensa. Hanslickin traktaatista ja kritiikeistä voi päätellä, että musiikin kauneus edellyttää hänen mielestään sen ”taiteellisuutta”, mutta myös sitä että musiikki on peräisin saksalaisesta kulttuuripiiristä. Hanslick piti esimerkiksi eteläistä, mutta myös itäeurooppalaista kulttuuripiiriä saksalaista alempiarvoisempana. Esimerkiksi kommentissa Smetanan *Isänmaani*-sarjasta kuvastuu asenne, joka palveli saksalaisen musiikkikulttuurin yleispätevöittämistä, sen asettamista keskiöön ja sen kansallisten piirteiden häivyttämistä. Smetanan kansallisromanttiset tyylipiirteet nousivat Hanslickin mukaan hänen saksalaisen kulttuuripiirin kannalta marginaalisesta kansallisesta asemastaan: ”Tšekkisäveltäjässä on koko joukko miellyttävää naiiviutta; samoin venäläisissä, kuten Tšaikovskissa, sellainen heijastuu usein. Nämä kansakunnat säveltäjiineen tarjoavat vielä toistaiseksi käyttämättömiä resursseja.” (Hanslick 1971[1896], VII, 224.)

Musiikin kauneus edellytti Hanslickin mielestä sitä, että kulttuuri jalosti musiikin ”raaka-aineet”, jotka puhuttelivat ”primitiivisiä” ihmisiä tai ilmenivät selvimmin toisten kulttuuripiirien musiikkikäytännöissä. Ainoastaan itävaltalais-saksalainen kansanlaulu oli Hanslickin mielestä luonnostaan taiteellisesti arvostettavaa.

Rytmi, ainoa luonnon antama musiikillinen alkuaine, herää myös ensimmäiseksi ihmisissä, kaikkein varhaisimmin lapsissa ja kesyttämättömissä olennoissa⁸. Kun etelän saarten asukas paukuttaa rytmikkäästi metallikappaleilla ja puukepeillä ja samanaikaisesti päästää käsittämättömän ulvaisun, tämä on *luonnollista* musiikkia. Mutta silti se ei kuitenkaan ole *musiikkia*. Kun taas kuulemme tirolilaisen talonpojan laulavan, johon taide ei pinnalta katsoen näy jättäneen jälkiään, tämä on läpeensä *taiteellista musiikkia*. (Hanslick 1982[1922], 127.)

Musiikilla olikin Hanslickin mukaan voimakas vaikutus ”villeihin” (Hanslick 1982[1922], 116). Rytmi musiikielementtinä edusti hänestä alkeellisempaa kehitystasoa kuin melodia, ja tonaalisuus luonnollisestikin merkitsi hänelle taiteellisen kehityskulun senhetkistä huipentumaa (ibid., 69–70).

Voimmeko pitää Hanslickin musiikillisia arvoja vain 1800-luvun tavanomaisien ajatustapojen heijastumana ja siitä syystä vain menneenä vaiheena, jolla ei enää ole merkitystä kannaltamme? On huomattava kuitenkin, että musiikkielementtien hierarkisointi niiden taiteellisuuden asteen mukaisesti on ollut kaanonin muodostumisen kannalta hyvin merkityksellistä. Ajatus melodian tai harmonian musiikillisesta merkittävämmyydestä rytmiin nähden kuvastuu edelleen musiikkianalyttisten metodien kaanonissa — analyttinen mielenkiinto suuntautuu useammin melodiaan ja harmoniaan kuin rytmiin.

⁸ Hanslickin käyttämä sana ”Wilden” viittaa sekä ihmisiin että villieläimiin. Payzantin tulkinta englanniksi onkin *animals* (Hanslick 1986[1891], 69).





Saksalaisessakin kulttuuripiirissä rytmivoittoinen musiikki kuului Hanslickin mielestä hierarkian pohjalle.

Kiistämätöntä on, että tanssimusiikki kutkuttaa nuorten kehoa, jalkoja varsinkin, sillä käytöstavat eivät vielä täysin hillitse heidän luonnollisia reaktioitaan. Olisi yksipuolista kieltää marssien ja tanssimusiikin fysiologiset vaikutukset ja koettaa pelkistää niitä vain psykologisista ajatus-assosiaatioista johtuviksi. Psykologista on vain muistojen herääminen — tanssimisen tunnetusti tuottamasta mielihyvästä — eikä tämä kaipaa selventämistä, mutta tämä [selitys] ei vain yksistään riitä. *Ei jalka siitä syystä nouse että jokin on tanssimusiikkia. Pikemminkin, sen vuoksi että jalka nousee, tuo musiikki on tanssimusiikkia.* Kun katselee oopperassa vähän ympärilleen, huomaa pianikin, kuinka naisten päät keinuvat vaistomaisesti eloisten ja helpotajusten melodioiden tahdissa, mutta tällaista ei koskaan näe jonkin *Adagion* kohdalla, vaikka se olisi kuinka mieleenjäävä tai melodinen. (Hanslick 1982[1922], 108. Oma kursivointini.)

Hanslickin päätelmässä rytmivoittaisen musiikin vaikutuksista on selvä arvoarvostelma: vahvasti ruumiseen vaikuttava musiikki ei kuulu taiteen piiriin, olipa kysymys sitten alkukansojen primitiivisestä rummutuksesta tai tanssikappaleesta. Hanslick pitää tanssillisuutta yksinomaan musiikillis-rakenteellisena ominaisuutena ja antaa ymmärtää, että se paljastaa musiikin esteettisen arvottomuuden. Esityskontekstit, eivät yksin musiikin rakenteet, vaikuttivat kuitenkin 1800-luvulla siihen, tanssittiinko esimerkiksi jonkin valssikappaleen tahdissa vai kuunneltiinko sitä vain pelkästään. Vaikka Hanslick koettaa traktaatisaan systemaattisesti määritellä musiikin sitä kuuntelevasta subjektista erilliseksi ja riippumattomaksi, hän kuitenkin tekee tanssimusiikkia koskevan päätelmänsä nimenomaan subjektiiviseen musiikkikokemukseensa tukeutuen. Selvästikin Hanslickin väitteet palvelivat nimenomaan ideologisia tavoitteita. Tässä ideologiassa, joka vähitellen kiteytyi ns. absoluuttisen soitinmusiikin esteetikaksi, taide samaistetaan mieleen ja älyyn mutta taiteellisesti arvoton ruumiin avulla ymmärrettävään musiikkiin.

Esteettisen ja patologisen sukupuolittuneisuus

Analyyysini esteettisestä ja patologisesta Hanslickin *Vom Musikalisch-Schönen* -teoksessa tukee Citronin absoluuttista musiikkia koskevia johtopäätöksiä. Hän toteaa:

Transsendenssia tavoitellessaan absoluuttinen musiikki vei äärimmilleen uskon nimenomaan mielen kykyihin. Tällä tavoin se vahvisti mielen ja ruumiin dualismia ja siitä johtuvaa ruumiillisen väheksymistä. Kehon miellelyhtymät liittyvät naiselliseen ja assosiaatioihin naispuolisen seksuaalisuuden alemmuudesta ja vähäarvoisuudesta. Absoluuttisen musiikin ajatus on siksi nerokkaasti palvelut mieleen liittyviä maskuliinisia uskomuksia ja samanaikaisesti tukahduttanut kehoa, seksuaalisuutta ja naisellista. (Citron 2000[1993], 142.)





Jos Citron osuu oikeaan, on todettava että hanslickilainen ajatus aidosti esteettisestä musiikkikokemuksesta rakentuu klassisen maskuliinisista ominaisuuksista, älyllisyydestä ja järkipärisyydestä. Naisellisen paikka Hanslickin diskurssissa paljastuu kehon ja tunteiden yhdistämisessä patologiseen kielteisessä hengessä. Hanslickin tutkielmasta paljastuva ”sisäistekijä” ei suvaitse ylitsepursuavaa fyysistä mielihyvää musiikkia kuunneltaessa. Tunne edustaa hänelle tämän lisäksi epävakautta, epäjärjestystä ja hillittömyyttä.

Ei ole ihmishengen arvoista kärsiä perustaa vailla olevista, päämäärättömistä ja satunnaisista affekteista sellaisen voiman vaikutuksesta, joka ei ole sopuinnussa tahtomisemme ja ajattelumme kanssa. Kun ihmiset antautuvat niin täysin taiteen perusaineksille, että menettävät itsensä hallinnan, tällainen ei enää ole kunniaksi taiteelle ja vielä vähemmän näille sankareille itsellensä. (Hanslick 1986[1891], 61.)

Hanslick pitää voimakkaan tunteellista musiikkikokemusta irrationaalisena. Koska hän asettaa sen esteettisen kontemplaation vastakohtaksi, patologisen ja esteettisen välille syntyy vahva oppositioasetelma. Esteettisyys yhdistyy järkeen, patologisuus järjettömyyteen. Länsimaisessa ajatushistoriassa tällainen vastakkainasettelu sisältää voimakkaasti sukupuolittuneita piirteitä. Genevieve Lloyd kuvailee länsimaisen järjen syntyä antiikissa ja jäljittää mielen ja maskuliinisen sekä ruumiin ja naisellisen välisen yhteyden aina Pythagorakseen asti.

[– –] miespuolisuus yhdistettiin selkeään, määrättyyn ajatustapaan, naispuolisuus määrittelemättömään ja epäselvään. Pythagoraan oppositiotaulukossa, joka sai muotonsa 500-luvulla e.Kr., naisellisuus yhdistettiin nimenomaan rajattomaan — epäselvään ja epämääräiseen — rajoitetun, tarkan ja selvästi määritellyn vastakohtana. Pythagoralaiset näkivät maailmassa sekoittuvan liikkeelle panevia voimia, jotka yhdistyivät hyvänä pidettyyn selkeään muotoon ja huonoina tai alempina pidettyihin ominaisuuksiin kuten rajaton, epäsäännöllinen tai epäjärjestyksessä oleva. Taulukossa oli kymmenen tällaista vastakohtaa: rajoitettu/rajoittamaton; pariton/parillinen; yksi/monta; oikea/vasen; mies/nainen; lepo/liike; suora/käyrä; valoisa/tumma; hyvä/paha; neliö/soikio. Siten ”miespuolisuus” ja ”naispuolisuus”, samoin kuin muut vastakohtaiset termit, eivät toimineet tässä tavallisina kuvailevina luokituksina. ”Miespuolinen”, kuten muut termit samalla puolen taulukkoa, käsitettiin paremmaksi kuin vastakohtansa; ja tämän paremmuuden perustana oli miespuolisen assosioituminen perustavanlaatuisen pythagoralaiseen vastakkainasetteluun muodon ja muodottoman välillä. (Lloyd 1993, 3.)

Muoto ja mieli yhdistyvät Hanslickin estetiikassa. Muoto on musiikin todellinen sisältö, jota tarkastellaan mielen avulla kontemplaatioon keskittyen. Yhdessä muoto ja mieli muodostavat sekä musiikin, musiikkiteokseksi ymmärrettynä, että sen oikeaoppisen esteettisen kokemistavan normin ja imperatiivin. Muodon vastakohtana muodoton assosioituu tunteeseen, joka on Hanslickin mukaan musiikin virheellisesti ymmärretty sisältö. Toisin sanoen hänen mielestään tunteet eivät koskaan ole yksiselitteisessä suhteessa musiikkiin, eikä tunne ole musiikin sisältö. ”Muoto ... tunteen vastaisena ... on musiikin todellinen sisältö, itse musiikki, kun taas sen herättämää tunnetta ei voi kutsua sen paremmin muodoksi kuin sisällöksiään, vaan [musiikin] todelliseksi vaikutukseksi.” (Hanslick 1986[1891], 60.)



Sekä muodottomuus että tunne edustavat naisellista Hanslickin estetiikassa, sillä kaikki kolme laatua — muodoton (selkeän muodon vastakohtana), tunne (järjen vastakohtana) ja naisellinen (miehisen vastakohtana) kuuluvat samaan paradigmaan siinä assosiaatioiden joukossa, joka on juontunut antiikista nykypäivään. Tunne ja muodottomuus yhdistyvät kehoon, koska Hanslickin kuvauksista paljastuu, että tunnepitoiselle musiikkikokemukselle oli ominaista fyysinen liike ja tunteiden kokeminen ruumiillisina. Hanslickilaisittain epäsopiva esteettinen kokemus kulminoituu kehossa koettuun voimakkaaseen sointinautintoon, minkä hän tuomitsi patologisena ja moraalisesti arveluttavana.

Pohtiessamme patologisen sukupuolittuneisuutta voimme kysyä Irigarayn tavoin, havainnollistaako Hanslickin diskurssi tapoja, joilla "naisellinen löytää itsensä diskurssissa puutteena, vajaavuutena tai subjektin imitaationa ja negatiivisena kuvana" (Irigaray 1985[1977], 78). Irigarayn argumenttina on, että ajatustavoissa jotka muodostavat länsimaisen tieteenperinteen ytimen, naisellinen ja naisellisuus määrittyvät Toiseudeksi mutta hallitsevasta mieskeskeisestä asenteesta käsin. Irigaray kuvaa Whitfordin mukaan naista kriittisesti käsitteellä "saman toinen" (Whitford 1991, 24–25). Kuten (menneisyyden) nainen, myös naisellinen voidaan ymmärtää ja määritellä positiivisen ihanteen negaationa, joka ilmenee siinä mitä ihannetta asetettaessa kielletään ja tukahdutetaan. Hanslickin arvomaailmassa "patologinen" musiikkikokemus täydentää "esteettistä" kontemplaatiota tuttuna, mutta tukahduttamista vaativana ja alempiarvoisena vastakohtana.

