

Musiikki 1–2/2014

Sisällys

1–2/2014 (44. vuosikerta)

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

Artikkelit

Tarja Rautiainen-Keskustalo, Sanna Raudaskoski, Marjukka Colliander, Annina Pimiä, Anna Rantanen ja Anne Teikari: Moniaineksinen etäkonsertti. Neksusanalyysi musiikillisen toiminnan tutkimusmetodina.....	6
Janne Seppänen: Melodian segmentointi logistisella regressiomallilla.....	29
Päivi Järviö: Sielun haavoja avaamassa. Puhumisen ja laulamisen äänenlaatuja runsaudesta 1600- ja 1700-lukujen Ranskassa.....	52
Kaj Ahlsved: Let's play hockey. Ishockeymusikens funktioner	76
Sini Mononen: Musiikki, vainoaminen ja lumous. Väkivaltainen nihilismi Rainer Werner Fassbinderin <i>Martha</i> -elokuvan äänimaisemassa.....	107
Liisa Tuomi: Chisun musiikkivideo <i>Sama nainen</i> naisuhriuden representaationa	128
Mikko Ojanen: Jukka Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden elektroakustinen musiikki	146

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusisäkansi** 200 euroa, muut sivut **1/1 s.** 180 euroa, **1/2 s.** 100 euroa, **1/4 s.** 60 euroa. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi.

Suomen musiikkitieteellinen seura etsii toimihenkilöitä

Musiikki-lehden toinen päätoimittaja

Musiikki-lehti on neljä kertaa vuodessa ilmestyvä vertaisarvioitu tieteellinen kausijulkaisu. Lehti on ilmestynyt yhtäjaksoisesti vuodesta 1971 lähtien. Lehden artikkelit edustavat suomalaista musiikintutkimusta – sen teoriaa, metodologiaa ja tutkimuskohteita – koko laajuudessaan. Musiikki ilmestyy neljä kertaa vuodessa. Julkaisukielet ovat pääasiassa suomi ja ruotsi, perustellusti myös englanti on mahdollinen. Tieteellisten artikkeleiden lisäksi lehdessä julkaistaan myös katsauksia, väitösluentoja ja puheenvuoroja. Musiikki-lehti etsii toista päätoimittajaa nykyisen päätoimittajan Juha Ojalan työpariksi. Lisätietoja tehtävästä saa nykyiseltä päätoimittajalta (juha.ojala[@]oulu.fi). **Pyydämme tehtävästä kiinnostuneita ilmoittautumaan 30.1.2015 mennessä joko Juha Ojalalle tai osoitteeseen mts.toimisto[@]gmail.com.**

Musiikki-lehden toimitussihteeri

Musiikki-lehdelle etsitään toimitussihteeriä. Toimitussihteerin tehtäviin kuuluvat lehden juoksevat asiat, kuten sähköpostiliikenteen hoitaminen ja mainosmyynti. Toimitussihteeri toimii yhteistyössä lehden päätoimittajien kanssa. Tehtävä on osa-aikainen ja sen voi hoitaa esimerkiksi opintojen ohella. Toimitussihteerin tehtävä on erinomainen tilaisuus esimerkiksi perusopintojaan suorittavalle opiskelijalle tutustua musiikintutkimuksen nykypäivään ja saada kontakteja musiikkitieteen kentällä. Musiikki-lehden toimitussihteerin tehtävän voi hoitaa harjoitteluna. Seuran lähitulevaisuuden rahoituksesta riippuen (apurahat tms.) on mahdollista, että toimitussihteerin työstä voidaan myös maksaa pientä rahallista palkkiota. **Lähetä vapaamuotoinen hakemus 30.1.2015 mennessä seuran sihteerille osoitteeseen mts.toimisto[@]gmail.com.**

Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri

Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteerin paikka avautuu keväällä 2015. Sihteeri huolehtii seuran hallinnosta, joka sisältää kokouskäytännöistä huolehtimisen, seuran rahoituksen, kirjamyynnin sekä varastosta huolehtimisen, jäsenrekisterin ylläpidon sekä tiedotukselliset tehtävät. Sihteeriltä toivotaan kokemusta hallinnollisista tehtävistä, itsenäistä työskentelyotetta sekä järjestelmällisyyttä. Tehtävä on osa-aikainen, siitä maksetaan 300 euroa kuukaudessa. Tehtävä soveltuu hyvin jatko-opintojen ohessa suoritettavaksi. **Lähetä vapaamuotoinen hakemus 15.1.2015 mennessä osoitteeseen mts.toimisto[@]gmail.com.**

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

Esipuhe

Tietoyhteiskunta, tuo vuosituhanen vaihteessa tolkutettu iskusana, on lähes kadonnut julkisesta keskustelusta. Nyt ei tieto enää riitä, pitää olla älykäs. On älypuhelimia ja muita älylaitteita, älyvaatteita ja älykoteja. Puhutaan *läsnä-äly*-tä tarkoittaen kaikkialla läsnä olevaa tietotekniikkaa, ihmisen elinympäristöön sulautuvaa teknologiaa (engl. ubiquitous computing). Läsnä-äly-yhteiskunnassa ministeriöillä on älystrategioita, kuten opetus- ja kulttuuriministeriön älystrategia vuosille 2013–2016 (OKM-KIDE 2013). Strategian läpäiseviä linjauksia ovat toimintamallien ja toimintakulttuurin uudistaminen sekä kestävä kehityksen edistäminen, tavoitteena kotimaisen kilpailukyvyyn ja hyvinvoinnin, osaamisen ja osallisuuden kehittäminen muuttuvassa maailmassa. Samantyyppisiä tavoitteita on valtion tutkimus- ja innovaationeuvoston linjauksissa vuosille 2015–2020, jotka pyrkivät nostamaan koulutuksen ja tutkimuksen laatua ja saamaan kustannustehokkaasti tutkimus- ja innovaatiotoiminnan ”rajallisista voimavaroista ... enemmän irti” (TIN 2014, 2).

Tietoyhteiskunta tai äly-yhteiskunta, strategiapuheet sikseen. Kotimaiset ja eurooppalaiset tiedepoliittiset päätökset ja niiden toimeenpano tietenkin ohjaavat musiikintutkimusta siinä missä muutakin tieteellistä tutkimusta. Musiikintutkimuksen parissa on kuitenkin jo huomattu – ja usein myös henkilökohtaisesti koettu – millainen murros tutkimuskentällä mm. digitalisoitumisen, kaupallistumisen ja uuden globalisoitumisen myötä on ollut viime vuosikymmeninä käynnissä ja on edelleen. Peli jatkuu, vaikka säännöt ovat muuttuneet.

Yksi konkreettisimpia muutoksia musiikkietätöyläisten arjessa on julkaisutoiminnan muutos. Perinteisesti tieteen julkaisijoita ovat olleet vapaaehtoisvoimin toimivat tieteelliset seurat, ei-kaupalliset tutkimuslaitokset ja yliopistot. Kaupallisten tiedekustantajien asema on noussut huomattavan vahvaksi, mikä ei välttämättä palvele perustutkimusta eikä pieniä tieteenaloja. Avoin saatavuus voi parantaa tutkimusten ”levikkiä, näkyvyyttä, vaikuttavuutta, käytettävyyttä ja hyödynnettävyyttä”, kuten opetusministeriön avoimen tieteellisen julkaisemisen työryhmä on korostanut (Niiniluoto 2005, 4; OPM 2005, 32). Niinpä tutkimusrahoittajat ovat alkaneet korostaa avoimen julkaisemisen tärkeyttä. Julkaisijan kannalta kustannusrakenteen muuttaminen ei kuitenkaan ole riskitöntä eikä helppoa, varsinkaan tieteellisten seurojen osalta, jotka ovat yhtä kuin jäsenmaksunsa maksava jäsenistönsä. Helppoa ei ole myöskään ratkaista sitä eettistä ongelmaa mikä seuraa jos kustannukset siirtyvät kirjoittajille. Tämä on pahimmillaan johtanut ns. *petojulkaisemiseen* (predatory publishing, Beall 2012). Jäsenmaksujen ohella tieteellisten seurojen julkaisutoimintaansa saama tuki on erittäin tärkeä tiedekenttää, sen laatua ja monipuolisuutta tukeva, jopa mahdollistava tekijä.

Julkaisutekniikan digitalisoituminen on helpottanut tekstin tuottamista, lähettämistä, arviointia, toimittamista, taittoa ja painoa. Samalla se on alenta-

nut niin kirjoittajan kuin julkaisijankin kynnystä ryhtyä julkaisemiseen. Määrän vastapainona on laatu. Julkaisujen määrän myötä laadukkaan vertaisarviointikäytännön merkitys on kasvanut entisestään. Vertaisarviointitoimintaa tulisikin arvostaa myös tuloksellisuuden mittarina artikkelijulkaisuja vastaavalla tavalla. Julkaisijoiden määrän kasvu puolestaan on saanut aikaan erilaisia julkaisu- ja julkaisijakohtaisia tasoluokituksia, kuten Tieteellisten seurain valtuuskunnan yhteydessä toimiva kotimainen Julkaisufoorumi. Tasoluokitusten ja viittauskertoimien peli on kovaa, mutta onneksi esimerkiksi Julkaisufoorumi pyrkii huomioimaan tieteenalakohtaisia eroja.

Julkaisupaineistetussa ilmapiirissä tutkijat joutuvat entistä tarkemmin miettimään niin oman uransa kuin myös tutkimuksensa lukijakunnan ja vaikuttavuuden kannalta missä mikin tutkimus (tai perustellusti sen osat) on hyödyllisintä ja järkevintä julkaista – ja kenen kanssa. Pisteiden laskeminen julkaisutyypiluokkien mukaan houkuttelee tutkimusjulkaisuja sinne missä julkaisu tuottaa eniten, jolloin julkaiseminen uhkaa valtavirtaistua, mikä puolestaan voi jättää osan julkaisuista marginaaliin. Tieteellisellä julkaisulla on kuitenkin lukijansa, joille tärkeämpää on kuitenkin tavoittaa itse asia, esimerkiksi omalla äidinkielellään, kuin pohtia kuinka teksti on julkaistu. Kotimaisen kulttuurin ja yhteiskunnan kannalta onkin tulevaisuutta varten suorastaan välttämätöntä julkaista kotimaisilla kielillä. Ihmistieteissä, taiteiden tutkimuksessa ja musiikintutkimuksessa tutkija on perinteisesti toiminut ja julkaissut pääsääntöisesti yksin, korkeintaan parina. Tämäkin vaikuttaa olevan ainakin osin muuttumassa. Yhteisöllisyys korostuu tiedonrakentelussamme ja sen välittämisessä entisestään, samalla kun tieteellinen kilpajuoksu on alkanut haitata itse asiaa, tieteentekoa (ks. Tieteentekijöiden liitto 2014).

Koirat haukkuvat, karavaani kulkee. Muutosten keskellä Suomen musiikkitieteellinen seura jatkaa toimintaansa edistämällä suomalaista musiikkitieteellistä tutkimusta ja toimimalla Suomen musiikkielämän hyväksi levittämällä tietoa musiikista ja musiikkikulttuureista. Tätä varten seura julkaisee *Musiikki*-lehteä, nyt jo 44. vuosikertaa. Lehden toimintaa ollaan kehittämässä, ja siinä linjauksena on opetus- ja kulttuuriministeriön strategiaa mukaillakseni ”toimintamallien ja toimintakulttuurin uudistaminen sekä kestävä kehityksen edistäminen, tavoitteena kotimaisen kilpailukyvyyn ja hyvinvoinnin, osaamisen ja osallisuuden kehittäminen muuttuvassa maailmassa”. Lukijan päätettäväksi lopulta jää kuinka elinvoimaista musiikintutkimuksen kotimainen julkaisutoiminta on, ja kuinka älykkäästi lehti toimii tieteen uudistuneessa julkaisukulttuurissa. Siksi tiedeyhteisön palaute toimitukseen on tervetullutta.

Tämän kaksoisnumeron artikkelit edustavat kotimaisen musiikintutkimuksen elinvoimaa, suuntauksia ja menetelmiä varsin laajasti. Aiheet vaihtelevat 1600-luvulta omaan aikaamme, barokin laulusta ja puheesta (Päivi Järviö) Rainer Werner Fassbinderin elokuvan (*Sini Mononen*), Chisun musiikkivideon (Liisa Tuomi), Jukka Ruohomäen elektroakustisen musiikin (Mikko Ojanen) sekä kotimaisten jääkiekko-otteluiden ääniympäristön (Kaj Ahlsved) analyysiin. Janne Seppänen esittelee artikkelissaan säerajojen sääntöpohjaiseen määrittelyyn kehittämiensä segmentointialgoritmin. Tarja Rautiainen-Keskustalo ja Sanna

Raudaskoski työryhmineen puolestaan esittelevät neksusanalyysin musiikillisen toiminnan metodina. Antoisia lukuhetkiä!

Porvoossa 4.12.2014
Juha Ojala
Musiikin päätoimittaja

Lähteet

- Beall, Jeffrey 2012. Predatory publishers are corrupting open access. *Nature* 489 (7415): 179.
- Niiniluoto, Ilkka 2005. Tieteellinen julkaisutoiminta murroksessa. *Tieteessä tapahtuu* 22 (4): 3–4.
- OKM-KIDE 2013. *Opetus- ja kulttuuriministeriön älystrategia*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- OPM 2005. *Avoimen tieteellisen julkaisutoiminnan työryhmän muistio*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Tieteentekijöiden liitto 2014. Tiedote 29.11.2014. Helsinki: Tieteentekijöiden liitto. Verkkolähde http://tieteentekijoidenliitto.fi/media/tiedotteet/tieteentekijoiden_uusi_puheenjohtaja_petri_koikkalainen_tieteellinen_kilpajuoksu_on_tieteenteon_este.844.news [tark. 4.12.2014].
- TIN 2014. *Uudistava Suomi: tutkimus- ja innovaatiopolitiikan suunta 2015–2020*. Helsinki: Tutkimus- ja innovaationeuvosto.

Moniaineksinen etäkonsertti

Neksusanalyysi musiikillisen toiminnan tutkimusmetodina

Tarja Rautiainen-Keskustalo, Sanna Raudaskoski,
Marjukka Colliander, Annina Pimiä, Anna Rantanen ja Anne Teikari

Johdanto

Etnomusikologian ja kulttuurisen musiikintutkimuksen peruseriaatteita on ollut musiikin ja sitä ympäröivän kulttuurin välisten kytkösten tarkasteleminen. Etnomusikologiassa musiikin ja kulttuurin kytkökset on nostettu esiin etnografisen menetelmän avulla haastatteleamalla, havainnoimalla ja elämällä tutkittavien arjessa. Lähtökohta-ajatuksena on ollut se, että musiikki ei ole muusta merkityksenannosta erillään (esim. Moisala 2013). Käytännössä musiikin ja sitä ympäröivien kulttuuristen elementtien nivominen yhteen analyysissä on kuitenkin koettu haasteelliseksi. Perinteisessä etnomusikologisessa lähestymistavassa tendenssinä on ollut tuottaa luokitteluun perustuvaa kuvausta, eikä musiikin ja kulttuurin välisiä yhteyksiä ole juuri päästy tarkastelemaan. Myöhemmin erityisesti kulttuurisen musiikintutkimuksen piirissä on pyritty ratkomaan tätä ongelmaa, mutta kysymys 'ulkomusiikillisuudesta' on helposti noussut esiin, jos tutkimus on astunut pois välittömältä musiikillisen toiminnan alueelta (musiikki-teos, muusikko, säveltäjä). Asetelmaan on liittynyt myös kiista musiikki- ja kulttuurianalyysin välillä: voiko musiikista puhua ilman että nostaa esiin tavalla tai toisella soivaa musiikkia (esim. Heinonen 2005).

Yllä oleva kuvaus on tietenkin vaillinainen siinä mielessä, että 2010-luvulla musiikintutkimuksen kenttä on hyvin laaja ja fragmentaarinen: se sisältää sekä perinteisiä tutkimussuuntauksia että moni- ja poikkitieteisiä lähestymistapoja. Etenkin 2000-luvun yhteiskunnallisista murroksista kumpuavat seuraukset kuten medioituminen ja affektiivinen käänne ovat antaneet sysäyksen pohtia uudella tavalla musiikkia sosiaalisen toiminnan ja vuorovaikutuksen osatekijänä.¹ Musiikki on 2010-luvulla kaikkialla läsnä olevaa, ubiikkia, tavalla jota se ei ole vielä koskaan aiemmin historian aikana ollut. Tämä herättää kysymyksen, miten

¹ Medioitumisella tarkoitamme sitä, että käsityksemme ympäröivästä maailmasta vaikuttavat suuresti erilaiset mediat, nykyisin etenkin sosiaalinen media. Affektiivinen käänne viittaa tunteiden ja tunteellisuuden keskeiseen asemaan erilaisissa mediasisällöissä.

musiikin monipaikkaisuus voidaan ottaa huomioon tutkimuksessa ja millaiseksi musiikillinen toiminta hahmottuu sen myötä.