Huomaamme, että patologiseen paikannettuna naisellinen määrittää jatkuvasti taiteen ja sen vaatiman asennoitumisen vastakohtaa. Musiikillisesti tämä konkretisoituu esimerkiksi Hanslickin näkemyksessä rytmin primitiivisyydestä tai improvisaatiosta. "Muodottomuudessaan" tai "epämääräisyydessään" improvisaatio herättää arkkityypisiä assosiaatioita naiselliseen. Pysyvä teosidentiteetti, joka takaa selkeän muodon, on Hanslickin mukaan musiikin esteettisyyden ehto. Selkeä muoto edustaakin perinteisesti maskuliinista laatua, kuten Lloydin analyysi osoittaa. Tapa, jolla Hanslick tuo esiin rytmin ja kehollisuuden alempiarvoisuuden mieleen nähden, heijastaa 1800-luvun tukahduttavia siveellisyyksistyksiä. Viktoriaanisen kaksinaismoraalin aikakaudella siveettömyys oli naisellinen ja naiseen projisoitu pahe.

Hanslickilaiset esteettiset näkemykset ja arvot muokkasivat kaanonin tuntemamme kaltaiseksi. Syyt naissäveltäjien puuttumiseen mestariteoskaanonista liittyvät kuitenkin yhtä hyvin nykyhetkeen kuin menneisiin vuosisatoihin. Kaanonista on jäänyt syrjään musiikki, joka syntyessään liittyi ensisijaisesti sosiaaliseen vuorovaikutukseen. Naiset yleensä kuitenkin sävelsivät juuri sen motivoimina tai sen tarpeisiin. Ajatteleminen helposti, että naiset eivät yltäneet mestariteosten kaltaisiin saavutuksiin sosiaalisen liikkumavapauden tai ammatimaisen säveltäjäkoulutuksen puutteen vuoksi. Miksi emme pikemminkin luopuisi mestariteoskeskeisestä näkökulmasta länsimaisen taidemusiikin historiaan? Voisimme jo laskea mestariteokset jalustalta kuvitteellisessa musiikkiteosten museossamme ja tehdä tilaa kaikelle sellaiselle aineistolle, mikä kertoo naisten toimista, tuotannosta ja vaikutuksesta länsimaisessa taidemusiikkiperinteessä.



Menneisyyden naisten musiikki ei ole huonompaa kuin miestenkään, jos sitä tarkastelee epähanslickilaisesta näkökulmasta.

Kirjallisuus:

- Abegg, Werner 1974. *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Citron Marcia 2000[1993]. *Gender and the Musical Canon*. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cixous, Hélène ja Catherine Clément 1986[1975]. *The Newly Born Woman*. Theory and History of Literature, Vol. 24. Englanniksi kääntänyt Betsy Wing. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Dahlhaus, Carl 1967. Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff. *Musikforschung* 20: 145–153.
- 1975. Thesen über Programmmusik. Teoksessa *Beiträge zur Musikalischen Hermeneutik* (Studien zur Musikgeschichte des. 19. Jahrhunderts 43.): 187–204. Regensburg: Gustav Bosse.
- 1989[1978]. *The Idea of Absolute Music*. Englanniksi kääntänyt Roger Lustig. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Hanslick, Eduard 1971[1896]. *Fünf Jahre Musik [1891–1895]. Der „Modernen Oper“ VII. Teil*. [Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.] Republished by Gregg International Publishers Ltd., Western Germany.
- 1982[1922]. *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- 1986[1891]. *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Englanniksi kääntänyt Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett.
- Irigaray, Luce 1977. *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris: Minuit.
- 1985a[1974]. *Speculum of the Other Woman* [Speculum d'autre femme]. Englanniksi kääntänyt Gillian C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- 1985b[1977]. *This Sex Which is Not One* [Ce Sexe qui n'est pas un]. Englanniksi kääntäneet Catherine Porter ja Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Lloyd, Genevieve 1993[1984]. *The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*. London: Routledge.
- Maus, Fred Everett 1992. Hanslick's Animism. *Journal of Musicology* 10(3): 273–292.
- Mehner, Klaus 1982. Einführung. Teoksessa *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*.
- Payzant, Geoffrey 1986. Translator's Preface. Teoksessa *On the Musically Beautiful*.
- 1989. Hanslick on Music as Product of Feeling. *Journal of Musicological Research* 9(2–3): 133–145.
- Strauß, Dietmar 1990. *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe. Mainz: Schott.
- Weber, William 1994. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *Journal of the American Musicological Society* 47(3): 488–520.
- Whitford, Margaret (toim.) 1991. *The Irigaray Reader*. London: Blackwell.





MMus, MA Sanna Iitti (sannaIitti@hotmail.com) valmistuu filosofian tohtoriksi New York Universitystä (GSAS, Department of Music) syksyllä 2003. Hänen väitöskirjansa The Feminine in German Song, 1830–1890 käsittelee naisellisuuden merkityksiä 1800-luvun saksalaisessa musiikkikulttuurissa.

The Body as an Enemy of the Mind — A Critical Approach to Eduard Hanslick's Musical Aesthetics

Sanna Iitti examines Eduard Hanslick's musical aesthetics from a critical feminist standpoint. She claims that Hanslick deemed pathological such musical responses that were characterized by corporeal enjoyment. As opposed to the masculine ideal of intellectual contemplation, physical pleasure in musical listening is both negative and feminized in Hanslick's aesthetics. In music, the pathologized feminine suggests non-German cultural influences, but also practices, such as improvisation, which undermine the work-centered aesthetics of autonomy.





Takt och ton i tiden

Instrument, musik och musiker i svenskösterbottniska
dansorkestrar 1920–1950

Anna-Maria Nordman

Vad har jag gjort? Det är en fråga som en avhandlingsskribent med säkerhet kommer att ställa sig många gånger under arbetsprocessen. I detta skede, vid disputationen, kan jag möjligen också att ge någon form av svar. Jag ska börja med en översikt över vad det är jag har gjort, så som frågan besvaras av avhandlingen i sig — alltså ett inåtperspektiv. Därefter ska jag placera in min avhandling i ett större sammanhang, som ett genmäle på samma fråga — alltså ett utåtperspektiv.

Först inåtperspektivet. Grunden till min avhandling *Takt och ton i tiden. Instrument, musik och musiker i svenskösterbottniska dansorkestrar 1920–1950* lades när Finlands svenska folkmusikinstitut i samarbete med Svenska kulturfonden inledde ett projekt vintern 1997/1998 med syfte att undersöka finlandssvensk populärmusikkultur, företrädesvis dansorkestrar. I januari 1998 påbörjade jag projektets materialinsamling, först genom att sända ut en frågelista och strax därefter vidtog intervjuer med dansorkestermusiker. Intervjuerna begränsades till den första dansorkesterperioden, 1920–1950. Tidigare spelmansundersökningar hade nämligen visat att det var på 1920-talet som dansorkestrarna uppstod, och den övre tidsgränsen, 1950, motiverades av den tekniska utvecklingen, som bland annat innebar att elektrisk ljudförstärkning då började bli vanlig.

Jag har begränsat min undersökning till svenska Österbotten. Definitionen av vad som är "svenska Österbotten" är långtifrån klar och entydig, och ingen har ännu gjort en ingående utredning av vad det kulturella begreppet "svensk-österbottnisk" kan tänkas innehålla. Jag har valt att följa de geografiska gränslinjerna, vilket innebär att "svenska Österbotten" och "svenskösterbottnisk" i min avhandling omfattar Finlands västra kustremsa från Karleby i norr till Sideby i söder. Som "dansorkester" har jag definierat ensembler med två eller flera musiker som huvudsakligen spelat till dans och som vanligen uppträtt under taget orkesternamn, till exempel Columbia, men delvis även under egna efternamn, till exempel Hagmans trio. Ytterligare gränsdragningar som jag gjort, var att dansorkestrarnas medlemmar skulle ha verkat på svenska i svenska Österbotten under perioden 1920–1950, och därtill som amatörmusiker, det vill säga att de inte fick sin huvudsakliga inkomst av musikverksamheten.

Vad är det då för material som dansorkesterverksamheten lämnat efter sig, med andra ord: vad kan forskaren vänta sig att kunna utgå från? En eftersökt





källa i musiksammanhang är givetvis inspelningar, men sådana har jag inte alls funnit för amatörorkestrarnas del. Noter har jag fått tag på, inte så att det skulle ha varit möjligt att rekonstruera en dansorkesters eller en musikers dansmusik-repertoar, men nog så att jag har kunnat få en inblick i dansorkestermusiken på en ort, nämligen Vörå. Instrument fanns ibland kvar, fortfarande i användning, hos musikerna. Några ateljéfotografier av dansorkestrar och två anteckningshäften där musikerna bokfört sina spelningar (tid, plats och arvode) har jag kunnat foga till samlingarna. Förutom dansorkestrarnas eget verksamhetsmaterial har jag sökt information och tidsdokumentation i dagstidningar, där dansannonser och debattinsändare vittnar om dansorkestrarnas verksamhet och åsikterna om densamma. Sekundära källor i form av historiker har jag också kunnat anlita i någon mån, men även här har materialet varit begränsat.

Liksom amatörmusikverksamhet i allmänhet har dansorkesterverksamheten alltså inte efterlämnat någon större mängd skriftliga källor. Därmed har de muntliga källorna, delvis svaren på frågelistan, men framför allt intervjuerna, kommit att bli bärande för undersökningsarbetet. Nu är ju intervjuer inte något entydigt och lätthanterligt material, i synnerhet inte när den tidsperiod som behandlas är sedan länge förfluten. Samtidigt kan just intervjuerna vara den rikaste och ibland den enda tillgängliga källan till vissa typer av mänskliga verksamheter och aktiviteter. Med tanke på materialsituationen som helhet har jag därför valt att låta undersökningen till stor del utgå från det muntliga materialet, givetvis i samspel med det skriftliga materialet när detta varit möjligt. Minnets beskaffenhet är en problematisk faktor, som jag har strävat efter att beakta och parera så långt som det varit möjligt. Till saken hör också att många av de musiker som var aktiva, i synnerhet under början av perioden, inte längre kunnat berätta om dansorkesterverksamheten — tiden har redan hunnit förbi dem.

Den forskningsfråga som jag har ställt till materialet gäller förändringar: Hur förändrades dansorkesterverksamheten i svenska Österbotten under perioden 1920–1950? Som ett arbetsredskap har jag använt begreppsparet "nytt och gammalt". Också perspektivet "lokalisering", det vill säga hur en internationell musikkultur tas emot och hanteras i lokalsamhället, har varit aktuellt. Materialet har jag behandlat med en kombination av historisk-källkritisk metod och tematisering, som ger forskaren en möjlighet att gå grundligare in i materialet, och som också öppnar för insikter om förhållandet mellan förändringar på ytnivå och eventuell kontinuitet på djupnivå. Jag har arbetat med tematisering i flera steg: Först valde jag tre aspekter av dansorkesterverksamheten, nämligen instrumenten, musiken och musikerna. De tre aspekterna tar upp olika sidor av en dansorkester musikaliska verksamhet och jag förutsatte att förändringar inom de tre aspekterna återspeglar förändringar inom dansorkesterverksamheten i stort. Därefter sökte jag teman inom varje aspekt för sig, för att komma förändringarna på spåren mer i detalj.

Detta är alltså det grundarbete som jag har gjort. Vad har jag då fått för resultat av min undersökning? Vad temat "instrumenten" beträffar har jag kunnat konstatera att den tidigaste kärnbesättningen i en dansorkester bestod av spelmansinstrumenten fiol och dragspel, samt trummor. Därefter tillkom





blåsinstrument, som trumpet, klarinett och saxofon. Även andra instrument kunde spelas i dansorkestern, men den nämnda stommen var bestående under perioden. Jag har också funnit att nya instrument kom till utan att gamla föll bort. Att antalet instrument i orkestern ökade, till exempel med flera blåsinstrument, innebar dock inte nödvändigtvis att orkestern fick fler medlemmar. I stället ökade kraven på musikerna som förväntades behärska flera instrument. Ett annat resultat är att jag kunnat påvisa hur instrumentens symbolvärde förändrades. Trummorna blev till exempel starka bärare av ett symbolvärde redan när de första dansorkestrarna bildades, eftersom trumsetet skilde dansorkestern från en spelmansgrupp med fiol och dragspel.