Tarkastelemme tätä kysymystä käyttämällä esimerkkinä Tampere-talosta syksyllä 2013 välitetyjä Etäevent-konsertteja. Kysymyksessä oli opetus- ja kulttuuriministeriön rahoittama pilottihanke, jossa Tampere-talon isossa salissa järjestettyjä konsertteja välitettiin nettiyhteyden avulla eri kohteisiin ryhmille, joilla ei ollut mahdollisuutta osallistua Tampere-talossa järjestettyihin konsertteihin. Konsertit edustivat niin klassista kuin populaarimusiikkiakin: ensimmäinen konserteista oli Jonne Aaronin *Onnen vuodet*, toinen Tampere Filharmonian *Toivotuimmat klassikot*, kolmas *Raskasta joulua* -konsertti ja viimeinen Vesa-Matti Loirin *Sydämeeni joulun teet*. Näitä konsertteja järjestettiin pääasiassa eläkeläisille palveluja tarjoavassa Pappilanpuiston palvelukeskuksessa (Vesa-Matti Loiri), Pispan palvelukeskuksessa (Tampere Filharmonia), Kylmäkosken lääninvankilassa (Vesa-Matti Loiri) sekä TAYS:n Pitkäniemen sairaalan nuorisopsykiatrisen osaston EVA-yksikössä (erityisen vaikeahoitoisten alaikäisten tutkimus- ja hoitoyksikkö; Jonne Aaron ja Raskasta joulua). Pilottikonserttien tavoitteena oli luoda vuorovaikutusta etätapahtumayleisön ja esiintyjien välillä. Tätä varten konserttien yhteydessä järjestettiin joko ennen konserttia tai konsertin jälkeen *meet and greet* -tuokio, jossa etäyleisö lähetti kirjoittamiaan kysymyksiä internetin kautta esiintyjille. Vastaukset välitettiin audiovisuaalisesti suorana lähetyksenä netin välityksellä etäkohteisiin.

Musiikki toimintana, musiikki materiaana

Ymmärrämme musiikin monitahoiseksi materiaaliseksi ja sosiaaliseksi ilmiöksi, joka rakentaa toimintatilanteita, mutta saa myös merkityksensä noissa tilanteissa. Nojautumme sellaisiin teorioihin, joissa musiikkia ei nähdä autonomisena teoksena vaan diskursiivis-materiaalisena aspektina toiminnassa (esim. Tiensuu 2012). Laajennamme tätä näkökulmaa kuitenkin niin, että ymmärrämme musiikin ja musiikkiin liittyvät materiaaliset objektit saumattomana osana muuta sosiaalista elämää, emmekä halua rajata musiikkia tiettyihin instituutioihin tai paikkoihin. Emme siten tarkastele Etäeventiä yksinomaan konsertti-instituution näkökulmasta.

Lähtökohtamme on, että musiikin merkitykselliset aspektit syntyvät sosiaalisen toiminnan tuloksena (esim. Small 1998; DeNora 2000; 2011; Thompson & Biddle 2013). DeNora (2011) käyttää käsitettä 'music-in-action' painottaessaan musiikin toiminnallisuutta. Hänen mielestään tutkimuksessa on tärkeää tarkastella musiikkia tilanteeseen sidoksissa olevana, vuorovaikutuksessa elävänä ja fyysiseen ympäristöön kytkeytyvänä toimintana. Lähestymistapansa DeNora nimeää esteettiseksi ekologiaksi. Sen perusajatus on, että musiikki on olemassa musiikkina vain suhteessa sitä 'kuunteleviin' ja musiikilla on aina tilanteinen ruumiillinen sekä ja affektiivinen aspekti. Kuitenkin musiikin ruumiilliseen ja affektiiviseen aspektiin liittyvä intensiteetti vaihtelee. DeNora (2000, 7) kuvaa

tätä intensiteetin vaihtelua tekemällä karkean jaottelun musiikkiin suuntautuvan toiminnan ("we do things to music") ja musiikin kanssa tehtävään toimintaan ("we do things with music"). Ensin mainittu voi tarkoittaa esimerkiksi keskittyneyttä musiikin kuuntelemista ja jälkimmäinen tilanteita, joissa musiikki on jollakin tapaa toiminnassa läsnä.

DeNoran esteettisen ekologian lähestymistapa on saanut vaikutteita James J. Gibsonin ekologisesta psykologiasta (Gibson 1986 [1979]). Kuvaillessaan miten musiikki ihmisiä ympäröivänä elementtinä tarjoaa kokemuksia eri tavoin eri ihmisille DeNora lainaa Gibsonin kehittämää 'affordanssin' (affordance) käsitettä. Vakiintunut suomennos affordanssista on 'tarjouma' (mm. Ihanainen 1992; Gibson 1994). DeNora puhuu musiikin tarjoumista, jotka vuorovaikutustilanteessa, yhdessä muiden tilannetekijöiden kanssa, mahdollistavat osallistujille toimintaa ja kokemuksellisuutta (DeNora 2000, 39–40; 2011, 161–162). Tämä lähestymistapa liittyy uuden median tutkimuksissa esiin tulleisiin painotuksiin, jossa ääneen ja musiikkiin liittyvät elementit nähdään olevan aina yhteydessä kuulon lisäksi muihin aistikanaviin (näkö, tunto, jne.) ja ilmaisumuotoihin sekä muokkaantuvan sosiaalisessa todellisuudessa jatkuvasti. Esimerkiksi Marie Thompson ja Ian Biddle (2013, 14) kuvaavat musiikkia käsitteellä *liquid materiality*, virtaava materia. Tia DeNora luonnehtii samaa asiaa toteamalla, että musiikki on kuin tuoksu, joka levittäytyy koko tilaan samanaikaisesti (DeNora 2011, 190).

DeNora (2011, 189) kuvailee musiikin luonnetta Ann Swidlerin mukailleen 'hiljaiseksi käytänteeksi' (silent practice). Hiljaisuus musiikista puhuttaessa voi vaikuttaa ironiselta, mutta hiljaisen käytänteen käsitteellä Swidler (2001) itse asiassa tarkoittaa sellaisia sosiaalisia ilmiöitä, jotka eivät ole kielellisesti konstruoituja, mutta joiden varaan rakentuu muita, yhteiskunnassa selvemmin tunnistettuja ja käsitteellistettyjä käytänteitä. Näin nähtynä musiikkia ei siis voi ajatella selvärajaisena objektina, vaan musiikin materiaan kietoutuvien käytänteiden ja suhteiden verkostona, jota kuvastaa hyvin Christopher Smallin (1998) luoma käsite *musicking* (Small 1998). Tällä käsitteellä Small tarkoittaa kaikkia niitä käytänteitä, joilla otetaan osaa musiikilliseen performanssiin: musiikin säveltämisestä, esityksen harjoittelemista, musiikin kuuntelemista, tanssimista – mutta yhtä lailla konserttilippujen myymistä, konserttilavan rakentamista, esiintymispaikan siivoamista keikan jälkeen ja niin edelleen:

Musicking tapahtumana todentuu tietyssä paikassa suhteiden joukkona ja juuri noissa suhteissa syntyy sen merkitys. Musiikillisia merkityksiä ei voi löytää vain organisoitun äänen alueelta, vaan niitä syntyy myös mukana olevien ihmisten välisissä suhteissa, toimivatpa nämä ihmiset musiikkiperformanssissa missä ominaisuudessa tahansa. (Small 1998, 13.)²

² "The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance." (Small 1998, 13.)

Etäevent-pilottikonserttien analysoinnissa olemme hyödyntäneen tätä *musicking*-ajatusta. Emme tarkastele tapahtumia autonomisina konserttitilaisuuksina, joiden onnistumista tai epäonnistumista puntaroisimme. Sen sijaan meitä kiinnostaa, mitä tapahtuu kun konsertti historiallisena konventiona ja toimintakulttuurina siirretään ja välitetään uuteen ympäristöön, millaisia käytänteitä ja käytänteiden suhteita etäkonsertti nostaa esiin ja miten konsertti-instituutioon liittyvät toimintatavat, etäkohteiden asiakkaiden ja asukkaiden kokemukset ja toiminnan mahdollisuudet sekä kohteiden yleinen toimintakulttuuri näyttäytyvät etäkonserttitapahtuman myötä.

Menetelmänä neksusanalyysi

Lähestymme tutkimuskysymyksiämme neksusanalyysin avulla (Scollon & Scollon 2004). Neksusanalyysi on antropologien Ron Scollon ja Suzie Wong Scollon kehittämä lähestymistapa, jossa etnografiseen tutkimusotteeseen yhdistyy aineksia niin toiminnan teoriasta, sosiolingvistiikasta, multimodaalisesta toiminnan tutkimuksesta kuin kriittisestä diskurssianalyysistäkin. Tässä analyysimenetelmässä sosiaalisia toimintatilanteita tarkastellaan erilaisten semioottisten syklien leikkauspisteenä. Analyysissä ollaan kiinnostuneita siitä, miten ihmiset, paikat, diskurssit, ideat ja asiat yhdessä mahdollistavat juuri sitä toimintaa, joka on käynnissä. Yksi neksusanalyysin lähtökohdista on se, että sosiaalinen toiminta – olipa se mitä hyvänsä – on aina jollain tapaa välittyntä. Taustalla on kulttuurihistoriallisen psykologian ajatus, että inhimillinen toiminta aina väistämättä rakentuu erilaisten sosiaalisesti merkityksensä saavien tekijöiden varaan. Nämä välittävät tekijät ovat joko materiaalisia tai symbolisia, keskeisimpänä tekijänä kieli. (Vygotski 1982 [1934]; Wertsch 1998.) Neksusanalyysissä on pyritty luomaan systemaattista metodologiaa lähestymistavalle, jota muun muassa Ron Scollon on aiemmin kutsunut välitteiseksi diskurssitutkimukseksi (mediated discourse analysis, MDA, Scollon 2001; Norris & Jones 2005, 201). Neksusanalyysissä painotetaan MDA:n tavoin, että kaikki inhimillinen toiminta tapahtuu jossakin olemassa olevassa, materiaalisessa paikassa. Toiminta välittyy materiaalis-diskursiivisesti konkreettisissa toimintatilanteissa, joissa todelliset, keholliset ihmiset toimivat. Tällä tavalla diskurssitutkimusta on haluttu siirtää pois abstraktien representaatioiden alueelta kohti konkreettisten toimintojen tutkimista. (Scollon 2001, 3.)

Näitä konkreettisia toimintatilanteita kutsutaan neksusanalyysissä 'toiminnan neksuksi' (the nexus of practice). Sana *nexus* on latinaa, ja se viittaa sekä keskukseen että yhteyteen. Tällainen kaksoismerkitys sanalla on myös neksusanalyysissä. Yksinkertaistaen neksuksen voi ajatella ideoiden ja objektien linkiksi, joka puolestaan kytkeytyy osaksi muita toiminnan verkostoja. Neksusanalyysi on näiden suhteiden ja linkkien analyysiä. (Pietikäinen 2012, 418; Scollon & Scollon 2004, ix.) Toiminnan neksuksessa yhdistyy kolme neksusanalyysin näkökulmasta keskeistä toisiinsa kietoutunutta sosiaalisen toiminnan aspektia:

toimijahistoria (historical body), vuorovaikutusjärjestys (interaction order) sekä toiminnassa elävät paikalliset, institutionaaliset, kulttuuriset ja ideologiset diskurssit eli paikan diskurssit (discourses in place). Osa toiminnan neksuksissa elävistä diskursseista on hitaasti muuntuvia, esimerkiksi rakennettuun ympäristöön tai ideologisesti vakiintuneisiin käytänteisiin liittyviä. Osa diskursseista taas on sykliltään nopeampia, kuten vaikkapa ystävien keskustelu heidän kävellessään kaupungin kadulla.

Suomessa neksusanalyysiä on käytetty muun muassa tutkittaessa lasten videopäiväkirjoja ja identiteetin rakentumista (livari ym. 2014), englannin kielien asemaa suomalaisten viittomakieltä käyttävien keskuudessa (Tapio 2013), vähemmistökielten muutosta ja saamelaisuuteen liittyviä kieli-ideologioita (Pietikäinen 2010; 2012) sekä verkko-opettamista (Mäkelä 2010). Scollon ja Scollon itse tarkastelivat esimerkiksi Alaskan alkuperäisväestön asemaan liittyviä seikkoja tutkimalla alkuperäisväestön ja länsimaalaistaustaisten alaskalaisten kohtaamisia: muun muassa teknologiavälitteistä yliopisto-opetusta, lääkärin vastaanottoja sekä syytetyn ja lakimiehen kohtaamisia (Scollon & Scollon 2004). Nykyään neksusanalyysiä käytetään yhä laaja-alaisemmin moninaisten sosiaalisten toimintojen multimodaalisten, kulttuuristen ja ideologisten aspektien tutkimisessa (mm. Norris & Maier 2014; Norris & Jones 2005). Sen merkittävyyttä uudenlaisena etnografisena menetelmänä on korostettu (Blommaert 2013; Blommaert & Huang 2009).

Neksusanalyysiä sovellettaessa näkemys musiikista on yhtenevä *musicking*-lähtökohdan kanssa: analyttisesti tärkeää on se, onko musiikkiin liittyvät diskurssit osana tarkasteltua toimintaa ja jos ovat, millaisena musiikki niissä näytetään. Neksusanalyysin lähtökohdalla on, että vain empiirisen tutkimuksen avulla voimme tietää, mitkä paikan diskursseista jäävät tutkimustamme kiinnostavan toiminnan taustalle ja mitkä ovat sen jäsentymisessä keskeisiä (Scollon & Scollon 2004, 14). Esimerkiksi kaupunkiympäristössä musiikki soi taustalla niin kaduilla, kauppoissa kuin baareissa, mutta saattaa meneillään olevan toiminnan kannalta olla epärelevanttia. Keskeistä on se, mihin osallistujat toiminnassaan orientoituvat. Konserttikokemuksessa, kuten tutkimissamme Etäevent-tapahtumissa, musiikilla on keskeinen rooli, mutta ei ainoastaan soivana äänenä, vaan osana erilaisia paikkaan ja aikaan sidottuja käytänteitä. (Vrt. Scollon & Scollon 2004, 163.)

Etäevent-tapahtuma toiminnan neksuksena

Etäevent-pilottitapahtumien sarja on seurausta monisyisistä, monipaikkaisista ja historialliselle aikajänteelle sijoittuvista toiminnoista. Opetusministeriö myönsi vuonna 2013 Tampere-talolle erityisavustuksen hankkeeseen. Jo ennen rahoituksen saamista hanketta oli luonnosteltu, ideoitu ja suunniteltu yhdessä yhteistyökumppaneiden – *Tampereen kaupungin* ja *Tampere Filharmonian* – kanssa. Rahoituksen saamisen jälkeen suunnittelu konkretisoitui: tavoitteena oli luoda

toimiva ja kustannustehokas toimintamalli vuorovaikutteisten, Tampere-talosta välitettävien, tapahtumien järjestämiselle. Suunnitteluvaiheessa pidettiin kymmenittäin kokouksia, joita organisoivat hankkeesta vastuussa olleet Tampere-talossa työskentelevät tuottajat. Ihmiset eri organisaatioista, muun muassa suunnitelluista etäkohteista tulivat osaksi tätä toiminnan neksusta, kuten myös tämän artikkelin kirjoittajat, joita pyydettiin tutkimaan pilotin onnistumista. Kuitenkin etäpaikoissa tapahtuneet konsertit olivat varsinaisia toimintoja, joihin koko projektilla pyrittiin. Konsertit järjestettiin syksyn 2013 aikana. Pohdimme seuraavassa näitä Etäevent-konserttien erityispiirteitä neksusanalyttisin keinoin: miten etäkonsertteihin linkittyvät vuorovaikutusjärjestykset, osallistujien toimijahistoriat sekä paikkojen diskurssit rakentavat erilaisia konserttitapahtumia ja -kokemuksia.

Analyysimme perustuu konserttipaikoista ja Tampere-talosta keräämiimme aineistoihin: tutkimusryhmämme jäsenet ovat havainnoineet konsertteja sekä Tampere-talossa että etäkonserttipaikoilla ja kahden etäkonserttipaikan konserttitapahtumat on videoitu. Tämän lisäksi aineisto koostuu etäkonserttipaikkojen yleisön ja konsertteja järjestämässä olleiden etäpaikkojen henkilökunnan haastatteluista, Tampere-talon työntekijöiden haastatteluista sekä tallennetuista chat-keskusteluista.

Vuorovaikutusjärjestys

Juhlaa ja arkea – näyttämöjärjestys ja paikan vuorovaikutusjärjestykset

Vuorovaikutusjärjestys (interaction order) on käsite, joka on neksusanalyysiin lainattu Erving Goffmanilta (1983). Yleisesti ottaen sillä viitataan niihin tapoihin, joilla osallistujat jäsentävät sosiaalista toimintaa ja joiden kautta he konkreettisesti toimintatilanteissa toimintaan asemoituvat. Tilanteiden vuorovaikutusjärjestykset ovat kulttuurisesti jaettuina ja osallistujat oppivat erilaisten tilanteiden konventionaalisen järjestyksen kasvaessaan kulttuurinsa jäseneksi. Niin Tampere-talon konsertin kuin etäpaikkaan internetin välityksellä suoratoistetun konsertin vuorovaikutusjärjestystä voisi yleisellä tasolla kuvailla 'näyttämöjärjestykseksi' (platform event; Goffman 1983, 7), toisin sanoen tilanteeksi, jossa yksi tai useampi henkilö esittää jotakin, 'on näyttämöllä', ja toiset yleisönä katselevat ja kuuntelevat.

Modernin länsimaisen konsertti-instituution ja sen vuorovaikutusjärjestyksen juuret ovat 1800-luvulla, jolloin syntyi näkemys musiikin autonomiasta suhteessa muuhun yhteiskuntaelämään. Autonomiaperiaate – idea musiikin sisältämästä sisäisestä merkityksestä – johti ajattelemaan, että konserttisalissa tulee istua hillitysti ja keskittyä kuuntelemiseen. Tätä ennen konserttiin tuleminen yksinomaan musiikin kuuntelun vuoksi oli pikemminkin poikkeus kuin sääntö. (Sarjala 2002, 194). Juuri itsekontrollin sisäistäminen synnytti konsertin vuorovaikutusjärjestyksen – näyttämöjärjestyksen – jonka periaatteita paikallaan

istumisen lisäksi on ollut se, että suosiota voi osoittaa vain tietyissä kohdissa. Muutoin yleisöllä ei oleteta olevan tarvetta ylittää omaa rooliaan, ellei artisti siihen erityisesti kutsu ja anna lupaa. Tämä näyttämöjärjestys liittyy ennen kaikkea klassisen musiikin konserttitraditioon, mutta myös populaarimusiikin konserteissa esittäjä on vuorovaikutusjärjestyksen kontrolloiva osapuoli, se keskus, jonka toiminta jäsentää koko tilannetta (vrt. Scollon & Scollon 2004, 43).

Ymmärrys konsertin vuorovaikutusjärjestyksestä auttaa itseä ja toisia pitäytymään oikeassa toiminnan kehityksessä (Goffman 1974) ja myös rentoutumaan esityksen äärellä. Konsertti voidaankin ymmärtää tutuksi ja turvalliseksi seremoniaksi, jonka ytimessä on sinällään erilaisia kokemuksia mahdollistava musiikki, mutta joka toimintana sisältää paljon normatiivisesti säädeltyjä osatoimintoja.

Etäkonserttien vuorovaikutusjärjestys oli lähtökohtaisesti erilaista kuin perinteisten konserttien. Konserttiesiintyjät eivät olleet fyysisesti läsnä, vaan konsertti välitettiin tilaan internetyhteyden avulla ja kuva heijastettiin etäkohteissa dataprojektorilla valkokankaalle. Ääni välitettiin äänentoistolaitteisiin. Näin ollen pelkkä tekninen toteutus – esityksen seuraaminen yhdessä dataprojektorin ja äänentoiston avulla – loi vuorovaikutusjärjestyksen, jossa yleisö ei mieltänyt itseään kiinteästi samaan vuorovaikutusjärjestykseen kuuluvaksi konserttisalissa olevien kanssa. Haastatteluista kävi ilmi, etteivät etäkohteiden yleisöt ajatelleet olevansa osa Tampere-talon konsertin yleisöä. Yleisö ymmärsi yhteyden esittäjiin olevan yksisuuntainen. Monet pitivät esimerkiksi taputtamista keinotekoisena: ”eiväthän ne meitä kuule”. Tietyssä mielessä etäkohteiden konserttien vuorovaikutusjärjestyksen voisi rinnastaa television tai elokuvan yhdessä katsomiseen, varsinkin kun moni yleisön jäsen katsoi lähetystä hänelle tuttujen ihmisten kanssa paikassa, jossa sillä hetkellä asui. Tämä ei kuitenkaan tuntunut olevan se positio, mihin yleisön jäsenet itsensä asettivat, vaan musiikkiesitys ja paikan järjestelyt saivat aikaan omanlaisen konserttikokemuksen:

Kyllä siinä koki sen, että oltiin keskellä niitä tapahtumia, vaikka se olikin se skriini siellä vaan niin kyllä yllättävän hyvin kuitenkin toimi. (PI, H6)

Paljon parempi kuin se, että olis katsonut sen jostakin televisiosta. (PI, H10)

Etäyleisöt olivat juuri tämän tietyn konsertin yleisöä. Tampere-talon esiintyjien tai juontajan konserttitilanteessa tekemät etäkonserttiyleisölle suunnatut puhutellut, esimerkiksi ”Hyvää iltaa myös sinne Pispän palvelukeskukseen”, paikansivat yleisön juuri tämän, tässä ja nyt tapahtuvan konsertin yleisöksi, ei esimerkiksi tallenteen katsojiksi.

Etäkonserttiin osallistuville yleiseen näyttämöjärjestykseen linkittyi kuitenkin myös monia muita, ajallisesti ja paikallisesti erityisiä vuorovaikutusjärjestyksiä, jotka olivat sidoksissa paikkojen institutionaaliseen tehtävään sekä etäkonserttiyleisöjen toimijahistorioihin. Ensimmäinen tekijä oli se, että koska etäkonsertit järjestettiin erilaisissa laitospaikoissa, monet yleisön jäsenistä olivat tuon laitoksen henkilökuntaa, asiakkaita tai asukkaita. Konsertin perinteinen vuorovaikutusjärjestys – esiintyjien ja yleisön muodostama näyttämöjärjestys

– eriytyikin etäkonserttipaikoissa niin, että yleisössä pystyi edelleen havaitsemaan myös saman paikan arkirutiineihin liittyviä vuorovaikutusrooleja kuten hoitaja–potilas, vartija–vanki tai johtaja–asiakas. Yleisellä tasolla noiden paikkojen arjen vuorovaikutuskäytänteitä voisi kuvailla Goffmania (1961) seurataan ‘totaalisen instituution’ (total institution) vuorovaikutusjärjestyksen mukaisesti. Totaalisissa instituutioissa jako työntekijöiden ja asukkaiden välillä on selkeä. Laitosten arki on rutinoitunutta ja arkirutiinien noudattaminen tapahtuu henkilökunnan valvonnassa. Vain henkilökunnalla, ja yleensä vain johtoasemassa olevilla, on päätäntävalta tehdä muutoksia laitoksen arjen kulkuun – kuten tuoda erilaisia kulttuuritapahtumia laitoksen sisälle. Etäevent-paikoista vankila ja suljettu psykiatrinen osasto edustivat selväpiirteisimminkin tällaista totaalisen instituution vuorovaikutusjärjestystä.

Laitosten toimintaperiaatteista, päämääristä ja lainsäädännöstä syntyneiden vuorovaikutuskäytänteiden ja konsertin vuorovaikutusjärjestysten liittäminen yhteen etäkonserttipaikoissa ei aina ollut ongelmaton. Esimerkiksi nuorten psykiatrisen hoidon yksikössä nuori ei välttämättä voinut ottaa yleisön positiota ilman, että vierellä oli omahoitaja, joka piti tarvittaessa kädestä kiinni ja loi turvallisuuden tunnetta. Samoin vankilassa vanginvartijoiden ja vankien välinen institutionaalinen vuorovaikutusjärjestys pysyi yllä myös konserttitilanteessa: vartijat saattelivat vangit konserttiin ja pois sieltä. Lisäksi vartijat kertoivat yleiset säännöt tapahtuman alussa, saattoivat vangit esimerkiksi wc:hen, ja olivat muutenkin vastuussa siitä, että yleisö oli konsertissa rauhallisesti. Kuitenkin voidaan ajatella, että rutinoituneet käytänteet myös mahdollistivat konserttikokemuksia. Se, että vartijat pysyivät tapahtumassa tiukasti työroolinsa mukaisessa vuorovaikutusjärjestyksessä, ylipäätään mahdollisti vangeille konserttiyleisönä olemisen.

Monissa etäkonserttipaikoissa ruokala oli muunnettu konserttitilaksi. Psykiatrisella osastolla konserttitilana toimi neuvotteluhuone. Vaikka perinteiset, instituution perustoiminnoista peräisin olevat vuorovaikutuskäytänteet olivatkin konserttitilanteessa osittain nähtävissä, konsertti myös hetkellisesti muutti sosiaalisia positioita. Samalla kun ruokalasta tuli konserttisali – sinne asennettiin valkokangas ja äänentoistolaitteet, pöydät vietiin pois, tuolit asetettiin riviin ja tilaa koristeltiin – asukkaasta tuli hetkellisesti konserttiyleisöä. Vangin, potilaan tai palvelukeskuksen asiakkaan rooli oli siis mahdollista asettaa hetkeksi takalalle. Muutos näyttäytyi ”juhlana arkea vasten”. Tämä tuli näkyviin esimerkiksi seuraavanlaisina kommentteina:

Kyllä siinä sai pikkusen sellaista juhlahetken tunnetta, (PI, H9)

Konsertti toi arkeen helvetinmoista piristystä. (KK, H12)

Vuorovaikutusjärjestyksen muutos luomassa yhteisöllisyyttä

Edellä kuvasimme sitä, miten konsertin vuorovaikutusjärjestys ja paikan perinteiset vuorovaikutusjärjestykset kohtasivat etäkonserttihetkellä. Etäkonsertit vaikuttivat vuorovaikutusjärjestyksiin myös itse konserttitapahtuman ulkopuolella,

sitä ennen ja sen jälkeen. Useissa etäkonserttipaikoissa konsertteja valmisteltiin etukäteen, ja myös tällöin arkirutiiniin kuuluvat sosiaaliset suhteet saattoivat muuttua. Työntekijät tekivät asioita, jotka eivät kuuluneet heidän perinteiseen työkuvaansa ja jotka näkyvällä tavalla rikkoivat totaalisen instituution vuorovaikutuskäytänteitä. Esimerkiksi vankilassa rikosseuraamusesimies leipoi vankien kanssa 140 hengelle kinkkupiirakkaa, ja palvelukeskuksessa esimiehet haalivat lähipiiristään kymmenittäin kuohuviinilaseja ja valmistivat hiilihapotuskoneella ”kuohujuomaa” väliaikatarjoiluja varten. Pitkäniemessä nuoret ihmettelivät ääntä, kun lääkäri tuli työvuoronsa ulkopuolella, omalla ajallaan, katsomaan konserttia nuorten kanssa. Jokaisessa etäkonserttipaikassa kävi ilmi, että tapahtuma vaati osalta henkilökuntaa ylimääräistä työtä, josta osa tehtiin vapaaehtoisesti omalla ajalla.

Tällaiset Etäevent-konserttien neksukseen rakentuneet toimintatavat rikkoivat laitosten perinteisiä vuorovaikutuskäytänteitä. Analyysissa paljastui, että osallistujat liittivät tällaiset totaalisen instituution piirteitä rikkoneet käytänteet yhteisöllisyyden lisääntymiseen. Lisäksi erittäin suljetuissa instituutioissa, kuten vankilassa ja suljetulla psykiatrisella osastolla, jo yksinkertaisesti se, että tapahtuma antoi uuden puheenaiheen, toi muutosta perinteisiin vuorovaikutuskäytänteisiin ja lisäsi osallisuuden ja yhteisöllisyyden kokemusta:

Vangeilla on eri puheenaihe, kun sille on tapahtunut jotain tällaista. Ettei vaan oo sitä, että syömään, ulos ja osasto suljetaan. (KK, H8)

Kummallisesti kaikki oli pikkusen sosiaalisempia, oli vähän enemmän tekemistä keskenään siinä. (KK, H13)

Nuori ja sairaanhoitaja kokee yhdessä jossakin tilaisuudessa jotain positiivisia asioita, he löytää yhdessä asioita, yhteistä kieltä. Tämä tarjoaa mahdollisuuden siihen. (PI, H2)

Verkkovälitteinen meet and greet –
kokemuksellisuutta uudenlaisen vuorovaikutuksen keinoin

Jokaiseen Etäevent-konserttiin oli liitetty *meet and greet* -osioksi nimetty osuus, joka sijoittui joko konsertin alkuun (*Onnen vuodet, Toivotuimmat klassikot, Raskasta joulua*) tai konsertin jälkeen (*Sydämeeni joulun teet*). Etäyleisölle annettiin mahdollisuus lähettää internetin välityksellä kirjoitettuja kysymyksiä esittäjille ja heidän vastauksensa välitettiin audiovisuaalisesti suorana lähetyksenä netin välityksellä etäkohteisiin. Chat-tuokio rakentui siten, että yleisön jäsenet saivat joko itse kirjoittaa kysymyksiä tietokoneella tai kertoa kysymyksiä niitä kirjoittavalle, etäpaikassa olleelle henkilölle. Osassa konsertteja kysymyksiä oli mahdollista lähettää myös tekstiviestinä.

Tampere-talossa Etäeventin tuottaja esitti kysymykset artisteille. Tampere-talosta oli yksisuuntainen audiovisuaalinen yhteys etäkohteisiin, jonka välityksellä artistit vastasivat kysymyksiin. Noin viisitoista minuuttia kestänyt chat-tuokio sisälsi piirteitä haastattelusta, keskustelusta ja fanitapaamisesta. Chatin vuorovai-



Kuva 1. Nuorisopsykiatrian osaston potilaiden ja henkilökunnan lähettämiä kysymyksiä ja kommentteja Jonne Aaronille.

kutusjärjestys poikkosi siis siitä, mitä konventionaaliseen konserttikokemukseen on yleensä liitetty. Nyt konsertin yhteyteen oli tuotu fanikulttuuria muistuttava toimintamuoto, jossa yleisö ja artisti olivat yhteydessä keskenään varsinaisen musiikkiesityksen ulkopuolella. Tällöin vuorovaikutussuhteesta muodostui henkilökohtaisempi kuin näyttämövuorovaikutus-tyyppisessä konserttikokemuksessa – olihan yleisön jäsenen oma kysymys juuri se, johon esittäjä vastasi: *”Kuka on bändistä paras kaverisi”, ”Mikä on Jonnen lempiruoka?”* *”Jännittääkö illan esiintyminen?”* (ks. kuva 1).

Tämä etäkonserttitilaisuuksiin liitetty suora yhteys esittäjien ja kuulijoiden välillä osoittautui koko Etäevent-pilottihankkeen kannalta merkitykselliseksi seikaksi. Tämä tuli erityisesti esiin pilotin viimeisessä konsertissa, Vesa-Matti Loirin joulukonsertissa. Ennen varsinaista konserttia kerrottiin, että yleisö voi lähettää kysymyksiä Loirille joko tekstiviestein tai konserttitilassa olleen tietokoneen avulla. Koska sama konsertti välitettiin sekä Pappilanpuiston palvelukeskukseen että Kylmäkosken vankilaan, molemmista paikoista pystyi lähettämään kysymyksiä. Konsertin väliajalla valkokankaalle heijastettiin esitettyjä kysymyksiä. Loiri oli luvannut vastata näihin kysymyksiin konsertin jälkeen.

Tilanne oli kahdella tapaa mielenkiintoinen. Ensinnäkin sekä Pappilanpuistossa että Kylmäkosken vankilassa yleisö jäi konsertin loputtua istumaan paikoilleen ja odottamaan Loirin haastattelua ja vastauksia kysymyksiin. Ajankohta oli jo myöhäinen, ja normaalitilanteessa ainakin palvelukeskuksen asiakkaat ovat siihen aikaan usein jo nukkumassa. Toiseksi, kun palvelukeskuksen yleisössä huomattiin, että niin heidän kysymyksensä kuin Kylmäkosken vankilasta lähetetyt kysymykset näkyivät valkokankaalla, laittoi useampi henkilö palvelukeskuksen yleisöstä chatin avulla terveisiä vankilaan. Syntyi siis vuorovaikutusta etäkonserttipaikkojen välille, kun tekniset sovellukset sen sallivat (kuva 2). Kuten aiemmin todettiin, yleisöt eivät yleensäkaan kokeneet olevansa samaa yleisöä Tampere-talon konserttileisön kanssa. Kuitenkin tässä konsertissa, jossa oli kaksi etäkonserttipaikkaa samalla kertaa, toinen etäkonserttileisö miellettiin – ainakin Pappilanpuiston palvelukeskuksessa – saman konsertin yleisöksi.

2013-12-22 19:07:35	PP PP Kysymyksiä ja terveisiä Veskulle Pappilanpuistosta: Voisitko tulla keikalle Pappilanpuistoon? Jean-Pierre Kusela on hauska! :D
2013-12-22 19:07:35	PP Kiitos kauniista ja tunnelmallisesta konsertista. Ihana päästä mukaan hieman eri lailla t. Terttu ja Irma
2013-12-22 19:07:20	PP PP Pappilanpuistossa tarjolla kahvia ja joulutorttua. Mitäs Kylmäkosken väliaikatarjoilut sisältää? :)
2013-12-22 18:54:25	PP PP Pirkolta terveisiä Kylmäkosken vankilaan!
2013-12-22 18:52:07	PP PP Kylmäkosken vankilaan terveisiä Hiljalta 70-vee. Tavataan Krisissä! :)

Kuva 2. Palvelutalon konserttiyleisön lähettämiä kysymyksiä ja terveisiä Vesa-Matti Loirille ja vangeille.