Dansmusiken har jag granskat dels med avseende på musikens spridningsvägar, det vill säga via vilka kanaler dansmusiken inhämtades till svenska Österbotten under olika delar av perioden 1920–1950, och dels utgående från uppfattningarna om dansmusiken som "ny och gammal". Sverige var under hela perioden en viktig källa till ny dansmusik för de svenskösterbottniska dansorkestrarna. Också den finska och den anglosaxiska musikvärldens musikproduktion utnyttjades. Dansorkestermusikerna strävade efter att spela den nyaste dansmusiken men man kunde också vid behov spela äldre repertoar när så krävdes. Vad spridningsvägarna beträffar har jag funnit att krigsåren utgjorde en skiljelinje. Före kriget var det till exempel vanligt att dansorkestrar hade abonnemang med förlag och fick noter direkt från förlagen. Under och efter kriget fick i stället radion allt större betydelse. Detta innebar, förutom notbeställningar, att det egna notskrivandet efter gehör från radion ökade.

Man kan anta att också förhållandet mellan å ena sidan originalnoter eller originalmusik och å andra sidan de versioner som dansorkestrar framförde förändrades beroende på spridningsvägarna. När noter kom i tryckta versioner med färdiga arrangemang från förlagen bestod den lokala anpassningen i sin enklaste form av att musikerna valde lämpliga stämmor och lärde sig spela dem. Den musik som inhämtades via radion genomgick däremot transkription, arrangering och eventuellt improvisation eller till och med nykomposition. Huruvida noter verkligen användes av hela orkestern, eller om man också lärde sig efter gehör, har inte gått att helt klarlägga. Men noterna fungerade som en symbol som skilde dansorkestermusikern från spelmannen, och notställen var en oundgänglig del av dansorkesterns utrustning.

Jag har även granskat hur uppfattningarna om danstyperna förändrades under perioden. Omdömena om danstyperna har varit svåra att utvärdera eftersom materialet inte ger svar på frågor om stil. Även om danstypen fox som sådan var gångbar dansmusik under hela perioden, fanns det förmodligen stilskillnader som påverkade uppfattningen om vad som var "nytt och gammalt". I stora drag kunde jag dock konstatera att utvecklingen visar en förändringslinje från folklig dansmusik till mer jazzbetonad sådan, och att också medvetenheten om skillnader mellan jazz och dansmusik ökade.

Vad musikerna beträffar har jag närmast undersökt *bilden* av musikerna, och musikerskapet. Några förändringar i bilden av dansorkestermusikern under perioden har jag inte jag kunnat påvisa, men så är tre decennier inte heller



någon lång tid. Däremot har jag uppmärksammat vissa skillnader mellan bilden av dansorkestermusikern och bilden av hans föregångare, spelmannen. Dansorkesterns utrustning med trummor, och notanvändningen och krav på notkunskaper är exempel på sådant som skiljer dansorkestermusikern från spelmannen. Många av de drag som hörde till spelmansbilden, till exempel att han är en glädjespridare som har kvinnotycke, var dock aktuella även för dansorkestermusikerna. På djupnivå tycks bilden av musikern, och uppfattningen om hans låga status men stora betydelse, vara något som hör till kulturens sega strukturer och som förändras endast i mycket långsam takt.

Men även om bilden av musikern i allmänhet kanske i grunden förändras långsamt, visar skillnaderna mellan bilden av dansorkestermusikern och bilden av spelmannen ändå att det på ytnivå finns behov av förändring och gränsdragningar. Dansorkestermusikerna övertog ju spelmannens uppdrag att spela till dans, framför allt ungdomsdans. Dansorkestermusikernas behov av nyheter, till exempel ständigt nya låtar, och egna attribut, till exempel trumsetet och notstället, har jag tolkat som ett sätt att profilera en ny genre och ett nytt musikforum: ungdomsmusik. Man kan anta att de professionaliserings- och disciplinerings-tendenser, som till exempel kravet på notkunskap visar, men också den utveckling mot alltmer generationsspecifika kulturer som är aktuell under 1900-talet, berör bilden av dansorkestermusikern och skiljer honom från den spelman som alltmer sågs som en traditionsbärare och lyftes fram av äldre generationer och folkbildare.

Detta korta referat av mitt forskningsarbete och avhandlingens innehåll kan fungera som ett svar på min inledningsfråga idag: "Vad har jag gjort?" Men frågan kan också besvaras ur ett utåtperspektiv.

En aspekt är, att det jag i och med mitt ämnesval har gjort är någonting som inte tidigare har gjorts. Folkmusiken intresserade 1800-talets musikforskare och på 1900-talet öppnades också dörrarna för populärmusiken, men dansorkesterverksamheten som på sätt och vis befinner sig i gränslandet mellan dessa två ämnesområden har knappt alls blivit synlig i musikforskningssammanhang. Detta gäller alldeles speciellt amatördansorkesterverksamheten, eftersom amatörmusikverksamhet överlag hör till de ämnen som ännu inte i någon större utsträckning blivit föremål för vetenskaplig granskning. Ett svar på frågan "vad har jag gjort" är alltså att jag bidragit till att fylla en lucka i musikhistorie-skrivningen, nämligen den lucka som berör amatörmusikverksamhet och i synnerhet dansorkesterverksamhet, och perioden före 1950. Även en lokalhistorisk lucka, med avseende på svenska Österbotten, har jag fyllt i och med att jag tagit upp den sällan uppmärksammade dansorkesterverksamheten där. Hembygdsgrupper har visserligen ibland inkluderat dansorkestrarna i sina Ortsberättelser, men i officiella ortshistoriker lyser dansorkesterverksamheten med sin frånvaro, trots att andra musikformer nog behandlas. Jag har alltså med min avhandling gett ett bidrag till musik- och lokalhistoriedokumentationen.

Detta att synliggöra och uppmärksamma en dold musikverksamhet leder vidare till mitt avhandlingsarbete som ett deltagande i vår samtids kulturella och kulturvetenskapliga diskussion. Kulturbegreppens och vetenskapens ramar



förändras och vidgas när nya ämnen tas upp och genom det vetenskapliga samfundets uppmärksamhet ges synlighet och legitimitet. Genom min avhandling har jag bidragit till att vidga ramarna för vilka ämnen och mänskliga musikverksamheter som kan ses som etablerade i musikvetenskapliga forsknings-sammanhang.

Samtidigt kan min avhandling ses som ett argument även i den diskussion som förs i många olika sammanhang gällande frågan: "Vad är kultur?" Enligt Lundberg, Malm och Ronström i forskningsrapporten *Musik Medier Mångkultur* är det kulturella maktfaktorer som bestämmer vilka som kan, skall och bör framträda och ges uppmärksamhet och synlighet på olika arenor i samhället, bland annat musikens. Forskaren hör alltså till dem som har makt att bestämma vilka mänskliga kulturfenomen som ska undersökas, och därmed ges synlighet. Denna makt gynnade för omkring hundra år sen spelmannen, som lyftes fram ur den folkliga vardagen och blev ett erkänt föremål för dokumentering och studier. Spelmannens arvtagare i närsamhället när det gäller dansmusiken, det vill säga dansorkestermusikern, betraktades däremot med misstänksamhet och ibland även förakt av etablissemanget. I dag är det möjligt att lyfta fram dansorkestermusikern, och min avhandling kan placeras på en linje som under 1900-talet i takt med tidens förändringar går från spelmannsstudier till bredare populärmusikstudier. Med uttryck som "folkligt musikliv" eller "vardagens musikliv" kan man sammanfatta detta större sammanhang, som först öppnade dörrarna för spelmannen och under senare tid även för andra former av det musikliv som den så kallade "stora massan" deltar i. Det är inom dessa ramar, denna musikvetenskapstradition, som jag har arbetat.

Men det finns också aspekter som går utöver de musikaliska. Med min avhandling har jag gjort ett inlägg i diskussionen om finlandssvensk, och speciellt svenskösterbottnisk, identitet i samhället av idag. Vem får synas i kulturella och vetenskapliga sammanhang, det vill säga: vem är etablerad och vem är periferi? Detta är ständigt aktuella frågor som förekommer på varje finlandssvensk dagstidningssida, i en dragkamp som ibland förnekas, ibland förtydligas. Genom att låta svenska Österbotten och amatörmusiklivet bli föremål för vetenskaplig granskning och uppmärksamhet har jag deltagit i den mer eller mindre uttalade debatt som är en självklar del av dagens finlandssvenska maktspel och vardagsliv.

Bästa publik, vad har jag *nu* gjort? Jag har gett ett inåtperspektiv och presenterat min beskrivning och granskning av en musikverksamhet som hittills inte i alla sammanhang uppfattats som intressant nog för vetenskaplig uppmärksamhet, även om just denna verksamhet i hög grad intresserat en stor musikpublik, både som passiva konsumenter och som aktiva producenter. Jag har också gått utanför forskningsresultatens och avhandlingens egna ramar, och i ett utåtperspektiv synat mitt avhandlingsarbete ur musikforskningens och samhällsdebattens synvinkel. Nu vill jag även komma med en uppmaning, om vad som kunde, eller kanske till och med borde *bli* gjort. Tidens tand är nämligen inte mild, och ett ständigt problem i mitt forskningsarbete har varit detta tidens gnagande som under årtal nött på såväl skriftliga dokument som berättelser. Peri-



oden efter 1950 — den nya tiden i västerlandet, om man så vill säga, efter kriget — var en synnerligen aktiv epok när det gäller dansorkesterverksamheten och ungdomskulturens olika utvecklingsvägar. Ännu finns de som var med och har sin ungdoms musik och dans i livligt minne. Det skulle vara en viktig gärning att ta vara på detta nu, och inte som i visan ”vänta tills givaren är död”.

Anna-Maria Nordman (amnordman@surfeu.fi), FM 1997 från Åbo Akademi med svenska som huvudämne och bilaudatur i musikkvetenskap, samt litteratur, folkloristik, etnologi och latin som biämnena. Verksam inom kultur-, media- och utbildningssektorn, bland annat som redaktör för musiktidskriften Resonans. Texten är författarens lectio praecursoria, hållen vid disputationen den 7 mars 2003.

Monia musiikkeja ja lukutapoja

Milla Tiainen

Feministinen musiikintutkimus -työryhmä Naistutkimuspäivillä 22.–23.11.2002 Turun yliopistossa ja Åbo Akademiassa.

Vuodesta 1989 lähtien joka vuosi pidetyt Valtakunnalliset Naistutkimuspäivät järjestettiin marraskuussa 2002 Turun yliopiston Naistutkimuskeskuksen ja Åbo Akademin Institutet för Kvinnoforskningin yhteistyönä Turussa. Päivien teemana oli ”Feministinen lukemisen politiikka”. Olennaisiksi keskustelunaiheiksi nousivatkin kysymykset siitä, miten erilaisia tekstejä — kielellisiä, kuvallisia, audiovisuaalisia tai musiikillisia — voi lukea feministisesti, millä tavoin nämä luennat ovat poliittisia sekä millaisia toisin ymmärtämisen ja tekemisen mahdollisuuksia, mutta samalla kulttuurisia ehtoja ja rajoituksia feministiseen lukemiseen liittyy. Aiheet tiivistyivät niin pääpuhujien esityksissä kuin työryhmien kokoontumisissa pohdiskeluiksi lukijan ja tekstin toisiinsa vaikuttavasta suhteesta, lukemisen rakentumisesta monien kontekstien keskinäisessä vuorovaikutuksessa ja eri lukutapojen toiseuksista.

Naistutkimuspäiville virallisesti ilmoittautuneiden osanottajien määrä kohosi liki 200:aan, siis suuremmaksi kuin koskaan aiemmin, kuten päivät avannut Marianne Liljeström Turun yliopistosta totesi. Luentosali täyttyi äärimmilleen, kun osallistujat kokoontuivat kuulemaan tapahtuman kiinnostavia pääpuhujia, Lauren Berlantia (Chicagon yliopisto, USA) ja Lynne Pearcea (Lancasterin yliopisto, UK) sekä Eeva Jokista (Jyväskylän yliopisto), Marja Kaskisaarta (Jyväskylän





yliopisto), Lea Rojola (Turun yliopisto) ja Leena-Maija Rossia (Kristiina-instituutti, Helsingin yliopisto). Ehkä parhaiten osanottajien ja feminististen lukumahdollisuuksien runsaus näkyi kuitenkin työryhmien kirjona. Kahden päivän aikana toimi yhteensä 20 ryhmää, joiden edustamat tutkimusperinteet ja aihepiirit kattoivat todella laajan alueen sukupuolistuneen väkivallan, sukupuolihistorian ja tyttöjen tutkimuksesta aina queer-tutkimukseen, vanhuuden tutkimukseen ja eri alojen feministiseen taiteentutkimukseen asti. Kahdeksan puhujan muodostama Feministinen musiikintutkimus -työryhmä toi Naistutkimuspäiviin oman panoksensa monipuolisilla kysymyksenasetteluillaan, kohdeaineistoillaan ja lähestymistavoillaan.