Chatin lisäksi jo aiemmin mainitut esittäjien etäkohteisiin suunnatut puhuteltut toimivat myös henkilökohtaisemman vuorovaikutussuhteen rakentajina yleisön ja esittäjien välillä. Esimerkiksi Pitkäniemessä eräs hetkeksi poistunut nuori kysyi ensimmäiseksi takaisin sisään tultuaan: ”Puhuvatko ne meistä?” Raskasta joulua -konsertissa esiintymisvuoroaan odottaneet artistit vilkuttelivat lavan takana kameralle, jonka kuvaa välillä leikattiin mukaan etäkohdepaikkaan välitettyyn konserttilähetykseen.

Vaikka artistit olivat kaikki rutinoituneita esiintyjiä, kävi tutkimuksessamme ilmi, että tämä uudenlainen, yleisöä osallistava vuorovaikutusmuoto, oli heille kuitenkin myös haastavaa. Näyttämöjärjestys on selväpiirteinen tilanne, jossa esittäjä voi toteuttaa taitelijuuttaan ja tähteyttään suhteessa yleisöön tässä ja nyt -tilanteessa. Sen rikkoutuminen ei ollut ongelmatonta. Tämä tuli esiin esimerkiksi siinä, että Vesa-Matti Loiri ei halunnut meet and greet -tapaamista ennen konserttia, koska se häiritsi hänen mielestään konserttiin keskittymistä. Eräs esittäjä puolestaan muisti mainita etäyleisön välijuonnossaan vasta väliajan jälkeen, vaikka pilottikonserttien tuottaja seikkaperäisesti ohjeisti esittäjiä huomioimaan etäyleisöjä.

Paikan diskurssit

Paikan diskursseilla tarkoitetaan neksusanalyysissä kaikkia niitä toiminnan neksuksessa olevia sosiaalisia käytänteitä, jotka ovat merkityksellisiä juuri tämän toiminnan kannalta. Neksusanalyysissä ollaan kiinnostuttu niistä resursseista ja keinoista, joilla tuotetaan mielekkyyttä ja merkityksiä tietyssä tilanteessa ja tietyssä paikassa tapahtuvalle toiminnalle: siitä nimitys paikan diskurssit (discourses in place). Paikallisessa toiminnassa esiin tulevia diskursseja voivat välittää monenlaiset tekijät: niin materiaaliset objektit kuin kielelliset käsitteetkin (Scollon 2001, 6; Scollon & Scollon 2004, 161–165).

Diskurssianalyttisissä traditioissa erotellaan usein paikallisissa vuorovaikutustilanteissa jaetut merkitysrakenteet ja koko yhteiskunnassa elävät kulttuuriset, ideologiset ja poliittiset diskurssit, joissa on sisään rakentuneina keskeisiä yhteiskunnallisia valtasuhteita. Joskus edellisiä kutsutaan tulkintarepertuaareiksi ja jälkimmäisiä diskursseiksi (Suoninen ym. 2010, 61–65), joskus eronteko tehdään kirjoittamalla termi 'diskurssi' joko isolla tai pienellä alkukirjaimella (Gee 1999, 6–8). Neksusanalyysissä ajatellaan kuitenkin, että toimintatilanteissa erilaiset diskursiiviset kehät kohtaavat, jolloin toiminta samanaikaisesti perustuu sekä paikallisiin että laajempiin, yhteiskunnallisesti jaettuihin toiminnan resursseihin. Samalla paikalliset kohtaamiset tuottavat ja uusintavat myös yhteiskunnallisia diskursseja (Scollon & Scollon 2004, 8). Merkitykset ja käsitykset otetaan haltuun, rakennetaan ja muokataan vuorovaikutustilanteissa, jotka puolestaan ovat osa laajempia prosesseja ja käytänteitä (Pietikäinen 2012, 418). Sen selvittäminen, minkälaisia diskursseja kulloinkin toiminnan neksuksessa risteää, on aina empiirisen tutkimuksen tehtävä.

Etäkonsertissa kohtaavat useat historialliselta aikajänteeltään erityyppiset diskurssit. Se on tiettyyn paikkaan sijoittuva tapahtuma, jonka keskiössä on musiikkiesitys. Paikan diskurssit ja vuorovaikutusjärjestykset ovat tapahtumassa yhteen kietoutuneita. Tarkastelemme seuraavassa Etäevent-konserteissa keskeisiksi nousseita diskursseja: musiikin materiaan liittyviä hiljaisia, henkilökohtaiseen kokemukseen liittyviä diskursseja, etäkonserttipaikan tilajärjestelyihin liittyviä diskursseja sekä Etäevent-konsertteihin etäpaikoissa kietoutuneita institutionaalisia ja ideologisia diskursseja.

Musiikin materiaan liittyvät hiljaiset diskurssit

Konsertin keskeinen tekijä, sen ensisijainen diskurssi, on eittämättä se musiikillinen materiaali mitä konsertissa esitetään ja mitä yleisö kuuntelee. Konsertissa ihmiset ovat musiikin materiaan ympäröiminä, osallisina musiikin ruumiillisessa kokemuksessa. Yksilön ja musiikin välinen kokemussuhde on monella tapaa intiimi, se jää usein 'hiljaiseksi diskurssiksi'. Tia DeNora on hyödyntänyt affordanssin eli tarjouman käsitettä puhuessaan yksilön ja musiikin välisestä vuorovaikutuksesta. Tarjouma ei ole ympäristön objekteihin eikä yksilöihin palautettava ominaisuus, vaan se on toiminnassa esiin tuleva suhde (Gibson 1986 [1979], 127–128). DeNora painottaa sitä, että musiikin vaikutus ihmiseen on yksilöllinen: sama rytmiikka ja sama melodia tarjoaa eri ihmisille erilaisia kokemuksia riippuen ihmisen toimijakehon historiasta. Musiikki ei 'resonoi' vain fyysisen kehomme kanssa, vaan se on osa meidän sosiaalista identiteettiämme: se muistuttaa meitä siitä, keitä me olemme, mitä me tunnemme ja miksi, minne olemme menossa ja millaisena näemme maailman ympärillämme (DeNora 2000, 38–44). Yleisellä tasolla näitä yksilön ja musiikin materiaan suhteesta kumpuavia merkityksiä voi DeNora seuraten kutsua 'minän teknologioiksi' (technologies of self) tai 'minän tuottamisen diskursseiksi': musiikki toimii tilanteeseen sidoksissa olevana resurssina oman olemisen, toimijuuden, tunteiden ja sosiaalisen todellisuuden hahmottamiseen (emt., 46–74.)

Musiikkiesitystä tutkittaessa pääsy musiikin hiljaisiin diskursseihin on haastava tehtävä. Kuitenkin Etäevent-konsertteja tutkittaessa pystyttiin havaitsemaan joitakin sellaisia hetkiä, joissa kuulijat astuivat musiikillisen kokemuksen ruumiillisuuteen. Tämä tuli esiin selvästi havaittavina intensiteetin muutoksina. Ajoittain yleisö oli poikkeuksellisen hiljaa, ajoittain intensiteetti näkyi puolestaan kehollisina ilmauksina: jalan tai käden rytmisenä naputteluna, kehon rytmisenä liikutteluna tai mukana hyräilemisenä. Ei kuitenkaan pidä mennä tekemään kovin pitkälle meneviä johtopäätöksiä yleisön musiikin kokemisesta vain sen perusteella, miltä asiat ulkopuoliselle näyttäytyivät. Jollakin yleisön jäsenellä saattoi fyysisistä syistä olla hankalaa pitää kehoaan paikallaan tai kohdistaa katsettaan, mutta tällainen hermostunut liikehdintä ei hänen kohdallaan kerro mitään siitä, millaisia henkilökohtaisia merkityksiä itse musiikilla konsertissa oli. Myöskään eleettömyyttä ei voida pitää yksioikoisena merkinä siitä, ettei suhdetta musiikkiin synny. Esimerkiksi tietynlainen lääkitys voi estää sellaisia kehollisia ilmaisuja, joita yleensä liitetään kokemukselliseen musiikin kuunteluun. Kun tutkijoille kerrottiin, että on todella poikkeuksellista, että eräät eleettömät henkilöt pystyivät ylipäätään olemaan keskittyneesti paikallaan konsertin ajan, tulkinta kokemuksellisuudesta muuttui: ehkäpä juuri musiikki materiaana olikin se asia, mikä sai tavallisesti levottomat henkilöt keskittymään konserttiin. Tällaisten yksityiskohtien esiin tuleminen vahvisti näkemystämme jokaisesta etä-konsertista erityisenä toiminnan neksuksena, jonka merkityksellisiä diskursseja on tarkasteltava omassa kontekstissaan.

Musiikin materiaan liittyvä tarjous pilottikonserteissa oli myös se, että Etäevent-konsertit olivat suoria lähetyksiä Tampere-talon konserteista. Etä-konserttipaikoissa musiikkiesitystä välittävänä tekniikkana toimi tietokone, joka oli internetyhteyden kautta yhdistetty palvelimelle, jonne konsertti Tampere-talosta välitettiin; tietokone oli puolestaan yhdistetty dataprojektoriin ja äänentoistolaitteisiin. Tiloja, joissa konsertit järjestettiin, ei alun perin ollut suunniteltu tätä tarkoitusta varten, joten akustinen kokeminen oli monelta osin äänentoistojärjestelmästä riippuvainen.

Tällaisissa tietoverkoitse välitetyissä konserteissa musiikin materiaan keskeinen rooli konserttikokemisessa tuli näkyväksi niissä kohdissa, joissa tekniikka petti. Esimerkiksi Pispan palvelutalon konsertti välitettiin teknisten ongelmien takia paljon suppeamman internetyhteyden kautta kuin alun perin oli tarkoitus. Tämä aiheutti sen, että lähetyksen katkeili aika ajoin: joko musiikkiin tai kuvavirtaan tai molempiin tuli ajallinen, muutamien sekuntien katkos. Tällaiset katkokset toimivat kuten etnometodologi Harold Garfinkelin (1984 [1967]) suorittamat kuuluisat rikkomiskokeet: rikkoessaan toiminnon ne toivat osallistujille esiin toimintojen kannalta keskeisiä diskursseja, sellaisia jotka muuten jäisivät tiedostamattomiksi, hiljaisiksi. Sama ilmiö tapahtui silloin, kun äänentoisto oli tehoton ja valkokangas pieni – takarivillä supistiin ”ettei tästä mitään tule, kun ei kuule eikä näe kunnolla”. Toimiessaan tekniikka jäi piiloon, mutta siitä tuli näkyvää ja selostettavaa heti, kun se epäonnistui konsertin kannalta keskeisessä toiminnossa, musiikin materiaan välittämisessä (vrt. Scollon & Scollon 2004, 164).

Konventionaalisen konserttidiskurssin tuottaminen ja rikkominen

Vuorovaikutusjärjestyksiä pohiessamme kävi ilmi, että muutos sekä etäkonserttipaikkojen tilajärjestelyissä että päivittäisissä rutiineissa sai konserttitilanteen useimmissa paikoissa näyttäytymään ”juhlalta arkea vasten”. Ruokalatiolojen muutos, tuolien asettaminen riviin, paikan koristelu sekä arkisesta välipalasta poikkeava väliaikatarjoilu synnyttivät kaikki hyvin näkyvällä tavalla diskurssia, joka yhtäältä symboloi juhlaa ja toisaalta erityisesti klassisen musiikin konsertti-instituutioon liitettävää arvokkuuden aspektia. Esimerkiksi Pispän palvelukeskuksessa yleisö kuvasi Tampere Filharmonian konserttia nimenomaan ”arvokkaaksi”. Tämän voidaan tulkita heijastavan taidemusiikin perinteistä näyttämöjärjestystä: taidemusiikin konsertti tulee kokea arvokkaana ja arvokkaasti.

Useilla sekä Pispän että Pappilanpuiston palvelukeskuksen asiakkaista oli paljonkin kokemusta konserteista ja tätä taustaa vasten juhlavuuteen pyrkinet järjestelyt tuntuivat luonteelta: tilaisuudesta rakennettiin konserttitapahtumaa tuomalla esiin helposti tunnistettavia, konsertti-instituutioon yleisesti liitettyjä aspekteja. Myös yleisö useassa paikassa toimi tämän diskurssin mukaisesti: palvelukeskusten asiakkaat, jotka olivat viettäneet alkuiltaa yhteisissä tiloissa keskustellen eivät siirtyneet suoraan konserttisaliin, vaan kävivät ennen konsertin alkua asunnollaan vaihtamassa juhlat vaatteet ylleen.

Toisaalta etäkonsertin formaatti rikkoi paikoin konventionaalista konserttikäsitystä. Esimerkiksi ennen Toivotuimmat klassikot -konsertin alkua, etäkonserttiin liitetyssä vuorovaikutteisessa meet and greet -osuudessa kaksi orkesterimusikkoa esitteli soittimiaan ja kertoi konserttitunnelmistaan. Perinteisesti sinfoniaorkesteri on ajateltu ikään kun yhdeksi instrumentiksi, eikä yksittäisiä muusikkoja ole ollut tapana nostaa esiin konserttimestaria lukuun ottamatta. Toinen perinteistä klassisen musiikin konventioita rikkonut asia oli se, että Tampere Filharmonian konsertti oli juonnettu. Juontoja ei ollut otettu mukaan ensisijaisesti etäkonserttia ajatellen, vaan siksi, että kysymys oli niin sanotusta matalan kynnyksen konsertista, jossa soitettiin tuttuja kappaleita ja juonnon tarkoituksena oli johdattaa kappaleiden taustoihin. Juonnot mahdollistivat kuitenkin myös etäyleisön huomioimisen: tuon tuosta juontaja aloitti repliikkinsä huomioimalla sekä Tampere-talon yleisön että etäyleisön.

Konsertteja ei kuitenkaan kaikissa etäkonserttipaikoissa edes pyritty rakentamaan konventionaalisen konserttidiskurssin varaan, vaan konserttien merkitykset muotoutuivat suhteessa paikan institutionaaliseen rooliin sekä asukkaiden ja asiakkaiden toimijahistorioihin. Yhdessä etäkonserttipaikoista, TAYS:n Pitkänien nuorten psykiatrisella osastolla, konsertteja seurattiin psykiatrisen yksikön neuvotteluhuoneessa, joka sijaitsee samassa sairaalarakennuksessa mutta osaston ulkopuolella. Neuvotteluhuonetta ei muutettu konserttisalimaisemmaksi, vaan se oli tilajärjestelyiltään samanlainen kuin muinakin aikoina. Tämä tarkoittaa sitä, että huoneen keskellä oli iso pöytä, jonka ympärillä oli tuoleja. Pöydälle oli aseteltu konsertin aikana ja väliajalla nuorille tarjolla olleet sipsit, karkit ja limonadit. Tuoleja oli sijoitettu myös seinien vierustalle, ja valtaosa nuorista is-

tuikin konserttien aikana juuri näillä seinustan viereisillä paikoilla. Valkokangas ja äänentoistolaitteet sijaitsivat huoneen nurkassa.

Konventionaalisten konserttijärjestelyjen puuttuminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että etäkonsertit olivat tässä paikassa vähemmän merkityksellisiä tai arvostettuja kuin muissa paikoissa. Osastolla oli esimerkiksi useita potilaita, jotka eivät olleet koskaan käyneet konsertissa. Arkirutiineista poikkeavat, konventionaalisen konsertti-instituution mukaiset järjestelyt olisivat saattaneet hämentää näitä nuoria ja lisätä turvattomuuden tunnetta. Psykiatrisella osastolla kaikessa toiminnassa on hoidollinen näkökulma, ja sairaalan kontekstia ei voi sivuuttaa konsertinkaan yhteydessä. Pitkäniemessä järjestetyillä etäkonserteilla oli kuitenkin aivan samoja arjen vaihteluun, virkistykseen sekä sosiaalisuuteen ja yhteisöllisyyteen liittyviä merkityksiä kuin muillakin etäkonserteilla.

Seuraavassa paneudumme hieman tarkemmin niihin paikan diskursseihin, joissa korostuvat etäkonserttipaikkojen institutionaaliset roolit.

Institutionaaliset paikan diskurssit – kuntoutus, saavutettavuus, osallisuus

Aiemmin puhuimme siitä, että Etäevent-paikkojen – erityisesti vankilan ja psykiatrisen osaston – vuorovaikutusjärjestyksen erityispiirteeksi voisi luonnehtia totaalisen instituution mallia. Aikaisempina vuosikymmeninä totaalisia laitoksia on ehkä enemmän leimannut säilyttävä kuin ohjaava toiminta (vrt. Goffman 1961, 314–315). Etäevent-konserttien yhteydessä tehdyt haastattelut toivat selkeästi esiin diskurssin, jossa etäkonsertti ajateltiin osana sellaisia kulttuuripalveluita, jotka kohentavat asukkaiden ja asiakkaiden vointia – ja ainakin osassa paikkoja kuntouttavat heitä takaisin yhteiskuntakelpoiseen elämään.