Ryhmän työskentelyn avasi perjantaina 22.11. Hanna Väätäinen (Åbo Akademi, musiikkitiede) puhevuorollaan ”Pyöreiden muotojen puolesta. Vammaisen naistanssijan ruumiillinen toimijuus valssissa”. Hän keskittyi siihen, millaisia merkityksiä pyörätuolissa tanssivan naisen ruumiin voi tulkita antavan suomalaiselle ja wieniläiselle valssille sekä miten vammaisten naistanssijoiden liikekieli voi muuttaa käsityksiä niin valssista kuin vammaisesta ruumiista. Teoreettiseksi viitekehikseen Väätäinen esitteli ennen muuta feministifilosofi Elizabeth Groszin ajatukset subjektiviteetin tarkastelusta ruumiillisin käsittein, että vaikka ruumis ymmärretään kulttuurisesti eikä biologisesti erityiseksi, sen materiaalisuus nostetaan silti keskiöön. Väätäinen kohdensi tulkintansa vammaisen naistanssijan ruumiin passiivisuuteen, pakkoliikkeisiin ja lihavuuteen. Hän totesi, ettei pyörätuolitanssijan (suhteellista) liikumattomuutta ja parinsa vietävänä olemista tarvitse pitää kielteisenä alistumisen merkinä. Tanssiparin vietäväksi antautumista ja valssin pyörteeseen heittäytymistä voi ajatella myös nautinnollisena ja tavoiteltavana kokemuksena, jolloin se määrittyy eräänlaiseksi aktiiviseksi passiivisuudeksi. Tanssijan lihavuudessa piilevää muutospotentiaalia Väätäinen käsitteli suhteessa wieniläisvalssin koreografiaan perinteisesti liitettyihin sirouden ja keveyden mielikuviin. Hänen mukaansa vammaisen naistanssijan lihava ruumis rakentaa vaihtoehtoista valssia ja voi näin uudistaa käsityksiä po. tanssin luonteesta sekä tanssijoiden toimijuudesta. Väätäisen, kuten muidenkin esiintyjien, kohdalla pohdittiin hänen tutkimuksensa paikantumista musiikkitieteen kenttään — sitä, miten tutkimus lukutapoineen puhuu kentällä ja kentälle. Väätäinen sijoitti kysymyksenasettelunsa kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen, antropologisen tanssintutkimuksen ja vammaistutkimuksen risteykseen.

Seuraavaksi esitelmöi Susanna Välimäki (Helsingin yliopisto, musiikkitiede) otsikolla ”k.d.lang: sukupuoli, roolikonflikti, merkkirike”. Hän lähestyi k.d.langin 1980-luvun ja 1980–1990-lukujen taitteen tuotantoa semiofeministiseksi ja queer-semioottiseksi luonnehtimastaan perspektiivistä. Vastaukseksi semiotiikan ja feminismiin yhdistämiseen Välimäki tarjosi määritelmää, jonka mukaan merkki/merkitys on tällaisessa tutkimusotteessa yhtä olennainen kategoria kuin sukupuoli. Queer-käsitteen sisältöä hän selitti pyrkivänsä laajentamaan niin, ettei se niveltäisi ainoastaan ei-heteroseksuaalisuuteen, vaan kaikenlaisten sukupuolisuuksien ja identiteettien konstruktivisuuteen ja täten ”outouteen”. Videoesimerkkejä hyödyntäen Välimäki väitti, että k.d.lang luo esityksissään





queer-tilan, joka perustuu yhtä lailla camp- ja drag-henkiseen leikittelyyn sukupuolten visuaalisilla merkeillä (vaatetus, eleet, liikehdintä) kuin yllättävästi vaihtuviin lauluteknikoihin ja -tyyleihin, jotka rikkovat vokaalisia sukupuolikonventioita ja -odotuksia. Välimäki katsoi totunnaisia sukupuolirooleja kyseenalaistavan konfliktin perustuvan k.d.langilla usein juuri visuaalisen ja auditiivisen elementin ristiriitaan (esimerkiksi perinteinen kantrilaulu yhdistettynä Buddy Holly -tyyliseen lavaesiintymiseen). Toisaalta hän tulkitsee k.d.langin tyylistä toiseen poukkoilevan ja sukupuolittuneita piirteitä liioittelevan vokaalisen linjan vertauskuvaksi queerille. Välimäen esitelmä herätti keskustelua siitä, mitä tapahtuu queer-käsitteen kriittiselle ja poliittiselle potentiaalille, jos se irrotetaan homo- ja lesbotutkimuksen viitekehystä. Samoin pohdittiin campin, ironian ja parodian eroja sukupuolijärjestysten haastamisen kannalta.

Työryhmän kolmas esitelmöitsijä oli Marja Mustakallio (Åbo Akademi, musiikkitiede), ja hän puhui feministisen musiikin historian kirjoituksen mahdollisuuksista suhteessa omaan tutkimuskohteeseensa, Fanny Henselin (1805–1847) musiikilliseen toimintaan. Mustakallio määritteli feministisiä lähtökohtiaan muun muassa Suzanne G. Cusickin esittämien, taidemusiikkikulttuurin musiikkikäsitteitä koskevien kriittisten huomioiden avulla. Hän totesi, että Henselin tarkastelu avaa tilaisuuden kyseenalaistaa musiikin historian perinteisten ja maskuliinisten kohteiden, kanonisoitujen säveltäjien ja teosten, itsestäänselvyyden. Näiden kategorioiden rinnalle tai tilalle nousevat muut musisoimisen tavat kuten esitykset yksityisessä ja julkisessa sfäärissä, musiikkikirjoittelu ja musiikkisalongin pitäminen. Samalla tulevat näkyviksi 1800-luvun sivistysporvaristoon kuuluneille naisille tarjoutuneet musiikilliset kokemukset ja toimijuudet, jolloin kuva taidemusiikin historiasta monipuolistuu. Mustakallio esittikin, että Henselin musiikkikäytäntöjen tutkiminen merkitsee viime kädessä sen kysymistä, mitä (taide)musiikki oikeastaan on. Puheenvuoron jälkeisessä keskustelussa nousi esiin se mielenkiintoinen ja keskeinen seikka, että Henselin sosiohistoriallisessa tilanteessa, jossa teoksen ja esityksen sekä säveltäjän ja esittäjän kaltaiset sukupuolittuneet dikotomiat olivat vielä muotoutumassa.

Pirkko Moisalan (Åbo Akademi, musiikkitiede) puheenvuoro toimi hedelmällisenä siltana ryhmän ensimmäisen ja toisen työskentelypäivän välillä. Hän pohti, millä tavoilla feministiset musiikintutkijat voivat neuvotella asemaansa musiikkitieteen kentällä neuvottelematta itseään kuitenkaan ulos. Toiseksi hän hahmotteli, millaisia ulottuvuuksia tutkimuksen paikantamiseen ja paikantamiseen sisältyy. Moisalan ajatuksen mukaan feministinen musiikintutkimus syntyy aina feministisen teorian, musiikkitieteen lähestymistapojen, tutkittavan musiikkikulttuurin ja henkilökohtaisen elämän kohtauspisteessä. Tämän pohjalta hän jäseni, että tutkimuksen positioinnin ulottuvuuksiin lukeutuvat pragmaattinen (työn suhde kohteena olevaan musiikkikulttuuriin), poliittinen (feministiset tavoitteet), henkilökohtainen (työn paikannus omaan elämään) ja tieteenteoreettinen (miten tutkimus kritisoi ja/tai uudistaa musiikintutkimuksen ja nais-tutkimuksen paradigmoja). Lopuksi Moisala arvioi, miten nämä paikantamisen eri aspektit painottuvat hänen omissa tutkimuksissaan, kuten länsimaisen taidemusiikin naissäveltäjiä käsittelevässä teoksessa *Musiikin toinen sukupuoli*





(1994) ja parhaillaan käynnissä olevassa, Kaija Saariahoa koskevassa tutkimushankkeessa.

Itse puhuin laulunopiskelijoihin taidemusiikkikulttuurissa kytkeytyvästä väitöskirjaprojektistani otsikolla ”Ääni, ruumis ja sukupuoli. Laulajien tutkimisen feministiset mahdollisuudet”. Ehdotin vastauksia kysymyksiin, mikä tekee hankkeestani feministisen sen kohteiden, ongelmanasettelun ja teoreettisen väli-
neistön kannalta ja minkälaista feminististä muutospotentiaalia siihen voi täten nähdä sisältyvän. Useat feministiset musiikintutkijat ovat argumentoineet, että muusikot on taidemusiikkikulttuurissa femininisoitu ja sivuutettu myös tutkimuksessa, koska heidän toimintansa on yhdistetty ruumiiseen ja ruumiillisuuteen — kategorioihin, jotka on haluttu rajata taidemusiikin transsendentaalisuutta ja henkisyttä korostavien ideaalien ulkopuolelle. Erityisesti tämä femininisaatio on koskenut laulajia, koska heidän kohdallaan musiikin liitos lihalliseen, työskentelevään kehoon on saumaton. Totesin purkavani tätä arvoasetelmaa kahta tietä: ensinnäkin keskittymällä tarkoituksella laulajien äänentuotannon ja muun toiminnan ruumiillisuuteen siihen liittyvine sukupuolittuneine piirteineen ja hierarkioineen sekä toiseksi tulkitsemalla laulajuutta kokonaisuutena, jossa ruumiilliset teot limittyvät koko ajan symbolisiin järjestelmiin (kielenkäyttö, nuotikirjoitus). Esitelmä synnytti huomioita muun muassa siitä, että vaikka laulajia voi pitää laajasti katsoen toisina suhteessa säveltäjiin ja ehkä osin instrumentaalimuusikoihin, laulukulttuurilla on myös sisäiset toiseutensa (ns. opiskelussa tai ammatissa epäonnistuneet, eri äänityyppien väliset sukupuolittuneet asetelmat).

Työryhmän toiseksi viimeisen esitelmän pitivät Helmi Järviluoma (Turun yliopisto, musiikkitiede) ja Taru Leppänen (Turun yliopisto, musiikkitiede). He kertoivat vetämästään Kuuluvaks!-opetushankkeesta, joka on toteutettu TY:n musiikkitieteen, Turun SPR:n vastaanottokeskuksen ja Becoming Visible -projektin yhteistyönä. Hanke edustaa metodologisesti osallistavaa musiikintutkimusta, ja sen ideana on aktivoida turvapaikanhakijoita ja vahvistaa heidän toimijuuttaan siten, että he kartoittavat yhdessä musiikkitieteen opiskelijoiden kanssa musiikillisia taitojaan ja kiinnostusalueitaan. Järviluoma ja Leppänen pohtivat ja myös problematisoivat hanketta feministisen musiikintutkimuksen näkökulmista esittäen seuraavia kysymyksiä: Miten sukupuoli merkityksellistyy monikulttuurisissa kohtaamisissa osallistavan tutkimuksen kontekstissa? Ketkä saavat äänensä kuuluviin? Kenen ehdoilla osallistaminen tapahtuu? Puheenvuoro herätti antoisaa keskustelua siitä, millaisia moninaisia identiteettejä, eroja ja valtasuhteita rakentuu Kuuluvaks!-hankkeen kaltaisessa tilanteessa, jossa eri sukupuolia, etnisyyksiä ja luokkia edustavat ihmiset kohtaavat osa tutkittavan, osa tutkijan roolissa. Keskustelu laajeni koskemaan yleisemminkin kenttätyötä, valtaa ja tutkija-tutkittava-vuorovaikutuksen muotoja mahdollisuuksineen ja ongelma-kohtineen.

Feministinen musiikintutkimus -työryhmä täydentyi kokonaisuudeksi, kun lopussa palattiin tanssintutkimuksen pariin Inka Välipakan (Joensuun yliopisto, Suomen kielen ja kulttuuritieteiden laitos) esitelmöidessä aiheesta ”Tanssi, subjektiviteetti ja materiaallinen”. Välipakka esitteli feministiseen tanssintutkimuk-



seen kiinnittyvää väitöskirjatyötään, jossa hän analysoi muun muassa intialaisten ja obinugrialaisten naistanssijoiden esityksiä. Hän piti keskeisenä tavoitteenaan naisten tanssissa muotoutuvan subjektiviteetin kehollisten ja materiaalien ehtojen tulkittamisesta sukupuolen ja seksuaalisuuden kannalta. Analyysitapaansa Välipakka kutsui kehonfenomenologiseksi ja semioottiseksi ja kytki sen myös tiettyihin filosofi Hélène Cixous'n käsitteisiin. Jo tekemiensä tulkintojen pohjalta hän totesi, että hänen aineistonaan olevat tanssiesitykset samaan aikaan nostavat esiin ja kritisoiden purkavat käsityksiä feminiinisestä ja sen liikkeistä. Välipakan esitelmän jälkeen keskusteltiin siitä, miten ruumiin materiaalisuuden käsite tuntuu olevan tulossa tärkeäksi sukupuolieron teorioissa mukaan lukien musiikin- ja tanssintutkimuksessa kehiteltävät näkemykset. Tämä osoitti osaltaan, että vaikka työryhmän esitelmät paikantuivat musiikkitieteeseen ja feministiseen teoriaan hyvin moninaisesti, niiden väliltä löytyi yhteyksiäkin. Toisaalta juuri esitelmien keskinäiset erot paljastivat feminististen lukutapojen toisiaan innoittavan ja haastavan paljouden jo pelkästään musiikintutkimuksen kentällä.