Esimerkiksi Kylmäkosken vankilassa henkilökunta kertoo vankilakulttuurin muuttuneen ajan myötä. Aiemmin vankilan toiminta on perustunut vahvasti vain vankeusrangaistuksien toimeenpanon ympärille, mutta ajan saatossa kuntoutusdiskurssi on saanut lisää jalansijaa. Kuntoutusdiskurssi liittyi puheeseen siitä, miten laki määrittelee etäpaikkojen perustehtäviä: hoivaa, hoitoa, valvontaa, kontrollia ja vartiointia, mutta tämän lisäksi instituutioilla on velvollisuus ennaltaehkäisevään ja kuntouttavaan toimintaan:

Valvonta ja kontrolli ja vartiointi, minkä päälle sitten rakennetaan sitä kaikkee muuta. (KK, H3)

Konserttien tuominen osaksi laitosten arkea oli yleensä riippuvainen portinvartija-asemassa olevasta toimijasta tai toimijoista, esimerkiksi laitoksen johtajasta tai kyseisestä palvelusta vastaavasta johtajasta kuntakonsernissa. Kulttuuritarjontaa säätelee henkilökunnan näkemys siitä, minkälaista toimintaa tarvitaan institutionaalisten päämäärien toteutumiseksi ja samalla asiakkaiden yleistä hyvinvointia lisäämään. Etäevent-tapahtumien ympärillä kuntoutusdiskurssi linkityi käsitykseen siitä, että kaikilla kansalaisilla on oikeus päästä osalliseksi erilaisista yhteiskunnallisista palveluista, myös kulttuuripalveluista.

Tämä 'saavutettavuusdiskurssi' on ollut taustalla koko Etäevent-pilottihanketta luotaessa. Tampere-talon strategian pyrkimyksenä on edistää tasa-arvoa

ja ihmisten kykyä toimia yhteiskunnassa. Tampereen kaupungin kulttuuripalveluiden saavutettavuusohjelma puolestaan pyrkii lisäämää kulttuuripalvelujen saavutettavuutta. (Tampere-talo 2013.) Saavutettavuusdiskurssi linkittyy osaksi laajempaa ideologista keskustelua, jota yhteiskunnassa käydään kulttuuripalveluiden merkityksestä (esim. Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry 2014; Opetus- ja kulttuuriministeriö 2014).

Samalla kun palvelujen saavutettavuutta pidetään arvona sinänsä, näyttäytyy se etäkonserttipaikoissa 'osallisuusdiskurssina', jota tuottivat niin asiakkaat kuin henkilökunta. Etäevent-konsertteja arvostettiin väylänä instituution asiakkaille päästä osaksi kulttuuripalveluja. Osallisuuteen liittyi myös arvostuksen aspekti: sekä asukkaat, asiakkaat että henkilökunta eri etäpaikoissa kokivat tärkeänä sen, että juuri heille haluttiin tuottaa kulttuuripalveluja.

Saavutettavuus- ja osallisuusdiskurssien kääntöpuoli on se, että niissä korostuu sellaisten kulttuuripalvelujen ja tuotteiden merkitys, jotka eivät ole lähellä, vaan jollain tapaa joidenkin ryhmien saavuttamattomissa. Tämän kaltaiset diskurssit sisältävät implisiittisen oletuksen siitä, että kulttuuri on jossakin muualla kuin siellä, missä laitosten asiakkaat ovat. Tällöin muun muassa ne Etäevent-tapahtumaan liittyneet yhteisölliset muutokset ja kokemukset, jotka tutkimuksessa näyttäytyivät tärkeänä osana toiminnan neksusta, eivät sisällykään näihin diskurssisiin. Osallisuus- ja saavutettavuusdiskurssit toimivat monien yksittäisten ja erillisten kulttuurihankkeiden rahoituksen perusteluina. Kenen osallisuudesta ja mihin loppujen lopuksi on kysymys?

Toimijahistoriat

Ihmiset eivät ole samanlaisia, vaan kantavat mukanaan koko elämänsä kokemuksia, jotka vaikuttavat siihen, miten ihmiset erilaisissa tilanteissa toimivat. Neksusanalyysissä 'toimijahistorian' käsitteellä (historical body) halutaan korostaa sekä toimintaan osallistuvien kehollisuutta että toiminnan kompetenssien historiallisuutta. Se, mikä tietyssä sosiaalisessa tilanteessa toimii, ja minkä toiset osallistujat havaitsivat, on ihmisen keho. Tämä keho kommunikoi, ja kommunikoinnin takana oletamme olevan ajattelua. Mutta keho myös liikkuu tilassa, käsittelee objekteja, ilmaisee tunteita ja niin edelleen. (Blommaert & Huang 2009, 274.) Käytämme historical body -käsitteestä suomennosta 'toimijahistoria', ajatellen, että toimija on aina konkreettinen, kehollinen ihminen. Kehomme kantaa mukanaan omaa toimijahistoriaamme, joka on muotoutunut elämämme aikana osana lukemattomia erilaisia vuorovaikutusjärjestyksiä ja diskurssieja. Kysymys on jatkuvasta muutoksesta, joka on ajallinen: menneet kokemukset muokkaavat niin fyysistä kehoamme kuin kognitiivista kykyämme toimia erilaisissa tilanteissa. Toimijahistoria ja ympäristön tarjoumat kietoutuvat yhteen, ovat osa samaa toimintajärjestelmää: se, mitä toiminnan mahdollisuuksia henkilö voi ympäristössään hyödyntää, riippuu hänen sosiaalisesti ja fyysisesti muodostuneesta, tämän hetkisestä kompetensistaan (vrt. Raudaskoski 2009, 31–51;

DeNora 2011, 276). Jokainen uusi hetki, uusi tilanne on osa toimijahistoriamme syklistä muutosta. Toimijahistorian käsite on neksusanalyysiin otettu filosofi Kitarō Nishidalta (1958). Pierre Bourdieu (1977) viittaa samanlaiseen historialliseen toimijuuteen *habituksen* käsitteellään, mutta neksusanalyysissä suositaan toimijahistoriaa käsitteenä nimenomaan sen konkreettisuuden takia: toimijahistoriaan liittyvät muistot nähdään suoraviivaisemmin paikantuvan yksilölliseen, fyysiseen kehoomme (Scollon & Scollon 2004, 13).

Seuraavassa pohdimme Etäevent-tapahtumissa esiin tulleita toimijahistoriallisia aspekteja tarkastelemalla ensin konserttien yleisöjä ja sitten eri paikkojen henkilökuntia.

Yleisöt

Etäkohteiden asiakkaat ja asukkaat olivat hyvin erilaisia keskenään, joten etäyleisöksi valikoitui joka konserttiin varsin erityyppisiä ryhmiä. Kylmäkosken vankila on suljettu miesten vankila. Pitkäniemen sairaalassa on hoidettavana alle 18-vuotiaita, psyykkistä tehostettua hoitoa vaativia nuoria. Palvelukeskuksissa on asiakkaina tamperelaisia eläkeläisiä, lisäksi toisen palvelukeskuksen yhteydessä toimii kehitysvammaisten päiväkeskus, jonka asiakkaita oli myös Etäevent-yleisössä.

Etäevent-pilottikonserttien suunnittelu lähti siitä ajatuksesta, että konsertteja suunnataan ihmisille, joiden toimijuus on tietyllä tavalla rajoittunutta: syystä tai toisesta heillä ei ole mahdollista osallistua Tampere-talon konsertteihin. Lähelläkohtaisesti syyn oletettiin olevan liikkuvuuden rajoittuneisuudessa. Suljettujen laitosten osalta tämä olikin täysin totta: ilman Etäevent-konsertteja laitosten asukkailla ei olisi ollut mahdollisuutta osallistua konsertteihin.

Ehkä voitais tälleen leikkisästi sanoa, että tää avas jonkinlaisen teleportin sinne oikeeseen maailmaan. (PI, H2)

Myös osalle palvelutalojen yleisöstä oli mieluista se, että tilanteessa, jossa jalat eivät enää oikein kantaneet, Tampere-taloon ei tarvinnut lähteä apuvälineiden kanssa, vaan sai tulla konserttiin ”kotikonnuilleen”. Kaikki ikääntyneet palvelukeskusten asiakkaat eivät kuitenkaan päässeet paikalle ilman apua. Käytännössä tällaiset henkilöt olivat riippuvaisia siitä, auttoiko joku läheinen heidät konserttiin – tai sitten henkilökunta omalla ajallaan, omasta hyvästä tahdostaan: järjestettiin konsertit ilta-aikaan, jolloin palvelukeskukset normaalisti ovat jo kiinni.

Konserttien yhteydessä tuli kuitenkin myös ilmi, että palvelukeskusten asiakkaina on paljon fyysisesti hyväkuntoisiakin henkilöitä. Heille esimerkiksi se, että konsertit olivat ilmaisia, madalsi kynnystä osallistua konserttiin. Jotkut haastateltavista totesivatkin Tampere-talon lippujen hinnat sellaisiksi, että ne rajoittavat konserteissa käyntiä. Muutamat palvelutalojen asiakkaista paljastuivat kulttuurin suurkuluttajiksi. Esimerkiksi eräs palvelukeskuksen henkilö kertoi käyvänsä elokuvateatterissa katsomassa suorana välitettäviä oopperaesityksiä. Hänellä oli

siis jo ennestään kokemusta suorana välitettävien musiikkiesitysten etäkatselusta.

Haastatteluissa eri etäkonserttien yleisön jäsenet kertoivat myös musiikki-mieltymyksistään. Musiikkimaun määrittely on osa sellaista henkilökohtaista prosessia, jota DeNora (2000, 46) kuvaa 'minän teknologiaksi'. Kyse on siitä, millaiseen musiikkiin ihminen identifioituu, millaisen musiikin äärellä hänellä on vaikkapa hyvä tai rentoutunut olo, mikä herättää mieluisia muistoja ja niin edelleen. Etäkonserttien onnistumisen arvioimisessa, siinä miten ne saavuttivat yleisöään, pelkkään yksilölliseen musiikkimakuun nojautuva toimijahistorioiden tulkinta olisi kuitenkin liian suppeaa. Keholliseen toimijuuteen liittyvät monet muut tekijät kuin musiikkimaku saattavat tulla ratkaiseviksi etäkonserttikokemuksissa. Esimerkiksi klassisesta musiikista pitävä palvelukeskuksen asiakas ei pysty seuraamaan etäkonserttia, koska kuulo on huonontunut, eikä kuulolaitte sovellu konserttitilanteessa käytettäväksi. Eräät Pitkäniemen nuorista eivät puolestaan sairautensa takia pystyneet seuraamaan konserttia kuin muutaman minuutin. Toisille potilaille etäkonsertti taas merkitsi suurta muutosta omassa toimijuudessa: eräs potilaista ei hoitajan mukaan koskaan ennen "käynyt edes tässä huoneessa näin pitkällä" (P1, H2). Toimijahistorioiden moninaisuudesta kertoo myös erään vangin toteamus siitä, että Etäevent-konsertti oli toinen kerta, kun hän on ollut konsertissa "selvin päin".

Eräs muista kohteista poikkeava yksityiskohta nousi esiin vankilayleisön toimijahistorioita tarkasteltaessa: yleisön jäsenten etnisuus. Vankilassa suurin osa vangeista oli suomalaistaustaisia, joten heille monet Vesa-Matti Loirin esittämät laulut olivat tuttuja. Yleisön joukossa oli kuitenkin myös ulkomaalaistaustaisia vankeja, joista eräät kyselivät lähellä istuvilta suomalaisilta kappaleiden tai joidenkin juontojen käännöksiä. Heille konserttikokemus ja asettuminen yleisön rooliin oli monella tapaa erilainen kuin suurimmalle osalle vankilayleisöä.

Ammatti- ja arkitoimijuus: henkilökunnan toimijahistoriat

Kullakin etäkohdepaikalla on oma institutionaalinen olemassaolon tarkoituksensa. Eri laitosten toiminta perustuu palkatun henkilökunnan suorittamiin toimenpiteisiin, jotka pääosin ovat tarkkaan säädeltyjä ja päivittäin samana toistuvia. Erilaisilla ammattinimikkeillä työskentelevät vastaavat eri asioista organisaatiossa ja omaavat myös erilaisen ammatillisen toimijahistorian. Esimerkiksi vankilassa kaikki työntekijät ovat paljon tekemisissä vankien kanssa, mutta työtehtävät vaihtelevat pääosin vankeinhoitolain mukaan. Vartijoiden tehtävänä on huolehtia turvallisuudesta ja vartioinnista. Rikosseuraamusmiehet toimivat rikosoikeudellisten seuraamusten täytäntöönpanossa. Ohjaajat toimivat käytännössä eniten vankien parissa. He ohjaavat vangeille järjestettävää toimintaa. Ammattirooleihin liittyvä toimijahistoria tuotti erilaisia suhtautumistapoja etäkonserttiin, vartijalle konsertti oli mahdollinen turvallisuusriski, ohjaajalle mahdollisuus:

Kaikki tää tämmönen touhu, että pitäis olla enemmän toimintaa, se lisää painetta tuonne valvontapuolelle ja meillä on silläkin saralla resurssit pienet. (KK, H2)

Se on tärkeää, että me nähdään se ihminen, meillehän ei oo niinku pelkästään siinä roolissa, että hän on vanki. Mun mielestä se on juurikin meidän tehtävä nähdä se ihminen näitten tekojen taustalla ... apua, tukee, muutosmotivaatioita. (KK, H1)

Toinen henkilökunnan toimijahistorioihin keskeisesti liittynyt aspekti oli se, että etäkonserttien aikana etäpaikkojen henkilökuntaan kuuluvien ammatilliset ja arkiset toimijahistoriat ristesivät. Henkilökuntaan kuuluva saattoi olla hyvinkin kiinnostunut etäkonsertista tapahtumana tai siinä esitettävästä musiikista, mutta näki sen ammattiroolinsa vuoksi haasteena. Tai sitten oma, työn ulkopuolinen kulttuuriharrastuneisuus saattoi tuottaa erityistä osaamista ja innostuneisuutta rakentaa etäkonsertin ympärille omalla työpaikalla erityinen tapahtuma, vaikka siihen joutui työaikansa lisäksi käyttämään omaa henkilökohtaista aikaansa.

Myös Tampere-talon työntekijöiden toimijahistoriat olivat läsnä konserttitilanteissa, olihan pilottiprojekti siellä suunniteltu, sieltä johdettu ja teknisesti toteutettu. Yleisö ei kuitenkaan tuntunut mieltävän Tampere-taloa palvelun järjestäjäksi, vaan tapahtuma nähtiin etäpaikan omana toimintana. Tampere-talon teknisen henkilöstön näkyminen konserteissa ei ollut tarkoituksenmukaistakaan, vaan päinvastoin, konsertti oli hyvin teknisesti onnistunut silloin, kuin heidän roolinsa pysyi yleisölle näkymättömänä. Etäkonsertit muokkasivat myös teknisen henkilökunnan toimijahistorioita. Konsertit vaativat uusia teknisiä ratkaisuja eivätkä työntekijät olleet myöskään välinpitämättömiä itse konserttien tarkoituksesta: "Etäevent on yksi tapa edesauttaa sitä [ihmisarvoista elämää]" (TT, H7).

Myös tämän artikkelin kirjoittajat tutkijoina tulivat osaksi toiminnan neksusta omine toimijahistorioineen. Tutkijoiden toimijahistoriaa suhteessa tutkittavaan kohteeseen voi havainnollistaa neksusanalyysin kolmen päävaiheen avulla. Kartoittamis- ja kiinnittymisvaiheessa (engaging the nexus of practice) tutkija tutustuu tutkimaansa ilmiöön ja paikantaa itsensä tutkimuksen kentälle. Navigointivaiheessa (navigating the nexus of practice) tutkija muotoilee tutkimuskysymyksiä ja suorittaa aineistonkeruuta ja tulee tällöin pakosta myös itse osalliseksi niitä erilaisia diskursiivisia syklejä, joita tutkimuskohteessa risteää. Vaiheet eivät välttämättä ole selväpiirteisiä. Kaksi ensimmäistä vaihetta näyttyi tutkimuksessamme huvittavinakin tapauksina, esimerkiksi palvelukeskuksessa suoritettuna vierailuna, jossa Tampere-talon edustajat ja tutkijat pitivät hyvin virallisen etukäteisinfon tulevasta konsertista palvelukeskuksen asiakkaille. Huonokuuloiset, iltapäiväkahviaan nauttivat asiakkaat ihmettelivät monia outoja sanoja, kuten Etäevent, chatti ja netti sekä graduntekijä.

Neksusanalyysin näkökulmasta tutkimuksesta seuraa aina myös kolmas vaihe, muutosvaihe (changing the nexus of practice), koska tutkimus itsessään on aina jonkinlainen interventio tutkittavaan sosiaaliseen toimintaan ja aiheuttaa sinällään jo muutoksen. Neksusanalyttisellä tutkimuksella pyritään kuitenkin myös tietoiseen muutokseen, jolloin tutkijan tehtäväksi tulee paljastaa muutostarpeet sekä etsiä niihin ratkaisuja. Tässä tutkimusprojektissa se on tarkoittanut sekä konkreettisia kehittämis ehdotuksia palvelun järjestäjälle että laajempien kulttuuria ja hoivaa koskevien yhteiskuntapoliittisten kysymysten esille tuomista.

Johtopäätökset

Edellä tekemämme neksusanalyttistä analyysiä voidaan verrata antropologi Clifford Geertzin (1973) käsitteeseen 'tiheä kuvaus' (thick description). Empiirisen aineiston lähiluku avasi sosiaalisen elämän kaikessa monimuotoisuudessaan, teki näkyväksi merkitysten verkoston, jossa erilaiset toimijat, toiminnot ja sosiaaliset käytännöt historioineen kohtasivat ja rakensivat yhdessä konserttitilanteen. Konsertti ei enää ollut jäykkä historiallinen konventio tai traditio vaan *toiminnan* neksus, joka sai hyvin monen tyyppisiä merkityksiä.

Vuorovaikutusjärjestys, paikan diskurssit ja toimijahistoria ovat metodisia käsitteitä, joiden avulla oli mahdollista tematisoida ja eritellä aineistoa. Kuten kaikki metodiset käsitteet, myös neksusanalyysin käsitteitä on syytä ajatella joustavina: niitä on mahdollista soveltaa kulloisenkin aineiston ja kysymyksenasettelun mukaisesti. Tekemäämme analyysiä ohjasi kysymys siitä, miten kaksi historiallista instituutiota, kulttuuri ja hoiva, kohtaavat 2010-luvulla. Teema on ajankohtainen ja osa tämän päivän retoriikkaa erilaisissa yhteyksissä. Vaikka keskustelua on paljon, käytännössä hoivan ja kulttuurin alueet mielletään usein erilliseksi: kulttuuria, vaikkapa taide-esityksiä 'tuodaan' hoivainstituutioon. Tämä ajattelu johtaa kuitenkin helposti siihen, että esimerkiksi resurssien puute estää kulttuuritoiminnan kehittämisen hoivainstituutioissa, koska 'kulttuuri' on lopulta jotakin 'ulkopuolista' hoivaan nähden.

Juuri neksusanalyysi paljasti sen, että ajatus konsertin 'viemisestä' on yksipuolinen: Etäevent-tapahtumissa tiettyjä piirteitä perinteisestä konsertti-instituutiosta säilyi, mutta varsin monia tulkittiin ja toteutettiin tilannekohtaisesti ainutlaatuisella tavalla. Musiikki materiaana paikantui näissä tilanteissa vaihtelevasti, olemalla joko toiminnan (kuuntelun) kohteena tai yhtenä aineksena muussa sosiaalisessa toiminnassa, esimerkiksi syynä yhdessä olemiseen ja kokemiseen. Kuten esimerkeissä toimimme esiin, etäpaikkojen institutionaaliset piirteet ja siellä työskentelevien ja asuvien hyvinkin erilaiset toimijahistoriat eivät kaikin ajoin olleet otollisia konserttien järjestämiselle, mutta jännitteistä huolimatta esimerkiksi toimijuuden raja-aitoja ylitettiin puolin ja toisin.

Neksusanalyysin avulla onkin mahdollista tunnistaa instituutioiden ominaispiirteitä ja niiden välisiä rajoja, mutta myös osoittaa kuinka rajoja on mahdollista ylittää. Toki ei voida naivisti väittää, että esimerkkitapauksessamme kulttuuri ratkaisisi hoivalaitoksissa olevia ongelmia ja jännitteitä, mutta toiminnan moninaisuuden havaitseminen auttaa suhteellistamaan käsityksiä ja johdattaa pohtimaan tarkemmin sitä, millaisia hoivan ja kulttuurin alueet ovat 2010-luvun kulttuurissa.

Kuten aivan tämän artikkelin alussa toimimme esiin, tämäntyyppistä kontekstuaalista tarkastelua on tehty etnomusikologiassa ja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. Kuitenkin aivan näin systemaattisesti ja laajasti kontekstuaalisia tekijöitä tuodaan harvemmin esiin. Osittain tämä johtuu siitä, että metodologisia työkaluja ei tähän tarkoitukseen ole juuri ollut. Tässä mielessä esittelemämme,

erityisesti kieli- ja sosiaalitieteiden sekä vuorovaikutustutkimuksen piirissä käytetty neksusanalyttinen metodi on monia mahdollisuuksia sisältävä.

Lähteet

- Blommaert, Jan 2013. *Ethnography, superdiversity and linguistic landscapes: chronicles of complexity*. Bristol: Multilingual Matters.
- Blommaert, Jan ja April Huang 2009. Historical bodies and historical space. *Journal of applied linguistics* 6 (3): 267–282.
- Bourdieu, Pierre 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geertz, Clifford 1973. *The interpretation of cultures: selected essays*. New York: Basic Books.
- DeNora, Tia 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia 2011. *Music-in-action: selected essays in sonic ecology*. Farnham: Ashgate.
- Garfinkel, Harold 1984 [1967]. *Studies in ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press.
- Gee, James Paul 1999. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. London: Routledge.
- Gibson, James J. 1986 [1979]. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Gibson, James J. 1994. Teoria tarjoustusta. Alkuperäinen lähde Gibson 1977. The theory of affordances. Teoksessa R. Shaw & J. Bransford (toim.) *Perceiving, acting and knowing: toward an ecological psychology*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum. *Psykologia* 29 (3): liite, 14–24.
- Goffman, Erving 1961. *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*. New York: Doubleday.
- Goffman, Erving 1974. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. London: Harper and Row.
- Goffman, Erving 1983. The interaction ritual. *American sociological review* 48: 1–19.
- Heinonen, Yrjö 2005. Kriittinen diskurssianalyysi musiikintutkimuksessa. *Musiikin suunta* 27 (1): 5–17.
- Ihanainen, Pekka 1992. Uusi käsite psykologiaan. *Psykologia* 27 (1): 49–54.
- Iivari, Netta, Marianne Kinnula, Leena Kuure ja Tonja Molin-Juustila 2014. Video diary as a means for data gathering with children: encountering identities in the making. *International journal of human-computer studies* 72 (5): 507–521.
- Moisala, Pirkko 2013. Etnomusiikologian uudet haasteet. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusiikologinen Seura. 9–25.
- Mäkelä, Leena 2010. *Verkkokurssi opetuksen ja oppimisen kompleksisena toimintatilana*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Nishida, Kitarō 1958. *Intelligibility and the philosophy of nothingness*. Tokyo: Maruzen.
- Norris, Sigrid ja Rodney H. Jones 2005. *Discourse in action: introducing mediated discourse analysis*. London: Routledge.
- Norris, Sigrid ja Rodney H. Jones 2005. Methodological principles and new directions in MDA. Teoksessa *Discourse in action: introducing mediated discourse analysis*. Toim. Sigrid Norris ja Rodney H. Jones. London: Routledge. 201–206.
- Norris, Sigrid ja Carmen D. Maier (toim.) 2014. *Interactions, images and texts: a reader in multimodality*. Boston: De Gruyter Mouton.

- Opetus- ja kulttuuriministeriö 2014. *Taiteen ja kulttuurin saavutettavuus. Loppuraportti*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2014:15. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Pietikäinen, Sari 2010. Mitä kaikkea monikielisyys tarkoittaa? Kokemuksia pohjoisen kielellisestä monimuotoisuudesta. Teoksessa *Suomalainen monikielisyys ja sen haasteet*. Toim. Suvi Stolt, Matti Lehtihalmes, Sirpa Tarvainen ja Kaisa Launonen. Helsinki: Yliopistopaino. 8–20.
- Pietikäinen, Sari 2012. Kieli-ideologiat arjessa. Neksusanalyysi monikielisen inarinsaa-
menpuhujan kielielämäkerrasta. *Virittäjä* 116 (3): 410-442.
- Raudaskoski, Sanna 2009. *Tool and machine: the affordances of the mobile phone*. Tam-
pere: Tampere University Press.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetel-
miin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Scollon, Ron 2001. *Mediated discourse: the nexus of practice*. London: Routledge.
- Scollon, Ron ja Suzie Wong Scollon 2004. *Nexus analysis: discourse and the emerging
Internet*. London: Routledge.
- Small, Christopher 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover:
University Press of New England.
- Suoninen, Eero, Anna-Maija Pirttilä-Backman, Anja Riitta Lahikainen ja Marja Ahokas
2010. *Arjen sosiaalipsykologia*. Helsinki: WSOYpro.
- Swidler, Ann 2001. What anchors cultural practices? Teoksessa *The practice turn in
social theory*. Toim. Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina ja Eike von Savigny.
London: Routledge. 74–92.
- Tampere-talo 2013. Tampere-talon Etäevent-hanke ehdolla kansainvälisen innovaatio-
palkinnon saajaksi. Verkkolähde <http://www.tampere-talo.fi/etaevent-tiedote> [tark.
21.4.2014].
- Tapio, Elina 2013. *A nexus analysis of English in the everyday life of FinSL signers: a multi-
modal view on interaction*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Tiensuu, Johanna 2012. *Pianonsoiton diskursiivis-materiaalisia kytkentöjä rakentamassa*.
Monitieteinen musiikintutkimus. Suomen musiikintutkijoiden 16. symposiumin jul-
kaisuja. Verkkolähde [https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/37623/
tiensuu_S2012.pdf](https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/37623/tiensuu_S2012.pdf) [tark. 19.8. 2014].
- Vygotski, Lev S. 1982 [1934]. *Ajattelu ja kieli*. Suom. Klaus Helkama ja Anja Koski-Jännes.
Espoo: Weilin+Göös.
- Wertsch, James V. 1998. *Mind as action*. Oxford: Oxford University Press.
- Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry 2014. Kulttuuria kaikille. Verkkolähde [http://
www.kulttuuriakaikille.fi/index.php?k=12542](http://www.kulttuuriakaikille.fi/index.php?k=12542) [tark. 21.2. 2014].

Haastatteluaineistot

Kylmäkosken vankila (KK)

- H1, H8, H12, H13: haastattelijat Anna Rantanen ja Annina Pimiä 23.12.2013,
H5: haastattelijat Anna Rantanen, Annina Pimiä ja Marjukka Colliander 18.12.2013.

Pispan Palvelukeskus (PP)

- H6, H9, H10: haastattelijat Anna Rantanen ja Annina Pimiä 18.11.2013.

Pitkäniemen nuorisopsykiatrian osasto (PI)

- H2, H5: haastattelijat Anna Rantanen, Annina Pimiä ja Marjukka Colliander
24.10.2013.

Tampere-talo (TT)

- H7: haastattelija: Anne Teikari 13.1.2014.

The article discusses the idea of musicking by studying the pilot project Etäevent (Remote Event) carried out by the Tampere Hall congress and concert centre in autumn 2013. Four different concerts that took place in the Tampere Hall were live streamed via Internet to audiences (in five different places) that did not otherwise have possibilities to participate in the concerts: elderly people, disabled people, people in a mental hospital, and people in a prison.

We analyse the encounters between ‘culture’ and ‘care’ institutions that were taking place in the concerts by using nexus analysis. Applying the three main concepts of nexus analysis – historical body, interaction order, and discourses in place – indicates that “music” or “concert” is not something that can just be technologically relayed from one place to another as “the same” experience. Instead, in each remote concert place the music as discursive material is intertwined with participants’ historical bodies, technological and material resources, institutional interaction orders, as well as with local and ideological discourses, establishing a unique nexus of practice.

Tarja Rautainen-Keskustalo toimii musiikintutkimuksen professorina Tampereen yliopistossa, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikössä. Hän on tutkinut musiikin kulttuurisia ja sosiaalisia merkityksiä erilaisissa historiallisissa konteksteissa. Tällä hetkellä hänen tutkimuksensa keskittyy musiikkietnografisen tutkimuksen kehittämiseen. Tässä keskeisiä teemoja ovat musiikin toiminnallisen luonteen ja multimodaalisuuden nivominen etnografiseen metodiin.

YTT Sanna Raudaskoski toimii sosiaalipsykologian yliopistonlehtorina (ma.) Tampereen yliopistossa, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikössä. Raudaskoski on tutkinut erilaisia materiaalisesti ja teknologisesti välittyneitä vuorovaikutustilanteita. Teoreettisesti hänen tutkimustaan on ohjannut erityisesti etnometodologia ja teoria tarjoumista (affordansseista). Viime aikoina Raudaskoski on perehtynyt neksusanalyysiin, jota hän myös opettaa osana Tampereen yliopiston Sosiaalitieiden tutkinto-ohjelmaa.

FM Marjukka Colliander on valmistunut musiikintutkimuksen oppiaineesta syksyllä 2014. Hänen pro gradu -työnsä Kulttuuri ja hoiva kohtaavat: henkilökunnan toimijuus Etäevent-konserttien pilotoinnissa perustuu hankkeen tutkimusmateriaaliin.

Annina Pimiä on on musiikintutkimuksen maisteriopiskelija. Hän valmistee pro gradua, jossa hän vertailee Etäevent-konserttien toteutumista esiintyjien ja yleisöjen näkökulmista.

HuK Anna Rantanen on musiikintutkimuksen maisteriopiskelija. Hän valmistee pro gradua Etäevent-konserttien yleisöjen kokemuksista.

HuK Anne Teikari on musiikintutkimuksen maisteriopiskelija. Hän valmistee pro gradua, jossa hän analysoi Etäevent-palvelua tuottajien tavoitteiden ja toteutuksen näkökulmista.

Melodian segmentointi logistisella regressiomallilla

Janne Seppänen

Esittelen kehittämäni logistiseen regressiomalliin perustuvan segmentointialgoritmin, joka menestyi muita testattuja sääntöpohjaisia menetelmiä paremmin yksiaänisten kansansävelmien säerajojen määrittelyssä. Vertailussa käytetyt muut menetelmät olivat tutkimusalalla yleisesti tunnetut LBDM ja Grouper (Cambouropoulos 2001; Temperley 2001). Esiteltävä menetelmä perustuu pääosin aiemmassa tutkimuksissa käytettyihin muuttujiin: sävelten syttymishetken välinen etäisyys (IOI), taukojen pituus (OOI), melodisten intervallien koko (API), metrinen informaatio sekä sekvenssit (ks. mm. Temperley 2001; Cambouropoulos 2001; Ahlbäck 2004; Pearce ja Wiggins 2006; Tenney ja Polansky 1980). Lisäksi algoritmissa hyödynnetään aineistolähtöistä dataa säerajojen todennäköisyyksistä eri sävelsiirtymillä. Algoritmi tunnisti 81 % manuaalisesti määritellyistä säerajoista.

Johdanto

Melodian *segmentoinnilla* tarkoitetaan melodian jakamista pienempiin rakenteellisiin osiin. Tässä tutkimuksessa segmentoinnilla viitataan melodian jakamiseen säkeisiin. Säerakenteeseen liittyviä tutkimuksia on tehty niin musiikinteorian (Lerdahl ja Jackendoff 1983), psykologian (Deliège 1987) kuin tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen piirissä (Tenney ja Polansky 1980; Temperley 2001; Cambouropoulos 2001; 2006; Bod 2002a).

Yleisimmin säerajan tunnistusmenetelmät ovat perustuneet niin sanottuihin gestalt-periaatteisiin. Ne ovat yleisiä sääntöjä, joiden katsotaan ohjaavan musiikillisen rakenteen hahmottamista. Näitä ovat paikalliset epäjatkuvuudet tai muutokset sävelten kestoissa, tauoissa, sävelkorkeuksissa, dynamiikassa sekä musiikilliset parallellimit eli toistuvat jaksot (Cambouropoulos 1998; Cambouropoulos 2001; Lerdahl ja Jackendoff 1983; Temperley 2001; Narmour 1990).

Kokeellisissa tutkimuksissa on havaittu, että gestalt-periaatteet eivät aina selitä säkeiden hahmottamista. Rens Bod (2002a; 2002b; 2002c) onkin haastanut gestalt-periaatteet ja päätenyt johtopäätökseen, että säkeiden hahmottamisessa oppimisella on suuri merkitys. Bodin näkemystä tukee hänen kehittämänsä oppimista simuloiva segmentointialgoritmi, jolla hän pääsi gestalt-periaatteisiin nojaavaa *Grouper*-menetelmää parempiin tuloksiin.

Säerajojen hahmottamista näyttävät ohjaavan opitut skeemat, mutta herää kysymys: mihin muuhun kuin auditiivisen informaation hahmottamista ohjaa-

viin vihjeisiin oppiminen voi perustua. Mahdollisesti gestalt-periaatteiden määrittely segmentointialgoritmeissa ei ole ollut riittävän tarkkaa ja kattavaa, jotta päästäisiin parhaaseen mahdolliseen tulokseen.

Tässä tutkimuksessa oli tavoitteena selvittää voidaanko yleisiin periaatteisiin nojautuen saavuttaa aiempaa parempia tuloksia segmentoinnissa määrittelemällä muuttujat kattavammin ja selvittämällä muuttujien suhdetta säerakenteeseen tilastollisella analyysillä. Tutkimuksessa kehitettiin logistiseen regressioon perustuva säerajojen tunnistamismalli käyttäen aineistona symbolisesti koodattua *Essen*-kansansävelmäkokoelmaa. Mahdollisimman validien muuttujien määrittelemiseksi analysoitiin tilastollisesti metriikan, melodisten intervallien ja parallelismien suhdetta säerajoihin.