FL Milla Tiainen (miltia@utu.fi) valmistelelee Turun yliopiston musiikkitieteeseen väitöskirjaa laulajaksi tulemisen äänellisistä, ruumiillisista ja sukupuolittuneista prosesseista länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa.

Robert Kajanusko kakkonen?

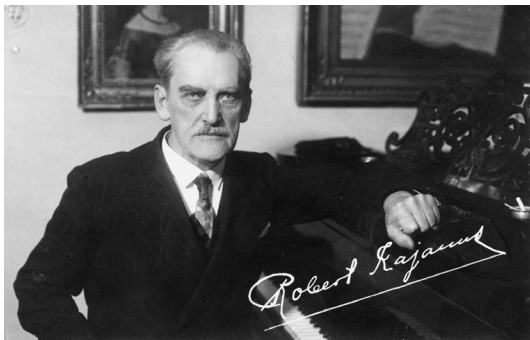
Marja Mustakallio

Matti Vainio: *Nouskaa aatteet! Robert Kajanus. Elämä ja taide.* WSOY 2002.

Historian kirjoittaminen yksittäisen henkilön kautta on haastava tehtävä. Elämäkerturin tavoitteena on kunnianhimoisesti luoda kokonaiskuva kuvattavansa henkilön vaiheista sekä nk. yksityisessä että julkisessa maailmassa. Siinä sivussa kirjoittaja tulee kuvanneeksi ja analysoineeksi myös kyseistä yhteiskuntaa, aikaa ja kulttuuria.

Suomen taidemusiikissa vaikuttaneista historiallisista säveltäjistä ja esiintyjistä on elämäkertoja laadittu Jean Sibeliuksen lisäksi mm. Aino Acktésta (Pakkanen 1988), Uuno Klamista (Aho – Valkonen 2000), Toivo Kuulasta (Elmgren – Heinonen 1938), Leevi Madetojasta (Salmenhaara 1987), Aarre Merikannosta (Heikinheimo 1985), Oskar Merikannosta (Suomalainen 1950, Heikinheimo





*Robert Kajanus (1856–1933).
Kuva Suomen säveltäjät r.y.*

1995) ja Martti Talvelasta (Heikinheimo 1978). Kyseessä ovat olleet suomalaiset miespuoliset säveltäjät sekä merkittävän kansainvälisen uran luoneet laulajat.

Matti Vainion Robert Kajanus -kirja esittelee musiikillisesti monipuolisen miehen, jonka ensisijaisena temmellyskenttänä oli itsenäistyvä ja itsenäistynyt Suomi.

Vainio on aiemmin sivunnut Kajanusta kirjoittaessaan Helsingin kaupungin-orkesterin historiaa. Yksi syy tietofinlandiaehdokkaaksikin nousseen kirjan tekemiseen onkin ollut instituutiohistoriasta yli jäänyt mielenkiintoinen aineisto. Käsillä olevaa laajaa monografiaa ennakoivat hänen samasta aiheesta kirjoittamansa tekstit Eero Tarastin (1998) ja Erkki Salmenhaaran (2001) juhlakirjoihin. Itse asiassa jälkimmäinen, Kajanuksen vuosien 1872–1882 sävellyksiä koskeva artikkeli sisältyy laajennettuna versiona elämäkertaan. Molempia tekstejä seuraamalla voikin havainnoida, miten sävellysesittelystä siirrytään elämäkerran kirjoittamiseen; mikä ikään kuin on ”elämää” ja mikä ”taidetta”.

Robert Kajanuksella on maine, joka ei perustu tutkimukseen, vaan aika lailla jopa sensaatiomaiseen lehtikirjoitteluun. Jälkipolville on jäänyt kuva miehestä, joka Vainion sanoin ”olisi ollut orkesterinjohtajana ja oikeastaan pääkaupungin koko musiikkielämän johtajanakin ylpeä ja riidanhaluinen tyranni”. Vainio tunnustaa Kajanuksen särnäiset luonteenpiirteet ja vankan taistelutahdon oikeudenmukaisena pitämänsä asian puolesta, mutta elämäkerrassa hän pyrkii tekemään oikeutta paljon laaja-alaisemmalle näkemykselle Robert Kajanuksesta. Erityisesti hän painottaa Kajanuksen lähes täysin unhoon painuneen sävellystuotannon merkitystä.

Säveltäjä

Kajanus sävelsi läpi koko elämänsä mutta suhtautui esimerkiksi sävellystensä järjestämiseen hyvin välinpitämättömästi; monet ovat vailla valmistumisvuosia, opusnumerointi on sekavaa ja suurimmasta osasta se puuttuu.

Kirjan ansiokkaana liitteenä on Jouko Laaksamon laatima genrekohtainen





teosluettelo. Kajanuksen sävellyksiin kuului yli 200 teosnimikettä ja noin 50 sovitusta. Valtaosa musiikista oli pienimuotoista, mikä miehen huseerauksen huomioon ottaen on varsin ymmärrettävää. Osa musiikista oli nk. tilapäisteoksia, erityisesti Robert Kajanuksen isän syntymäpäivä toukokuun ensimmäisenä antoi aiheen sävellykselle — ja myöskin Kajanusten kodissa yleiselle kotimusiisoinnille.

Vaikka Vainio hiukan pahoittelee, että Kajanuksen sävellykset olivat pienimuotoisia (mitä väheksyttävää muuten on pienimuotoisuudessa?), hän kuitenkin ylistää Kajanuksen sävellystyylin monipuolisuutta. Siinä näkyy monien vuosikymmenten tyylikirjo, joka alkoi nuoruuden saksalaisesta varhaisromantiikasta. Siitä hän siirtyi kansallisromantiikan kautta myöhäisromanttiseen wagneriaanisuuteen ja vanhoilla päivillään liittyi sävellystyylissään jopa lähelle bitonaalisuutta ja sävellajittomuutta. Hänestä tuli säveltäjänä henkisesti nuori ja radikaali.

Valitettavasti Kajanuksen musiikkia ei nykyään juuri ole kuultavilla, sillä suuri osa siitä on taltioimatta äänitteeksi. Vainio toteaaakin paljastavasti, että ”juuri kukaan elossa oleva suomalaisen musiikin ystävä ei ole koskaan voinut kuulla suurinta osaa Robert Kajanuksen säveltämästä musiikista”.

Orkesterinjohtaja

Kajanus teki puolivuosisataisen kapellimestariuran yhden ja saman orkesterin — 1882 perustamansa Helsingin kaupunginorkesterin kanssa. Ohessa hän tosin johti myös Tampereen orkesteria ja teki ulkomaanvierailuja. Hän toimi kapellimestarina myös maailmanhistorian ensimmäisissä Sibelius-levytyksissä Lontoossa 1930.

Orkesterinjohtajana Kajanus ei ollut taiturimainen, vaan ennemmin vakaa ja verkkainen. Hän ei myöskään koskaan johtanut esityksiä ilman partituuria. Sinfoniakonserttien kautta hän tutustutti yleisönsä länsimaisen taidemusiikin orkesterikirjallisuuden ydinosaan. Ura alkoi ja päättyi Beethovenin sinfoniolla.

Lisäksi Kajanus johti sadoittain oopperaesityksiä ja populaari-, kansan- ja ylioppilaskonsertteja. Viime mainittujen tehtävänä oli kasvattaa yleisö kohti Kajanuksen ”oikeana” pitämää konserttityyppiä, sinfoniakonserttia.

Sibelius arvosti Kajanusta oman musiikkinsa tulkkina, hänen mielestään Kajanus oli oivaltanut sinfonioiden suuret rakenteet ja niiden hengen. Kajanuksen ohjelmistossa oli runsaasti Sibeliuksen musiikkia, ja hän teki paljon työtä Sibeliuksen teosten hyväksi sekä Suomessa että ulkomailla. Vainio hiukan pöyhii epäitsekäältä näyttävää esitaistelijan kuvaa ja epäilee Kajanuksen pitäneen niin paljon Sibeliuksen teoksia ohjelmistossaan sen vuoksi, että hän saattoi näiden avulla rakentaa omaa karriääriään. Kajanus tuntui olleen tarkka omasta urastaan ja asemastaan Suomen kulttuurielämän eturivissä.



Opettaja ja hallintomies

Vainio rakentaa Kajanuksen elämäkerran kronologisesti ja jakaa tämän elämän viiteen, selkeiden vuosilukujen rajaamaan jaksoon. Kukin jakso on väritetty sillä hetkellä akuuteimman asian valossa, olipa se välirikko Martin Wegeliuksen kanssa tai nk. Helsingin orkesterisota. Mutta jokaisessa jaksossa Vainio pyrkii pitämään esillä miehen eri puolia; kapellimestarin työn lisäksi esitellään ja arvioidaan myös kyseisen kauden sävellyksiä sekä kerrotaan yksityiselämän vaiheista.

Kapellimestarin työ vei Kajanuksen myös monille paikoille maan kulttuuri- ja musiikkielämän hallinnossa. Kajanus oli päättämässä rahojen jaosta ja järjesti sitä monille sävellyksen ja esittävän taiteen opiskelijoille. Hän oli aggressiivinen sanankäyttäjä myös suhteessa hallintomaailmaan. Kajanuksen oli vaikea ymmärtää, että taiteellisissa asioissa valtaa käytettiin poliittisin voimasuhtein. Olkoonkin, että hän ruotsinkielisessä kodissa kasvaneena oli intohimoinen fenomenaani.

Vainio pitää Kajanusta myös syvällisesti asioita harkitsevana ja filosofisesti pohdiskelevana ihmisenä, jonka toiminta ei rajoittunut pelkästään praktiseen maailmaan. Harva lie sellainen, joka oppikoulun kesken jättäneenä toimii vastaväittäjänä, kuten Robert Kajanus vuonna 1899 musiikkitieteen väitöstyön jättäneelle Ilmari Krohnille. Kajanus hoiti pitkään myös yliopiston musiikinopettajan virkaa.

Elämä ja taide

Vainio tekee selkeästi eron Kajanuksen "elämän" ja "toiminnan" välille. Ratkaisu on elämäkertakirjallisuudessa hyvin perinteinen ja helppo. "Toiminta" oli työtä julkisella alueella, jota myös taiteeksi nimitetään. Historian kirjoittamisessa "toiminnan" lähteet löytyvät julkisista asiakirjoista ja julkisesta kirjoittelusta. Yksityinen aineisto, Kajanuksen tapauksessa kirjeet, Ella Kajanuksen julkaisemattomat muistelmät ja lukuisat keskustelut jälkeläisten kanssa ovat rakennuspuita "elämän" rekonstruointiin. Tähän maailmaan Kajanuksella kuului perhe: syntyneet ja kuolleet lapset, neljä vihittyä vaimoa ja mm. Pariisissa ja Pietarissa huikeitelevaista elämää viettäneet muusikkotyttäret. Vainio epäilee, että joitain lähteitä olisi jopa hävitetty, koska Kajanuksen elämään jää vuosia, joista ei ole löydettävissä lainkaan tietoja. Hän kaipaava myös yksityiskohtaista tietoa perhe-elämästä, jonka on Kajanuksen kohdalla täytynyt Vainion mukaan olla "alusta loppuun täyttä draamaa".

Säveltäjäelämäkerroille on tyypillistä sijoittaa tekstiin myös sävellysesimerkkejä ja sävellysanalyysia. Näin on tehnyt myös Matti Vainio. Ratkaisu hiukan katkaisee elämäkerran luettavuutta, mutta toisaalta se herättää kiinnostuksen



Marja Mustakallio: Robert Kajanusko kakkonen? — 79

tutustua säveltäjä-Kajanukseen. Teksti etenee yleensä hyvin jouhevasti kadottamatta historiantutkimuksen validiutta. Tuntuu myös, että Vainio on onnistunut löytämään aineistostaan ihminen-Kajanuksen. Hän piirtää Kristus-kasvoisesta musiikkimiehestä kiintoisan luonnehahmon, jossa sisäinen katkeruus yhdistyy ihanteelliseen selviytyjään. Suomen musiikkielämän kakkoseksi sanotusta on tullut monenlainen.

Marja Mustakallio, FL, musiikkikriitikko (marja.mustakallio@telia.com), viimeistelee väitöskirjaa Fanny Henselistä Åbo Akademin musiikkitieteen laitokselle.

Villinerosta monisakaraiseksi tähdeksi — John Lennonin kulttuurihistoriaa

Helmi Järviluoma

Janne Mäkelä: *Images in the Works. A cultural history of John Lennon's rock stardom.* Turku: University of Turku, Cultural History 2002. 371 s.

Janne Mäkelä on asettanut Beatlesien ja John Lennonin tarinoiden vapaaehtoiseksi vangiksi. Beatles-yhtyeen tai sen jäsenen valitseminen tutkimuksen kohteeksi on paradoksaalisti yhtä helppoa ja vaikeaa. Beatlesit kuuluvat — osin yhä legitimaatiotaan etsivän — populaarimusiikintutkimuksen kalutuimpiin tutkimuskohteisiin. Toisaalta äärimmäisen suosittujen ja populaarien muusikkojen tutkimusta myös vieroksutaan.

Mäkelä on tarttunut tähteyksiin rohkeasti: hän on katsellut ja kuunnellut sitä tuoreesti eikä vain ”mummon silmälasien läpi”. Hän seuraa John Lennonin elämän kronologista kertomusta, mutta ei pyri löytämään yhtä totuutta tähden elämästä. Viimeksi mainittu päämäärä on hallinnut monia aiempia populaaritähtiin kohdistuneita tutkimuksia. Populaarin tähden psykologinen profiili ei Mäkelää myöskään kiinnosta.

Uusien tähtien syntyä on yleisesti kuvattu pikemminkin luonnonilmiöinä — tornadoina, invaasioina, räjähdyksinä ja aaltona — kuin kulttuurisina prosesseina. Mäkelä sen sijaan tutkii tähteyttä nimenomaan kulttuurisena ilmiönä. Hänelle tähtiin on kirjoitettu moninaisia aikaan, paikkaan, traditioon ja muutokseen liittyviä piirteitä.

Janne Mäkelä on analysoinut primaarimateriaalia laajalti ja monipuolisesti. Kirjoitettu materiaali hallitsee, mutta mukana on myös auditiivista, visuaalista



ja audiovisuaalista aineistoa. Samaten hän on lukenut erittäin perusteellisesti sekä John Lennoniin liittyvää että populaarimusiikin tutkimuksen alan teoreettista kirjallisuutta. Kirjassa itsessään tosin on kuvia käytetty melko niukalti eikä silloinkaan analysoinnin kohteina vaan kuvituksena.

Kirjan teoriaosa sitoo ansiokkaasti yhteen tähteyden kulttuurihistoriaa. Tämän jälkeen Mäkelän luvut seuraavat etupäässä kronologisesti John Lennonin elämänvaiheita. Tästä järjestyksestä luvut neljä ja viisi ovat poikkeuksia: niissä hän yhtäältä kirjoittaa brittiläisten taidekoulujen merkityksestä tähteydelle ja 1960-luvun autenttisuus- ja folk-ideoista; toisaalta hän tekee kiintoisia ekskursioita John Lennonin tähteyden sellaisiin merkkeihin kuten ”mummon silmälaseihin”, psykedeeliseksi maalattuun Rolls-Royceen sekä Sgt Pepperiin. Mäkelä on rajannut työnsä pääasiassa John Lennonin toiminnan julkiseen, anglosaksiseen sfääriin.

Mäkelän työn pääasiallisena teoreettisena innovaationa voi pitää tähtiverkoston (*starnet*) mallin kehittelyä. Hän kutsuu tähtiverkostoksi sitä verkostomaista kommunikaation kudosta, jossa erilaiset ryhmät pyrkivät rakentamaan tähteä julkisuudessa. Verkostossa on Mäkelän mukaan, pienempien toimijoiden ohella, neljä pääosiota: (1) tähti itse julkisine toimintoineen, (2) musiikkituotanto, (3) media kommentteineen ja (4) yleisö niiltä osin kuin se julkisesti osallistuu tähden rakentamiseen. Mäkelälle juuri tähtiverkosto ja sen jatkuvasti muuttuvat, hierarkkiset suhteet tarjoavat kentän, jossa eri tahojen intressit artikuloituvat yhteen, vaikka sitten ristiriitaisinkin tavoin.

Malli on epäilemättä erittäin hyödyllinen paitsi tuleville populaarimusiikin tutkijoille myös populaarien julkisuuksien tutkijoille laajemminkin. Luonnollisesti se kaipaa vielä kehittelyä ja tarkennuksia: esimerkiksi tutkijuuden, vaikkapa Janne Mäkelän, oma osuus tähtiverkossa on jäänyt työssä hyvin vähäisen reflektion varaan, problematisoimatta. Näin siitäkkin huolimatta, että Mäkelä nimenomaan moittii (s. 320) esimerkiksi John Lennonin mammuttielämäkerran kirjoittanutta Albert Goldmania siitä, että viimeksi mainittu ei ota huomioon omaa valtaansa (jälki)tähteyden rakentamisessa. Yleisesti ottaen Mäkelä yhdistää henkilökohtaiset intressinsä yleisiin tiedonintresseihin tavalla, joka tuottaa rikassävyyistä tieteellistä tutkimusta. Hänen asenteensa tähtien ja tähteyden tutkimukseen on tuore, innostunut ja innostava.

Syväkairaukset Lennonin psyykeen, yksityiset aineistot sekä myös globaali, anglosaksisen ulkopuolinen Lennon-julkisuus on jätetty työn ulkopuolelle. Fanit ja yleisöt ovat myös se väitöskirjan alue, joka muutenkin on jäänyt ehkä vähäisimmälle kehittelylle.

Yleisesti ottaen Mäkelä analysoi materiaaliaan ansiokkaasti ja vain paikoin analyttinen teräväkuuloisuus reistailee. Viimeksi mainituissa tapauksissa — kuten esimerkiksi kohdassa jossa Mäkelä tarkastelee tähteyttä ja kuolemaa — olisi ollut tilaisuus analysoida materiaalia kriittisesti eikä suinkaan käyttää sitä vain omien pohdintojen illustraationa, ”straight from horse’s mouth” kuten englantilaiset tapaavat sanoa.

Mäkelälle autenttisuus ja menneisyyden merkitykset ovat John Lennonin tähteyden kulttuurihistorian kaksi pääteemaa. Näiden lisäksi työstä nousee





kolmas tärkeä teema, joka läpäisee miltei koko kirjan: **sukupuoli ja tähteyden rakentaminen**. Mäkelä ei keskity vain yhteen maskuliinisuuden muotoon vaan sijoittaa John Lennonin useiden jatkuvien ja muuttuvien sukupuolta ja identiteettiä koskevien keskustelujen yhteyteen. Sekä rock-tähden ikääntyminen että sukupuoli näyttävät Mäkelän työssä poliittisina kysymyksinä.

1960-luvun "rocktietäjiä" kohdeltiin henkisinä uuden sukupolven johtajina lähestulkoon kaikilla mahdollisilla elämänalueilla. Folkin ideologia oli tasoittanut tietä sille ajatukselle, että myös rocktähteyks saattoi olla väline poliittiseen ja sosiaaliseen muutokseen. Mäkelä kuvaakin tapoja, joilla Lennon ja hänen tähtiverkkonsa nivelsivät hänet messianismin diskurssiin.

Mäkelän väitöskirja kiinnittää huomiota siihen, että populaarimusiikin puhe-
tavat ovat todella lähellä yleisiä romanttisia taidekäsitteitä. Nerouden ja individualismin diskursseissa korostetaan mm. "alempien luokkien raakaa elämänvoimaa". Esimerkiksi Beatlesien "paikallisuuden" käsittely — Pohjoisen poikina — on erityisen kiinnostavaa; samassa luvussa kerrotaan myös tavoista, joilla Lontoon kirjalliset piirit tervehtivät näitä kansanomaisia "villineroja".

Kirjan lukeminen oli antoisaa, ja tämä johtui paitsi mainiosta sisällöstä myös kirjoitustyylillä. Mäkelä tekee näkökulmansa hyvin ymmärrettäviksi. Kirjassa on kuitenkin jonkin verran tiivistämisen varaa, jos Mäkelä sen aikoo rakentaa maailmanmarkkinoille, kuten mielestäni ehdottomasti kannattaa.

Helmi Järviluoma (heljarvi@utu.fi) on musiikkitieteen lehtori ja dosentti Turun yliopistossa.

Lapsilähtöinen tutkimus musiikkiopisto-opiskelusta

Pirkko Moisala ja Veli-Matti Väri

Annun Tuovilan väitöskirja etsii lapsilähtöisesti uutta tietämystä musiikkiopistossa opiskelevien 7–13-vuotiaitten helsinkiläislasten musiikinharjoittamisen arkipäi-





västä, niin musiikkiopistossa kuin myös sen ulkopuolella. Hänen tutkimuksensa tavoitteena on tuottaa lasten musiikinharjoittamisesta tietoa, jonka avulla voidaan kehittää musiikki-oppilaitosten toimintaa.

Tutkimuksen kimmoke löytyi tutkijan omista kokemuksista ja havainnoista 15-vuotisen musiikkioppilaitoksen opettajan uralla. Opettajana toimiessaan hän koki, että tutkintokeskeinen opetus on aikuiskeskeistä eikä sellaisena tavoita lapsen kokemusmaailmaa. Lapsen kokemuksen unohtamista on vahvistanut se, että suurin osa aiemmista lasten musiikinopetusta koskeneista tutkimuksista on tehty kvantitatiivisesti, jolloin keskeisenä on ollut oppimisen näkökulma, ei niinkään lapsen oma kokemus. Tuovila haluaa tilanteeseen muutoksen. Tutkimusraportin sivuilta välittyikin tutkijan vilpittömän pyrkimys kuunnella ja arvostaa lasta.

Tutkimus pohjautuu runsaaseen, neljän vuoden aikana eli vuosina 1996–2000 kerättyyn haastattelu- ja kyselyaineistoon. Tuovila haastatteli 66 lasta neljä kertaa, vuoden väliajoin, lisäksi heidän vanhempiaan, soiton- ja teorian opettajia sekä neljän musiikkiopiston rehtoreita. Kirja päästää meidät tutustumaan siihen, miten lapset kertovat omasta musiikin harjoittamisestaan ja siihen liittyvistä kokemuksista ja mielipiteistä sekä niihin odotuksiin ja puitteisiin, joita heidän vanhempansa, opettajansa ja oppilaitoksensa asettavat lasten musiikinharjoittamiselle.

Tehtyjen haastattelujen kokonaismäärä ei käy aivan tarkoin tutkimusraportista selville, mutta niitä lienee kertynyt nelisensataa, johon sisältyy runsas sata puhelinhaastattelua. Kyselyaineisto kerättiin tutkimukseen osallistuneiden lasten vanhemmilta. Tutkimusaineisto on laadulliselle tutkimukselle hyvin runsas. Suurin osa tehdyistä haastatteluista oli strukturoituja, ts. etukäteen laadituille kysymyksille rakentuvia, mutta osa tapahtui myös nk. teemahaastatteluina tai osittain strukturoituina teemahaastatteluina. Lasten haastattelussa tavanomaiset, aikuislähtöiset haastattelumenetelmät osoittautuivat kuitenkin rajoittuneiksi. Niinpä osatuotteena syntyi lasten puhuttamiseksi uusia menetelmiä, joita Tuovila tutkimuksen lapsiläheisen hengen mukaisesti nimittää elämänkartaksi, kahdeksanpäiväiseksi viikoksi ja musiikin harjoittamisen lipastoksi.

Tuovilan väitöskirja on monessa merkityksessä tutkimusalueensa — keskilapsuuttaan elävien lasten musiikinharjoittamisen — suomalainen pioneeriö. Se on lapsitutkimusta, mutta eri merkityksessä kuin valtaosa alueensa aiemmista tutkimuksista. Tuovila on halunnut syventyä lasten kokemuksiin eristämättä lapsen musiikkisuhdetta heidän muusta elämästään. Keskeisenä asetelmana on lapsen oman, leikkiin ja subjektiiviseen ajan kokemukseen perustuvan elämämaailman suhde aikuisten suorituskeskeiseen elämänmalliin ja sen objektiiviseen ajankäsitykseen.

Tuovilan poikkeaminen lapsitutkimuksen valtavirrasta on johtanut siihen, että kvantitatiivisen psykologialähtöisyyden sijasta hän on ottanut hermeneuttis-fenomenologisen lapsilähtöisyyden lähtökohdakseen. Lasten kokemuksen ymmärtäminen, musiikinopiskelun prosessien tunnistaminen ja lapsilähtöiseen muutokseen pyrkiminen ovat tutkimuksen tärkeimpiä tavoitteita. Lisäksi Tuovila nimeää lähtökohdikseen myös musiikkikasvatuksen ja musiikin oppimisen tutkimuksen. Hänen mielestään tutkimus tuottaa myös musiikintutkimuksen alalla

käyttökelpoista tietoa. Tutkimuksessa on etnografian, tapaustutkimuksen ja toimintatutkimuksen elementtejä, mutta se ei edusta puhtaasti yhtäkään niistä. Musiikinopiskelun prosessien ja niissä tapahtuneiden muutosten jäljittäminen on edellyttänyt pitkittäistutkimusta, jota varten tutkija on hankkinut erittäin laajan aineiston. Tässä pluralistisessa asetelmassa on sekä tutkimuksen edut että riskit.