Aiempi tutkimus

Gestalt-periaatteiden tueksi on vain harvoin esitetty empiirisen aineiston systemaattiseen analyysiin perustuvia todisteita. Yksi harvoista, joka on analysoinut gestalt-periaatteiden yhteyttä säerakenteen hahmottumiseen tilastollisin menetelmin, on Tillman Weyde (Weyde 2004; Weyde, Wissman ja Neubarth 2007). Hänen analyysinsä perustui aineistoon, jossa koehenkilöinä toimineita kymmentä musiikin opiskelijaa pyydettiin määrittelemään säeraja samanpituisista geneerisistä melodiakatkelmista. Kussakin melodiassa oli kaksi keskenään ristiriidassa olevaa vihjettä, joista toinen viittaa kahden ja toinen kolmen sävelen jaksoihin. Tulosten mukaan sävelten syttymishetkien välisellä etäisyydellä ja sävelten voimakkuudella oli tilastollisesti merkitsevä riippuvuus koehenkilöiden tekemien segmentointien kanssa, mutta ei intervallin koolla tai suunnalla.

Gestalt-periaatteet haastanut Bod (2002a) on osoittanut, että on tilanteita joissa säerajoja määriteltäessä gestalt-periaatteiden perusteella joudutaan harhaan. Ensimmäisessä aihetta käsittelevässä artikkelissaan hän käyttää esimerkkinä *Essen*-kansansävelmäkokoelmaan sisältyvää saksalaista lastenlaulua *Ruru Rinneken*. Laulun säerajojen määrittely ei ole mahdollista gestalt-periaatteiden perusteella: säerajat eivät osu pisimpien sävelten, suurimpien intervallien kohdalle tai niiden jälkeen eivätkä myöskään toistuvien jaksoiden rajakohdalle tai metrisesti parallellisesti. Bod kutsuu tällaisia säerajoja, jotka ovat sävelen tai kahden päässä siitä missä säeraja näyttäisi olevan gestalt-periaatteiden perusteella, *hyppysäkeiksi* (jump-phrase). Hänen käyttämässään otoksessa *Essen*-kokoelmasta tällaisia säkeitä oli yli 32 %:ssa sävelmistä.

Bodin oletusta oppimisen suuresta merkityksestä tukee hänen kehittämänsä oppimista simuloivan *DOP*-algoritmi (data-oriented parsing), joka oppii opeusaineistosta erilaisia säkeitä ja säerakenteita ja niiden todennäköisyyksiä. Bod vertasi *DOP*-algoritmin suorituskykyä Temperleyn kehittämään *Grouper*-algoritmiin. Sikäli kuin Temperleyn ja Bodin saamia tuloksia voi verrata keskenään, *DOP*-algoritmin tuottamat säerajat vastasivat huomattavasti paremmin manuaalisesti määriteltyjä säerajoja *Essen*-kansansävelmäkokoelman sävelmillä. Bo-

din ja Temperleyn saamat tulokset eivät kuitenkaan ole täysin vertailukelpoisia, koska DOP-algoritmi oli opetettu testiaineiston ulkopuolelle jääneellä opetusaineistolla, kun taas Grouper-algoritmin parametrit oli optimoitu vain säkeen pituuden osalta. Myös Bodin ja Temperleyn käyttämät otokset poikkesivat toisistaan: Bod testasi algoritmiaan satunnaisesti valitulla 1000 sävelmän otoksella, kun taas Temperleyn otos koostui 65 sävelmästä, joissa ei ollut epäsäännöllisiä tahtilajeja. Silti vertailun tuloksia voi pitää oikean suuntaisina. Vertailussa 87,3 % DOP-algoritmin määrittelemistä säerajoista vastasi manuaalisesti määriteltäjä, kun vastaava suhdeluku Grouper-algoritmin tapauksessa oli 75,5 %. (Bod 2002c; Temperley 2007, 146–147.)

Säerajojen evaluointien arvioinnissa on huomioitava, että säerajat eivät ole aina yksiselitteisiä. Säerajojen ambivalenttisuuden on osoittanut kokeellisesti muun muassa Thomin tutkimusryhmä (2002) sekä Bod Schaeferin (2004) tutkimusryhmän kanssa. Heidän mukaansa eri ihmiset hahmottivat paitsi säerajojen määrät myös niiden täsmälliset paikat eritavoin jo yksinkertaisessa kansansävelmässä puhumattakaan monimutkaisemmista sävelmistä. Tyypillisesti erilaisia tulkintoja voi olla silloin, kun säkeen ensimmäistä pääiskua edeltävät sävelet voidaan tulkita joko edellisen säkeen lopuksi tai säkeen alussa olevaksi kohoksi.

Deliègen (1987) sekä Schaeferin, Murren ja Bodin (2004) tutkimusten mukaan musiikillinen kokeneisuus vaikuttaa siihen, miten hyvin säerajojen hahmottuminen vastaa gestalt-periaatteita. Tulokset kokeneisuuden vaikutuksesta ovat kuitenkin päin vastaisia: Deliègen (1987) tutkimuksen mukaan muusikoiden vastaukset vastasivat paremmin gestalt-periaatteita kuin ei-muusikoiden. Schaeferin (2004) tutkimusryhmän päätulos sen sijaan oli, että musiikillisesti kokeneimpien keskinäinen konsensus säerajoista oli suurin ja heidän määrittelemissään säerajoissa oli eniten ristiriitoja gestalt-periaatteiden kanssa. Mahdollinen selitys ristiriitaisille tuloksille on, että Deliègen tutkimuksessa oli mukana myös artikulaatioon ja äänenväriin liittyviä muuttujia, joita ei huomioitu Schaeferin tutkimusryhmän tutkimuksessa.

Bodin termi hyppysäe soveltuu kuvaamaan tilanteita, joissa säeraja osuu sivuun kohdasta, johon se gestalt-periaatteiden mukaan tulisi osua. Deliège (1987) puolestaan käyttää ali- ja ylisegmentointitermejä kuvaamaan virhetyyppejä, joissa melodiassa nähdään vähemmän tai enemmän säerajoja kuin siinä todellisuudessa on, sikäli kuin säkeiden määrää voidaan objektiivisesti määritellä.

Säerakenteen hahmottamista ohjaavat musiikilliset muuttujat

Vaikka oppimisella epäilemättä on oma osuutensa musiikillisen rakenteen hahmottumiseen, niin gestalt-periaatteet eivät ole merkityksellisiä. Sen osoittaa jo se, että valtaosa säerajoista pystytään tunnistamaan niiden perusteella, jopa ilman parametrien optimointia (vrt. Temperley 2001). Tässä tutkimuksessa tavoitteena oli analysoida musiikillisten muuttujien yhteyttä säerajoihin, muodostaa optimoitu malli, ja selvittää voidaanko näin päästä parempiin tuloksiin algoritmisessa säerajan tunnistuksessa. Aineistona käytetään *Essen*-kansansävelmäkokoelmaa. Se on aika-arvoiltaan kvantisoitu symbolisesti koodattu yksiäänisistä melodiois-

ta koostuva aineisto ilman esitysmerkintöjä, joten käytettävissä olevat muuttujat rajautuvat epäjatkuvuuksiin sävelten kestoissa, tauoissa ja sävelkorkeuksissa sekä parallelismeihin. Muut mahdolliset säerajojen hahmottumista ohjaavat muuttujat, agogiikka, dynamiikka, äänenväri ja laulun sanat, jäävät analyysin ulkopuolelle.

Metriikka

Voimakkaimmin säerajaan viittaavana vihjeenä pidetään melodian rytmisistä ominaisuuksista sävelten kestoja tai sävelten syttymishetkien välistä etäisyyttä (inter-onset-interval, IOI) sekä taukojen kestoja (offset-onset-interval, OOI). Pitkien sävelten ja taukojen jälkeen on usein säeraja. Tämä sääntö on käytännössä lähes kaikissa segmentointialgoritmeissa muodossa tai toisessa. (Temperley 2007, 147).

Emilios Cambouropoulos (2001) on huomauttanut, että on myös tilanteita, joissa lyhempi sävel voi olla merkinä jakson päättymisestä. Havaintoonsa perustuen hän kehitti mallin musiikillisten jaksojen rajakohtien todennäköisyyksien määrittelemiseksi (local boundary detection model, LBDM). Sävelten keston lisäksi LBDM:ää voi soveltaa myös muihin musiikillisiin muuttujiin, kuten sävelten välisiin intervaleihin, taukoihin, dynamiikkaan ja harmoniaan. LBDM perustuu kahteen sääntöön: muutossääntö (*identity-change rule*) ja läheisyys-sääntö (*proximity rule*). Muutossääntöön mukaan kolmen peräkkäisen sävelen välisten intervallien kohdalle määritellään raja, jos intervallit poikkeavat toisistaan. Tämä raja on epämääräinen ja molemmat intervallit saavat saman arvon. Läheisyys-sääntö ratkaisee, kumpi rajoista on voimakkaampi. Sen mukaan raja on todennäköisempi suuremman intervallin kohdalla.

Joissakin malleissa on testattu myös IOI-ratio-muuttujaa, joka on sävelen kesto jaettuna vierekkäisten sävelen kestolla (Orio ja Neve 2005; Cambouropoulos ja Widmer 2000; Shifrin ja Birmingham 2003). Muuttuja on mielenkiintoinen, koska tekstuuriltaan tiheämissä jaksoissa sen voi ajatella tuovan epäjatkuvuudet esille IOI:ta paremmin. Ongelmana tosin on, että sellaisenaan mittari ei tunnista minkälaisessa kontekstissa (tiheässä vai harvassa tekstuurissa) kukin suhdeluku esiintyy. Siksi IOI-ratio-mittari on ehkä soveltuvampi IOI-mittarin lisänä kuin korvaajana.

Melodian metristä rakennetta kokonaisuutena on useimmissa tutkimuksissa käsitelty riippumattomana säerakenteesta toisin kuin yksittäisten sävelten ja taukojen kestoja (Pearce, Müllensiefen ja Wiggins 2008; Lerdahl ja Jackendoff 1983). Temperleyn (2001) Grouper-algoritmissa metrinen rakenne on kuitenkin huomioitu metristen parallelismien muodossa siten, että algoritmi suosii metristä sijaintia, joka vastaa aiemman säerajan metristä sijaintia.

Parallelismit

Cambouropoulos (2006) testasi parallelismin perustuvaa segmentointialgoritmiä käyttäen edustavia musiikkikatkelmia esimerkkeinä ja osoitti, että parallelismien perusteella on mahdollista määrittellä säerajoja, joita ei pystytä määrittelemään oikein LBDM:llä. Useimmissa tietokone- ja teoreettisissa malleissa

parallelismit on kuitenkin jätetty huomiotta, koska ennalta tuntemattomien toistuvien jaksojen tunnistaminen on nähty ongelmallisena.

Omat ongelmansa parallelismien määrittelyssä onkin. Pitäisikö toistuvia jaksoja hakea rytmistä, melodiasta vai esimerkiksi sointuprogressiosta? Mitkä ovat parhaiten soveltuvat representaatiot näiden kuvaamiseen? Melodian representaatioina on käytetty tai testattu esimerkiksi sävelkorkeus-, intervalli-, diatoninen intervalli- ja melodian suunta -jonoja sekä melodian kaarrosta ja säveljoukkoa joitakin mainitakseni. Toistuvien jaksojen tunnistamiseen on kehitetty myös useita erilaisia menetelmiä. (Cambouropoulos 2003; Juhász 2009; Hsu, Liu ja Chen 1998; Patel ja Mundur 2005.) Osa näistä hakee tarkalleen samantyyppisiä jaksoja ja toiset likimääräisesti samantyyppisiä. Kaikkien näiden kohdalla on sama tiedonhaulle ominainen ongelma: kuinka varmoja voimme olla, että kaikki relevantit toistuvat jaksot löytyvät ja ovatko kaikki löytyneet toistuvat jaksot relevantteja. Lisäksi rajakohtien määrittely on kaikkea muuta kuin yksiselitteistä: pitäisikö jaksojen rajakohtien määrittelyssä huomioida vain jaksojen alut vai olisiko hyödyllistä huomioida myös loput? Entä pitäisikö löydettyjen toistuvien jaksojen rajakohtien läheisille sävelille antaa myös jonkinlainen painoarvo mahdollisen rajakohdalla olevan variaation huomioimiseksi?

Intuitiivisesti tuntuu uskottavalta, että pidempien tai usein toistuvien jaksojen alut tai loput hahmottuvat todennäköisemmin säerajoiksi kuin lyhempien ja harvoin toistuvien jaksojen alut. Tähän oletukseen perustuen joissakin algoritmeissa on jaksojen pituutta ja toistojen määrää on käytetty jakson merkitsevyyden mittarina. Toistuvan jakson pituuden ja esiintymisfrekvenssin suhdetta säerajan todennäköisyyteen ei ole kuitenkaan tutkittu kattavasti.

Sävelkorkeuden vaihtelut

Mikäli vaihteluilla sävelkorkeudessa on nähty olevan yhteyttä säerajoihin, niin yleisimmin tekijöinä säerajojen havaitsemisessa on pidetty intervallin kokoa ja epäjatkuvuuksia peräkkäisten intervallien koossa ja suunnassa. Suurilla intervaleilla säerajan todennäköisyyden on ajateltu olevan suurempi kuin pienillä intervaleilla. (Lerdahl ja Jackendoff 1983; Cambouropoulos 2001.)

Weyden (2004; 2007) tilastollisessa analyysissä intervallin koon ja suunnan muutoksella geneerisissä melodiakatkelmassa ei ollut yhteyttä säerajan hahmottumiseen tai yhteys oli vain heikko. Kuitenkin hän arveli, että intervallimuuttujat voivat olla yksi tärkeä vihje säerajasta rytmisten ja dynaamisten muuttujien ohella. Lisäksi hän teki tuloksistaan päätelmän, että oktaavi- ja kvintti-intervalleilla on mahdollisesti jonkinlainen erityisasema suhteessa säerajoihin. Tästä herää ajatus, että mahdollisesti on olemassa ilmiö, jota voi nimittää säerajakonsonanssiksi, toisin sanoen säerajojen kohdalla hyvin soiviksi intervaleiksi.

Oletetun säerajakonsonanssin ohella toinen melodian segmentointia käsittelevässä tutkimuksessa huomiotta jäänyt intervallien ominaisuus on transitiot. Intervalleilla on taipumus esiintyä tiettyjen sävelasteiden välillä. Transitioiden yhdistyy tieto intervallista ja siihen liittyvistä sävelluokista. Samoin kuin intervallit sävelluokkaan eivät ole keskenään samanarvoisia, vaan ne ovat hierarkkisesti

järjestäytyneitä: vain rajattu määrä kaikista mahdollisista transitoista esiintyy tonaalisessa musiikissa ja esiintyvienkin esiintymisen todennäköisyyksien välillä on eroja (Seppänen 2011; Fucks 1962). Voidaan myös kysyä, onko olemassa säerajoille tai säkeiden aluille ja loppuille ominaisia transitoita.

Aineisto

Aineistona käytettiin Essen-kansansävelmäkokoelmaa (Temperley 2001; Bod 2002a). Kokoelma koostuu valtaosaltaan eurooppalaisista sävelmistä, jotka on kerätty ja koodattu Essen associative code -formaattiin (ESAC; Schaffrath 1995). ESAC-formaattiin on koodattu informaatio sävelmien sävelten sävelkorkeuksista tasavireisen puoliaskelen tarkkuudella ja kvantisoiduista kestoista, sävellajit, tahtiosoitukset sekä tahti- ja säerajat. Tässä tutkimuksessa aineiston analyysiin käytetään MATLAB-ohjelmaa ja sen Statistics toolbox -liitännäistä. Analyysiä varten aineiston sävelkorkeus ja -kesto informaatio muunnettiin MATLABin MIDI toolboxissa käytettävään NMAT-formaattiin (Eerola ja Toivainen 2004). Muu informaatio luettiin omiin taulukoihinsa.

Essen-kokoelman säerajojen määrittelystä vastaavat useat henkilöt, jotka ovat määritelleet säerajat oman musiikillisen kokemuksensa ja rakenteen tajunsa varassa. Kokoelman jakamisessa tutkimuskäyttöön keskeisesti vaikuttanut Ewa Dahlig-Turek on kertonut perusajatukseksi olleen, että säkeitä ei tullut määrittellä liian lyhyiksi, jolloin ne olisivat pikemminkin motiiveja kuin säkeitä, eikä toisaalta liian pitkiksi jolloin kyseessä olisi jo pitempi musiikillinen jakso (Thom, Spevak ja Höthker 2002).

Menetelmät

Analyysissä säeraja nähdään dikotomisena muuttujana: säeraja joko on tai ei ole. Tässä tutkimuksessa käytetään dikotomisten selitettävien muuttujien analysointiin soveltuvaa regressioanalyysin erityistyyppiä: logistista regressioanalyysia. Regressioanalyysi on menetelmä, jolla tutkitaan yhden tai useamman selittävän muuttujan vaikutusta yhteen selitettävään muuttuajaan. Toisin sanoen regressioanalyysin tuloksena syntyy malli, jolla voidaan ennustaa selitettävää muuttujaa selittävien muuttujien perusteella myös uusissa aineistossa. Logistisessa regressioanalyysissä selittävillä muuttujilla pyritään ennustamaan todennäköisyyttä, joilla selitettävä muuttuja saa arvon 1 tai 0. Tässä tapauksessa 1 vastaa tilannetta, että sävelen kohdalla alkaa uusi säe ja 0 ettei uusi säe ala. Yksinkertaisuuden vuoksi tässä ei huomioida säesolmun eli peräkkäisten säkeiden yhteenliittymän mahdollisuutta.