Tuovila mainitsee erityisesti kriittisen hermeneutiikan keskeiseksi näkökulmukseen, mutta raportista ei tarkemmin selviä, mitä kriittinen hermeneutiikka tarkoittaa hänen tutkimuksessaan. Ylipäänsä jääme kaipaamaan teoreettisten ja metodologisten lähtökohtien kattavampaa kuvausta. Myös sinänsä ansiokkaita menetelmällisiä ratkaisuja olisi ollut syytä perustella selkeämmin suhteessa tieteenfilosofisiin ja metodologisiin lähtökohtiin, jotta lukija olisi voinut vaivatta seurata tutkijan tulkintapolkua. Nyt kokeneempikin lukija joutuu liian paljon suunnistamaan intuiionsa varassa. Tämä koskee sekä metodologisen esiymmärryksen suhdetta aineistonkäsittelyyn että kaiken kaikkiaan teoreettisen ja empiirisen suhdetta. Emme kiistä vuoropuhelua, mutta se tapahtuu niin kätkeyllä tasolla, että vastuu tulkinnasta jää pitkälti lukijalle. Tuloksia esille tuodessaan Tuovila viittaa vain ohuesti aiempiin tutkimustuloksiin eikä juurikaan kehittele tulkintojaan yleisemmän tason merkityskategorioiksi.

Voimme hyvällä syyllä olettaa, että lähes 70 helsinkiläislasta kattaneen tutkimuksen tulokset vastaavat ainakin jossakin määrin maamme runsaan 55 000 musiikkiopistolaisen kokemuksia ja musiikin harjoittamista. Tämä on kiistaton ansio. Pitkittäistutkimuksessa hankittu aineisto on kuitenkin niin runsas, että sen käsittely on ollut valtaisa urakka. Aineiston laatu ja laajuus lienevätkin keskeisimpiä syitä useimpiin mainitsemiimme ongelmiin. Useassa kohdassa tutkija valittelee aineistonsa runsautta, mikä esimerkiksi on pakottanut hänet luopumaan haastattelujen tarkasta litteroinnista. Vaikutelmamme on, että tutkija joutui antautumaan aineistolle. Sekä otoskoosta että osittain tulosten esittämisen tavastakin välittyi kvantitatiivisen tutkimuksen logikka. Lasten kokemusten tulkitsemiseen olisi mielestämme riittänyt vähempi määrä harkinnanvaraisesti valittuja lapsia ja heidän perheitään. Uskomme, että vähemmällä olisi päästy syvemmälle. Kirjan runsaissa haastattelusitaateissa lapset tilittävät elämänsä hyvin koskettavasti. Sitaatit saavat uskomaan, että aineistossa olisi ollut paljon sellaisia merkitysulottuvuuksia, jotka olisivat ansainneet pysähtymistä, tarkkaa lähilukua ja esille nostamista. Nyt nämä mahdollisuudet hukkuvat runsaaseen materiaaliin.

Tutkimuksessa on kuitenkin paljon myös ansioita. Tuovila tekee tutkimusvalintansa perusteellisesti näkyviksi: raportin n. 250 sivusta sata sivua kuluu niiden selvittämiseen. Tämä lisää merkittävästi työn validiteettia. Tuovila kuvaa nöyrästi ja avoimesti omaa oppimisen polkuaan; hänen vilpitön halunsa päästä vuorovaikutukseen lasten kanssa pakottaa hänet yhä uudelleen ja uudelleen kehittämään uusia menetelmiä. Tutkimus onkin menetelmällisesti innovatiivinen. Kehitettyjä ”piirrä ja kerro” -menetelmiä voitaneen menestyksellisesti käyttää myöhemmin myös muussa lapsilähtöisessä tutkimuksessa. Joka vuodeksi kehitetyillä menetelmillä on kuitenkin myös haittapuolensa: lapsen musiikki-



suhteessa mahdollisesti tapahtuneita muutoksia ei välttämättä havaita, koska eri vuosina kerätty aineisto on erilaista.

Lasten musiikin tutkimus on pitkälti jäänyt musiikillista kehitystä tutkineiden musiikkipsykologien ja musiikkikasvattajien tehtäväksi. Heille lapset ovat valitettavan usein olleet sekä tutkimuksen että kasvatuksen objekteja; lapsia ei ole kunnioitettu subjekteina niin kuin tässä tutkimuksessa. Musiikkitieteessä on yleensä tyydytty lapsille suunnatun musiikin repertuaarianalyysiin ja etnomusikologiassakin lasten musiikin etnografiat ovat harvinaisia. Tuovilan tutkimus nostaa siis lapset musiikintutkimuksen marginaalista. Musiikintutkimuksen osalta tutkimustietoa ei kuitenkaan nivota riittävässä määrin osaksi aiempaa tutkimustietoa. Varsinkin nk. kulttuurisen musiikintutkimuksen uusimpaan tutkimustietoon tukeutuminen olisi antanut haastatteluaineiston tulkintojen kaipaamaa kontekstualisoivaa syvyyttä.

Perusmerkitykseltään Tuovilan työ on kartoittava ja kuvaileva, mutta sellaisenaan se tuottaa merkittävää tietoa sekä musiikinharjoittamisen prosesseista että lapsen kokemuksista. Suuri osa tiedosta on suoraan ja jopa helposti sovellettavissa musiikkiopistojen opetuksessa. Esitetyt musiikinopetuksen kehittämisen tavat — lapsen arvostaminen ja kuuntelu, yhteismusisoinnin ja monipuolisempien soitinvalintojen lisääminen, parannettu tiedonkulku ja yhteistyö lasten, vanhempien, opettajien ja oppilaitosten välillä — voivat varmasti rikastuttaa ja vahvistaa pienten musiikinopiskelijoiden positiivista ja elinikäistä musiikkisuhdetta. Tutkimus kyseenalaistaa hierarkkisesti järjestyneen dikotomiakonvention, jossa musiikin ohjattu opiskelu ja oppiminen sijoitetaan monipuolisen ja vapaan musiikin harrastamisen ulko- ja yläpuolelle. Annu Tuovila puhuu musiikillisesti leikkivän, kokeilevan, etsivän ja nauttivan lapsuuden puolesta. Lasten toiveiden ja aloitteiden arvostaminen sekä heidän laaja-alaisen, kuulonvaraisen, improvisoivan ja sosiaalisen musiikillisuutensa huomioiminen musiikkiopisto-opetuksessa osuvat ajan hermoon myös viime vuonna valmistuneen uusimman musiikkiopistojen opetussuunnitelman perusteiden valossa.

Tutkimus tuottaa tärkeää tietoa myös Suomessa tapahtuvan musiikinopettamisen ja musiikinharjoittamisen sukupuolistetuista käytännöistä. Monet tehdyistä havainnoista, kuten esimerkiksi lasten sukupuolisidonnaiset soitinvalinnat, vastaavat aikaisemman musiikin sukupuolitutkimuksen tuottamaa tietoa, länsimaisen musiikin sukupuolisia konventioita. Huomattava tulos on se, että pojat musiikkiopisto-opiskelijoiden vähemmistönä saavat osakseen erikoiskohtelua, parempaa ja monipuolisempaa opetusta ja erityistä huolenpitoa. Tämän tutkimuksen valossa musiikkioppilaitosopetus on siis tyttöjä syrjivää. Nämä tulokset tulivat esille pitkittäistutkimuksen ansiosta.

Tutkimusraportti on huolellisesti kirjoitettu, sen yksityiskohdissa ei löytynyt paljoakaan huomautettavaa lukuun ottamatta runsasta alempien opinnäytteiden lähdekritiikitöntä lainaamista ja puutteellisuuksia haastatteluaineistoon viittaamisessa. Tutkimuksesta välittyy empatia ja lämpö, jota tutkija on tuntenut lapsia kohtaan. Raportin sivuilta piirtyy esille nöyrästi lapsilta oppiva tutkija, joka ei pelkää katsoa lasten näyttämään peiliin. Siinä peilissä aikuisten teot



näyttäytyvät joskus pitkäveteisiltä, toisinaan naurettavilta, valitettavan usein myös mielivaltaisilta ja lannistavilta.

Annu Tuovilan väitöskirja on sympaattinen ja tärkeä tutkimus. Se antaa ajan-kohtaista ja tarpeellista tietoa murroskautta eläville musiikkiopistoille, joiden pitäisi pystyä antamaan oppilailleen elämänikäinen positiivinen musiikkisuhte. Tärkeä tulos on sekin, että lasten opiskelumotivaatiota voi lisätä ottamalla lapsi mukaan opetusta koskevaan päätöksentekoon. Kaiken kaikkiaan tärkein sanoma on, että lapsella pitää olla mahdollisuus ja oikeus vaikuttaa itseään koskeviin asioihin. Tuovilan tutkijankyky ja korkealle pyrkivä tutkimusetiikka tulevat esille erityisesti hänen menetelmällisissä ratkaisuissaan. Lisääarvoa tutkimukselle antavat Tuovilan kehittämät uudet lapsilähtöiset tutkimusmenetelmät. Mikä parasta, tutkimustulokset ovat hyödyksi musiikkioppilaitosten toiminnan kehittämiseksi.

Pirkko Moisala (pmoisala@abo.fi) on Åbo Akademin musiikkitieteen professori ja Sibelius-museon johtaja. Hänellä on julkaisuja antropologisen etnomusikologian, kognitiivisen musiikintutkimuksen, monikulttuurisen musiikkikasvatuksen ja musiikin naistutkimuksen aloilta. Veli-Matti Värri (Veli-Matti.Varri@uta.fi) on Tampereen yliopiston opettajankoulutuslaitoksen kasvatustieteen, erityisesti kasvatusfilosofian ja opettajankoulutuksen professori. Hän on tutkinut dialogisuusfilosofiaa, vanhemmuuden ja kasvatusvastuun perusteita sekä opettajan ammatillisen identiteetin lähtökohtia. Meneillään olevassa tutkimuksessaan hän selvittää kasvatuksen ja kansanopetuksen lähtökohtia myöhäismodernissa yhteiskunnassa.

Äänimaisemat kuulolla

Kimi Kärki

Järviluoma, Helmi & Wagstaff, Gregg: *Soundscape Studies and Methods*. Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 9, Department of Art, Literature and Music (University of Turku), Series A51. Helsinki 2002.

Akustisen ympäristön tutkimuksesta on tullut viime vuosina yhä suositumpaa, suorastaan trendikästä. Äänimaisematutkimuksen juuret ovat kuitenkin huomattavasti kauempana, jo kanadalaisen säveltäjän ja kirjailijan R. Murray Schaferin syvää ekologiaa sivuavissa pohdinnoissa 1960-luvun lopulta. Schaferin



itseoiseutettu vaikutus — koko soundscape-käsitteen lanseeraajana — näkyy tässäkin artikkelikokoelmassa, häneen viitataan lähes läpi teoksen.

Dosentti Helmi Järviluoma on ollut Suomessa soundscape-tutkimuksen keskeinen edustaja, ajatellaan vaikka hänen aiempia toimitustöitään *Soundscape. Essays on Vroom and Moo* (Tampere, 1994) ja yhdessä itsensä Schaferin kanssa toimittamaansa *Northern Soundscapes. Yearbook of Soundscape Studies* Vol. 1. -teosta (Tampere 1998). Nyt julkaistu äänimaisematutkimuksen metodologista kenttää kartoittava artikkelikokoelma liittyy Järviluoman johdamaan akatemiaprojektiin "Acoustic Environments in Change", jossa on tutkittu kuuden eurooppalaisen kylän äänimaisemaa. Tämä projekti on seurannut World Soundscape Projectin "Five Village Soundscapes" (1975) ideaa taltioida eri puolilla Eurooppaa olevien kylien äänimaisemia tuoden itse asiassa tuohon aiempaan tutkimukseen kiinnostavan ajallisen vertailuasetelman. Mikäli kirjan esipuheen väite siitä, että tämä on ensimmäinen puhtaasti äänimaisematutkimuksen metodologisiin kysymyksiin pureutuva teos pitää paikkansa, on tälle kirjalle varmasti luvassa välitöntä ja laajaa kansainvälistä kysyntää niin musiikkitieteen kuin yleisemminkin kulttuurintutkimuksen parissa.

Ennakkokäsitykseni oli, että äänimaisematutkimus on voimakkaasti sitoutunut soveltamaan perinteisen etnografian metodeja akustisen ympäristön taltiointiin ja analyysiin, mutta sain nopeasti havaita kyseessä olevan huomattavasti monimutkaisemman ja eri tieteenaloilta keinosensa löytävän tutkimusperinteen. Humanistille kiinnostavasti kirjan metodologiat löytyvät pääosin laadullisen tutkimuksen piiristä, vaikka musiikkitieteelle tyypillisesti kirjoittajilla on monitieteelliset lähtökohdat. Arkkitehtuuriin ja kaupunkisuunnitteluun liittyvät teemat ovat kirjassa hyvin edustettuina, ympäristöpsykologiakin yhden artikkelin voimin.

Toimittajien esipuhe on vankka johdatus kokoelman taustaan ja peruskysymyksenasetteluun. Äänimaisematutkimuksen historia "päihinänkuoressa" auttaa traditiota tuntematonta orientoitumaan käsillä olevaan tekstiin. Erityistä kiitosta ansaitsee pyrkimys tuoda teoksen kirjoittajakaarti "läpinäkyväksi", avata kunkin suhde niin äänimaisematutkimukseen yleensä kuin tarvittaessa myös Järviluoman projektiin.

Esipuheen lisäksi kirjassa on kymmenen artikkelia, joiden kirjoittajakunta on koottu paitsi edellä mainitun akatemiaprojektin tutkijoista, myös äänimaisematutkimukseen perehtyneistä professoreista ja tutkijoista ympäri maailmaa, pääpainon ollessa kuitenkin eurooppalaisissa tutkijoissa. Kaikki paitsi kaksi ovat kuitenkin olleet jonkinlaisessa yhteistyössä projektiin.

Emeritusprofessori ja säveltäjä Albert Mayr avaa artikkelikokoelman pohdiskeluillaan ajan maantieteen, kokeilevan musiikin ja äänimaisematutkimuksen suhteesta. Yhdistelmä on omalaatuinen, mutta Mayrin pyrkimys avata äänimaisematutkimuksen alkuaikojen kulttuurista ja taiteellista kontekstia tekee sen ymmärrettäväksi. Avantgardesäveltäjät olivatkin erittäin innoissaan R. Murray Schaferin kirjoituksista, kuten myös hän itse esim. John Cagen sävellyksistä. Mayr pyrkii todistamaan, että kokeellisen musiikin piirissä suoritettut pohdinnat äänen estetiikasta voivat tarjota hedelmällisiä lähtökohtia myös tämän päivän äänimaisematutkimukselle. Varsinaisena metodologisena kontribuutionaan Mayr





tarjoaa kuitenkin ajan maantieteeseen liittyviä kevyen filosofissävyytteisiä pohdintojaan. Kun tähän asti äänimaisematutkimus on ollut paikkaorientoitunutta, koko käsitteen ollessa luonteeltaan spatiaalinen, ehdottaa Mayr toimijoiden kautta avautuvien äänibiografioiden tutkimista. Tällöin akustisten ilmiöiden ajallinen rytmitys nousee keskeiseksi tutkimuskohteeksi. Toimijoiden liike aika-tila-akselilla voidaan suhteuttaa tallennettuihin ääniin. Itselleni ajatus edustaa ehkä hiukan mekanistista akustisten ilmiöiden kartoittamista, mutta ainakin tuloksena on tarvittaessa näyttävän näköisiä taulukoita. Mayrin peräänkuuluttama avoimuus uusille metodologisille innovaatioille on tärkeä kannanotto, varsinkin kun äänimaisematutkimuksen voi sanoa edelleen olevan erittäin joustava ja lukkoon lyömätön traditio.

Professori ja musikologi Keiko Torigoe kiinnittää artikkelissaan huomiota kaupunkitilan ja äänimaisematutkimuksen yhteydelle. Kandan kaupunkia koskevassa tapaustutkimuksessaan, jossa hänellä on ollut tukenaan kollegoista, oppilaista ja paikallisista koostunut tutkimusryhmä, Torigoe tarkasteli kaupunkia sen äänimaiseman kautta. Artikkelissaan hän käy läpi tapaustutkimuksensa historiaa ja pohtii sen tulosten merkittävyyttä kaupunkitutkimukselle yleisemmin. Kaupungin alueet saivat erityislaatuista ja tunnistettavia akustisia piirteitä, mutta kiinnostavampaa mielestäni on tutkimuksessa ilmennyt äänimaiseman historiallinen muutos. Suurimmat äänimaiseman muuttajat olivat maanjäristys 1923, II maailmansota ja kiihtynyt talouskasvu. Nicolai-do:n katedraalin kirkonkellon reseptio on toinen Torigoen läpikäymä tutkimusesimerkki. Kaiken kaikkiaan hänen tapansa pohtia äänimaisematutkimuksen metodologiaa lähtee empiriasta. Artikkelia voisi jopa syyttää turhan deskriptiiviseksi metodologisessa teoksessa, mutta toisaalta sen tapa yhdistää haastatteluja, omakohtaista havainnointia ja kirjallisten lähteiden tutkimusta tekee siitä kiinnostavan. Kaupunkitutkimukseen vedetyt yhteydet ovat toki myös tärkeitä, äänimaisematutkimuksen avatessa totaalisesti toisenlaisen tavan lähestyä kaupunkitilaa kuin perinteiset maisematutkimuksen mallit.

Äänitutkija ja muusikko Björn Hellström lähestyy artikkelissaan eurooppalaisten kaupunkien äänellistä identiteettiä Pascal Amphoux'n tutkimusten reflektoinnin kautta. Amphouxin kurinalainen metodinen ote on kieltämättä vaikuttava, mutta hänen seuraamisensa on kuin laittaisi suitset ja satulan itselleen. Toisille tämä toiminee hyvin, koska tiukka kolmitasoinen metodin, teorian ja käytännön tarkkaileminen tuo järjestystä näennäiseen menetelmälliseen kaaokseen. Ääntä koskeva tutkimuksen lähestymistavan kolmijako muistamiseen, havainnointiin ja tulkintaan on sekin miltei häiritsevän selkeä. Analyytistä, pedanttia, strukturalistista ajattelua sitä kaipaaville — oikeastaan kyseessä on ajattelun moniulotteinen työkalu.

Arkkitehti Nicolas Tixier on kiinnostunut ääniympäristön laadullisesta tarkkailusta liikkumalla ja kuuntelemalla äänien "tunnelmaa/atmosfääriä". Hänen mukaansa ääniympäristön tutkijan tulee huomioida fyysiset ja rakennetut tilan ulottuvuudet, mutta myös sosiaaliset ja havainnolliset "käyttäjän" ulottuvuudet. Laadullisen kuuntelun metodi on samanlainen kuin kommentoidut kaupunkikävelyt: tarkoitus on keskittyä kaupungin ääniin itseensä, sen sijaan että pääpaino





olisi akateemisella deskriptiolla. Kadulle siis ja nauhuri mukaan, artikkeli selvittää sen miten ihmisten interaktiota kaupunkiympäristöönsä voidaan tutkia itse tuotettujen ja kommentoitujen äänitallenteiden analyysin kautta. Peruskamahan tämä on ja toki järkeenkäypää sellaista.

Äänimaisemasuunnittelun tutkija Per Hedfors ja saman alan apulaisprofessori Per G. Berg hakevat metodeita äänimaiseman välittämiseksi ja kommunikoinnille maisema-arkkitehtuurin ja suunnittelun piirissä. Koska maisemasuunnittelu on pitkälti silmän dominoimaa, on tällaiselle vuorovaikutusprosessia koskevalle metodologialle tilaustakin. Itse ympäristöä koskevien akustisten ilmiöiden ymmärtämisprosessi avautuu artikkelissa nimenomaan suhteessa käytännön maisemasuunnittelun kysymyksiin ja konkretiaan.

Toinen kirjan toimittajista, freelancer-äänitaiteilija sekä äänimaisematutkija Gregg Wagstaff pohtii sosiaalisen ja ekologisen äänimaiseman käsitteellistä kokonaisuutta, hän siis ottaa äänimaisematutkimukselle perinteisesti niin keskeisen eettisen ympäristönäkökulman vakavasti. Artikkelin on suureksi osaksi jaettu kiinnostavasti kahdelle palstalle, joista toisella etenee käytännöllinen ja toisella filosofinen osuus. Erottelu ei kuitenkaan ole Wagstaffille jyrkkä, hänen mukaansa (sic!) tämä parivaljakko on jatkuvassa hedelmällisessä vuorovaikutuksessa.

Maantieteilijä Justin Winkler on erikoistunut ympäristön fenomenologiaan ja estetiikkaan. Artikkelissaan hänellä on kohteenaan rytmillisuus. Ajatuksen rytmianalyysiin Winkler sai Henri Lefebvreltä, joka pohti teoksessaan *Éléments de rythmanalyse* ajan ja paikan jyrkän dikotomian korvaamista paikallistetun ajan ja ajallistetun paikan vuorovaikutuksella, mutta ennen muuta rytmin merkitystä sosiaalisena ja poliittisena voimana. Kysymys on siis syklistä, voimasta, toistuvuudesta. Rytmillä on ajallisuutta, sen kiertoa, rytmikkyys on systemaattisuutta, järjestystä. Winkler käyttää esimerkkinään Kirchenfeldstraßen tiemelun vaikutuksia kadun asukkaisiin, kuinka he reagoivat vuorokausirytmensä kautta ääniympäristöönsä ja sen rytmeihin. Ahdistus rakentuu juuri rytmin väijäämättömyydestä, ääniympäristön vallasta sen kuuntelijoihin ja niihin jotka eivät edes tajua kuuntelevansa.

Musiikkiantropologi Noora Vikman "etsii oikeaa metodia" antropologian ja tarkemmin etnografian kentältä. Hän pohtii oivaltavasti kysymisen ja vastaamisen dynamiikkaa akustisia ilmiöitä kartoittavassa kenttätöissä, hermeneuttista prosessia jossa kysyminen johtaa vastausten kautta uudelleen kysymiseen. Oikeastaan hän siis avaa perinteistä gadamerilaista hermeneutiikkaa etnografian näkökulmasta, vaikka ei sitä suoraan eksplikoikaan, mutta pohtii myös sitä milloin tuo kuuluu kehä on pyörinyt riittävästi. Tämä kaikki suhteutuu tutkijan omaan kokemukseen ja — utooppisesti suuntautuneeseen? — esiymmärrykseen, kun Vikman seikkailee "visionääristen" kysymysten kautta pohtimaan muutoksen ja tulevaisuusajattelun roolia.

Musiikkiantropologi Heikki Uimonen taas hakee antropologialle avuksi ympäristöpsykologian metodisia keinoja, ennen muuta ajatusta "semanttisesta differentiaalista" ja kognitiivisia karttoja. Ensin mainittu on testimetodi, jossa ihmiset yhdistävät äänistä syntyneitä assosiaatioita ja adjektiveja. Nämä pis-





teytetään, joten täten saadaan aikaan joukon sisäisten preferenssien tilasto, se miten hyvin tietyt adjektiivit korreloivat tiettyjen äänien kanssa. Kognitiiviset kartat taas ovat malleja aistimisen ja ajattelun yhteydestä ja logiikasta. Nämä luonnontieteen piiristä jopa kulttuurintutkimukseen tulleet metodit eivät allekirjoittanutta erityisemmin sytytä. Onhan akustisilla ilmiöillä toki mitattava puolensa...

Sosiologian professori Detlev Ipsen avaa artikkelissaan soundin ja melun suhdetta. Hän kritisoi R. Murray Schaferin käsitystä muutoksesta siirryttäessä maaseudulta urbaaniin ympäristöön. Sen sijaan että kyse olisi luonnollisen rytmin menettämisestä, katsoo Ipsen kyseen olevan ilmiöiden akustisen monimutkaisuuden dramaattisesta vähenemisestä siirryttäessä kaupunkiympäristöön. Urbaani miljöö siis ei tarjoa samanlaista virikkeiden tasapainoa kuin innovatiivisuutta ruokkiva maaseutumaisema luonnon monipuolisine äänineen.

Silmiinpistävää on teoksen monitieteinen luonne; artikkelien lähestymistavat akustisiin ilmiöihin vaihtelevat varsin perinteisestä akustisesta etnografiasta äänen filosofista ja ajallista maantiedettä ja kognitiivisia kartoja koskeviin pohdintoihin. Suosittelen ekskursiota teoksen sisältöön muillekin kuin musiikintutkijoille, äänimaisematutkimuksen sinänsä erityisillä metodologisilla ongelmilla on nimittäin paljon yhteistä niin koko kulttuurintutkijoiden laajan kaartin kohtamien kysymyksien kuin myös ns. uusien historioiden piirissä käytyjen keskustelujen kanssa. Aistiympäristöjen historiaan kohdistunut kiinnostus on nimittäin kasvamaan päin sekkin.

Metodologisen pohdinnan palauttaminen empiriaan on aina tervetullutta, ja siihen toki tässä kokoelmassa pyritään. Tällaisen tutkimusalan ollessa kyseessä muovitaskuun sujautettu CD-levy kirjan takasisäkannessa olisi kuitenkin ollut oiva tapa lisätä lukijoiden ymmärrystä ja välitöntä — akustista — kokemusta aihepiiristä. Koska metodologiset tekstit on syytä käydä läpi aina silloin tällöin, olen varma että tältäkin ryhmältä julkaistaan vielä paljon aiheeseen liittyvää: ehkä siis ensi kerralla – lainatakseni Lahtelaisen Haikara-yhtyeen ensilevyn saatetekstiä kaukaa 1970-luvulta – voimme ottaa ”persiljat pois korvista ja ryhtyä kuuloilemaan”.

FM Kimi Kärki (kierka@utu.fi) työskentelee määräaikaisena assistenttina Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineessa. Lisäksi hän toimii sivutoimisena koordinaattorina Itämeren alueen kulttuurisen vuorovaikutuksen ja integraation tutkijakoulussa. Koordinaattorin työ muuttuu päätoimiseksi elokuun alussa 2003.





Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitilusteena.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

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 taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin pitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "-". Lainausmerkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. 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 kursivoita. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. 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 alaviit-





teiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun lueteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

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

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., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale- nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

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 taitajaan.

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, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hillka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- 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 €



Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2002 6,70 € numero

Musiikki 1984–1992 5,00 € numero

Musiikki 1980–1983 3,40 € numero

Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisältö seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.