Selittävinä muuttujina mallissa ovat musiikilliset muuttujat ja selitettävänä muuttujana säeraja. Selittävien muuttujien suuren määrän takia valinnassa hyö-

dynnettiin sekventiaalista muuttujavalintaa (sequential feature selection). Yleensä hypoteesiin perustuvaa mallia pidetään parempana kuin sekventiaaliseen valintaan perustuvaa. Sekventiaalista valintaa käytetäänkin tässä tutkimuksessa esivalintana, jonka pohjalta luotiin malli, jota voi pitää teoreettisesti perusteltuna.

Sekventiaalinen muuttujavalinta lisää malliin yksitellen muuttujan, joka parantaa mallia eniten. Kriteerinä oli poikkeama logistisen mallin sovituksesta (yleistetty jäännösumma). Yksittäisiä musiikillisia muuttujia analysoidaan kullekin muuttujalle soveltuvalla menetelmällä, jotka esitellään tuloksissa muuttujien käsittelyn yhteydessä.

Säerajojen valinta

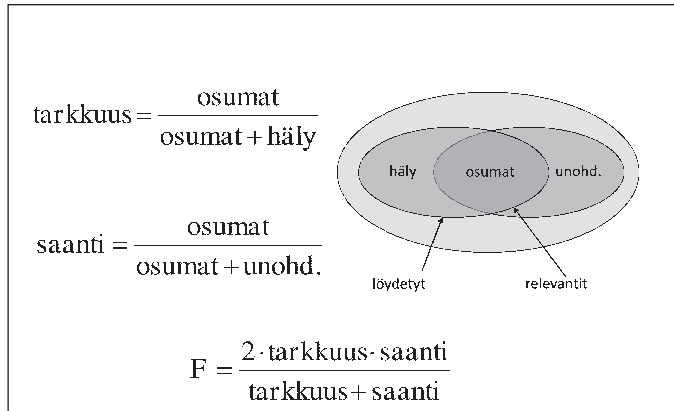
Logistinen regressiomalli antaa säerajoille todennäköisyydet, joiden perusteella voidaan määrittellä säerajat. Yksinkertaisin tapa määrittellä säerajat on määrittellä kynnysarvo, jota suuremmat arvot luokitellaan säerajoiksi. Parempaan tulokseen voi pyrkiä hyödyntämällä tietoa säkeiden tyypillisestä pituudesta ja säkeiden taipumuksesta osua paralleelisille tahdinosille. Näin on menetelty Temperleyn (2001) Grouper-algoritmissa. Grouper prosessoi melodiaa alusta loppuun siten että säkeen pituus ja todennäköinen säerajan sijainti perustuu edelliseen määritelyyn säerajaan.

Logistiseen regressioon perustuvan mallin määrittelemistä säerajojen todennäköisyyksistä lopulliset algoritmiset säerajat määriteltiin valintafunktiolla, joka eteni todennäköisimmästä säerajasta vähemmän todennäköisiin painottaen tiettyjä metrisiä sijainteja suhteessa kaikkein todennäköisimpään säerajaan. Lähtöoletus oli, että logistisen mallin todennäköisimmäksi säerajaksi määrittelemä isku on todennäköisesti todellinen säeraja. Painotukset perustuivat neljään optimoituun parametriin: 1) sävelten ja 2) iskujen määrän minimi säkeessä, 3) kerroin metrisesti paralleelien iskujen painoarvoille 4) iteraatioiden määrä suhteessa sävelten määrään melodiassa. Sävelten ja iskujen määrä säkeessä ovat raja-arvoja, joita lyhempiä säkeitä valintafunktio ei muodosta. Kerroin metrisesti paralleeleille iskuille nostaa niiden iskujen todennäköisyysarvoja, joiden sijainnit ovat metrisesti vastaavia kuin jo määriteltyjen säerajojen sijainnit, mikäli peräkkäisten säerajojen sijainnit iskuina ovat neljällä tai kolmella jaollisia, koska aineiston sävelmät ovat valtaosaltaan kaksi- tai kolmijakoisia. Iteraatioiden määrä suhteessa sävelten määrään sävelmässä -parametri kertoo funktiolle, kuinka monta kertaa valintaprosessi käydään läpi.

Valintafunktion parametrien arvot optimoitiin simuloitulla jäähdytyksellä, jolla minimoitiin väärin luokiteltujen säerajojen osuus, jota mitattiin F-pisteillä (lisää F-pisteistä luvussa *Evaluointi*). Simuloitu jäähdytys on heuristinen optimointimenetelmä, jossa parametrien arvoihin tehdään optimointiprosessin myötä pieneneviä muutoksia. Uudet arvot hyväksytään, mikäli niillä saadaan aiempaa parempi tulos. Lokaaleihin minimeihin juuttumisen välttämiseksi hyväksytään silloin tällöin myös huonomman tuloksen tuottava arvojen kombinaatio, ellei tulos ole liian huono. Arvojen muutosten suuruus ja huonompien ratkaisujen hyväksymisen todennäköisyys laskee optimoinnin edetessä. (Haataja 2004.)

Segmentointialgoritmin evaluointi

Segmentointialgoritmien evaluoinnissa mittareiksi ovat vakiintuneet tiedonhaun (information retrieval) evaluointiin kehitetyt mittarit *tarkkuus* (precision), *saanti* (recall) ja *F-pisteet* (F-score). Saannilla mitataan kuinka suuri osa säerajoista löydetään algoritmilla ja tarkkuudella mitataan kuinka suuri osa algoritmilla saaduista säerajoista on oikeita säerajoja. Formaalisti nämä määritellään termeillä *osumat* (löydetty todelliset säerajat), *häly* (määritellyt ei-todelliset säerajat), *unohdetut* (ei-löydetty todelliset säerajat). F-piste on tarkkuuden ja saannin harmoninen keskiarvo.



Luotettavan kuvan saamiseksi algoritmin soveltuvuudesta muihin aineistoihin käytettiin kymmenkertaista ristiinvalidointia, eli aineisto jaettiin kymmeneen osaan, joista kerrallaan valittiin yhdeksän mallin opettamiseen ja jäljelle jäänyttä osaa käytettiin testaukseen. Raportoidut tarkkuus, saanti ja F-pisteet ovat keskiarvo ristiinvalidoinnissa saaduista tuloksista. Logistinen regressiomalli ja valintafunktion parametrien arvot perustuvat kuitenkin koko aineistoon, jolloin niiden opettamiseen käytetty aineisto on ollut mahdollisimman suuri.

Tuloksia verrattiin LBDM:n ja Grouperin antamiin tuloksiin samalla aineistolla. Molempien luotettavuutta on arvioitu useissa evaluoinneissa (mm. Wiering ym. 2009; Pearce ym. 2008; de Nooijer ym. 2008). Säännönmukaisesti menetelmät ovat olleet vertailuissa kahden tai kolmen parhaan joukossa. Grouper-menetelmää testattiin Temperleyn (2001) ja Sleatorin implikaatiolla, joka on osa Melisma music analyzer -ohjelmistoa.

Tulokset

Seuraavassa raportoidaan musiikillisten muuttujien analyysin tulokset, logistinen regressiomalli, valintafunktion optimoidut parametrit sekä segmentointialgoritmin evaluoinnin tulokset.

Metriikka

Käytetyssä aineistossa tyypillisin sijainti pisimmälle sävelten syttymishetkien etäisyydelle (IOI) säkeessä on säkeen viimeinen sävel (35,8 %). Toiseksi tavallisin sijainti on ensimmäinen sävel (7,1 %), ja muut säkeen pisimmät IOI:t jakautuvat tavallisimmin muille metrisesti painollisille iskuille.

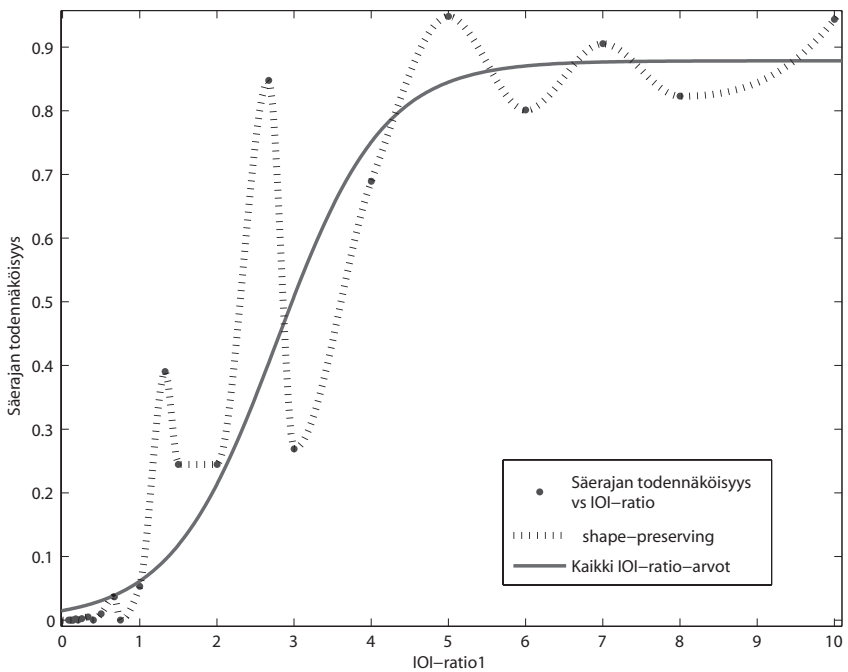
IOI-ratio-muuttuja määritellään aiemmissa tutkimuksissa peräkkäisten sävelten ajallisen etäisyyden suhteeksi (mm. Cambouropoulos ja Widmer 2000; Cambouropoulos 2003; Shifrin ja Birmingham 2003). Aiemmassa tutkimuksessa ei ole kuitenkaan problematisoitu, onko eroa sillä verrataanko IOI:n pituutta edelliseen vai seuraavaan IOI:hin. Molemmat vaihtoehdot ovat perusteltuja: etäisyyssäännön perusteella säerajan todennäköisyyden pitäisi olla korkeampi sävelen jälkeen, mikäli se on pitempi kuin edellinen tai seuraava sävel. Voidaan myös olettaa, että mitä enemmän peräkkäiset IOI:t poikkeavat toisistaan, sitä suurempi on säerajan todennäköisyys. Tämän perusteella määritellään kaksi IOI-ratio-muuttujaa:

IOI:n suhde seuraavaan IOI:hin:

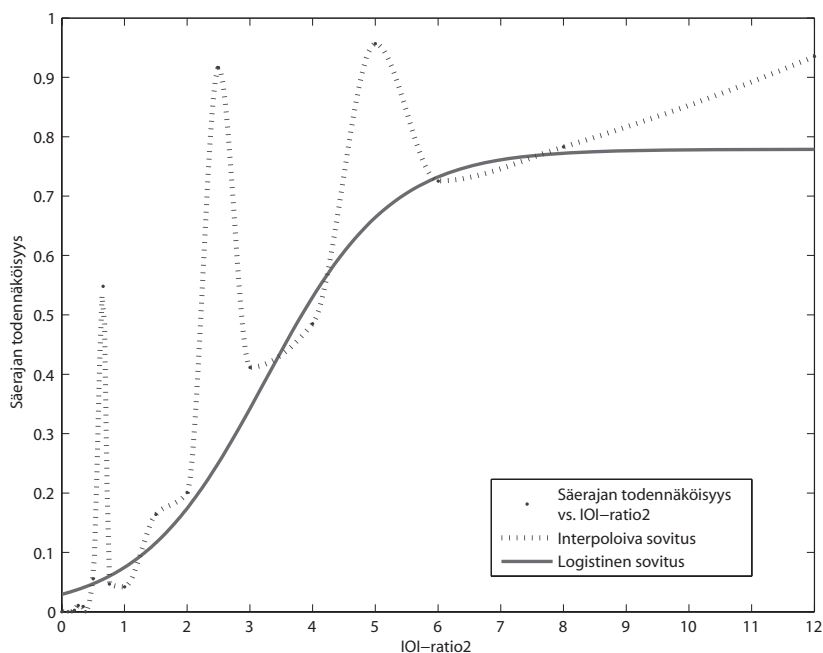
$IOI\text{-ratio1}_n = IOI_{n-1}/IOI_n$, ensimmäiselle sävelle IOI-ratio1-arvo 0.

IOI:n suhde edelliseen IOI:hin

$IOI\text{-ratio2}_n = IOI_n/IOI_{n-1}$, kahdelle ensimmäiselle sävelle IOI-ratio2-arvo 0.



Kuva 1. Säerajan todennäköisyyden suhde IOI-ratio1-arvoihin (IOI_{n-1}/IOI_n) sekä logistinen ja interpoloiva sovitus.



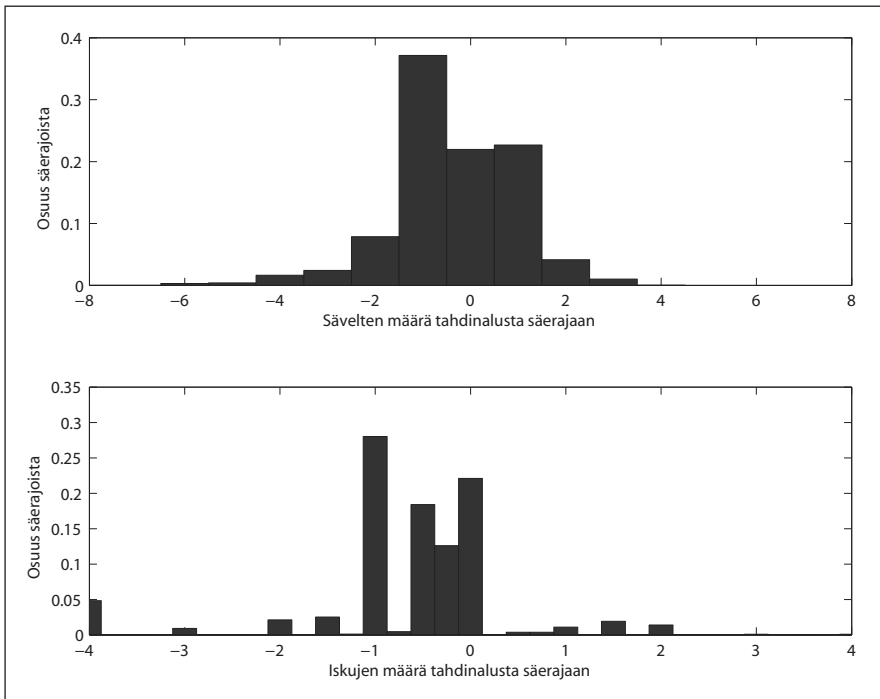
Kuva 2. Säerajan todennäköisyyden suhde IOI-ratio2-arvoihin (IOI_{n-1}/IOI_{n-2}) sekä logistinen ja interpoloiva sovitus.

Säerajan todennäköisyydet IOI-ratio-mittareiden saamalla arvoilla tukevat etäisyysääntöä: peräkkäisistä sävelistä säeraja on todennäköisempi pitemmän jälkeen (ks. kuva 1). Lisäksi peräkkäisten IOI-arvojen välisellä suhdeluvulla näyttää olevan verrattain voimakas yhteys säerajan todennäköisyyteen. Vaikka säerajan todennäköisyys nousee trendinomaisesti IOI-ratio-arvon noustessa, yksittäiset datapisteet poikkeavat verrattain paljon trendistä, jonka oletetaan olevan todennäköisyyksille tyypillisesti logistinen (kts. kuvat 1 ja 2). Poikkeavissa arvoissa havaintojen määrät ovat joissakin tapauksissa pienempiä kuin muissa arvoissa, mutta eivät kuitenkaan niin pieniä, että poikkeamien voitaisiin ykskantaan todeta selittyvän pelkästään satunnaisvaihtelulla ($N = 74 - 22042$). Niiden selittäminen tyhjentävästi ei ole kuitenkaan tässä yhteydessä mahdollista.

Koska säerajan IOI-ratio-mittareiden ja säerajan todennäköisyyden välinen riippuvuus ei ole yksiselitteisesti logistinen, vaan yksittäisien arvojen kohdalla on suuriakin poikkeamia, testataan mallissa aineistopohjaisia IOI-ratio-mittareita: IOI-ratio1-adj ja IOI-ratio2-adj. Niiden arvo n on yhtä kuin säerajan todennäköisyys vastaavan IOI-ratio-mittarin (peräkkäisten kestojen välinen suhdeluuku) arvolla n .

Metrienen rakenne

Metrisillä painoilla ja säerakenteella näyttää olevan jonkinasteinen riippuvuus. Essen-kokoelman sävelmissä 80,1 % säerajoista on tahdin alussa (21,2 % säe-



Kuva 3. Säerajan sijoittuminen suhteessa tahtin alkuun. Negatiivisilla arvoilla säkeen ensimmäinen sävel on ennen tahtin ensimmäistä säveltä. Iskut on kvantisoitu kuudestoistaosa-aika-arvoihin.

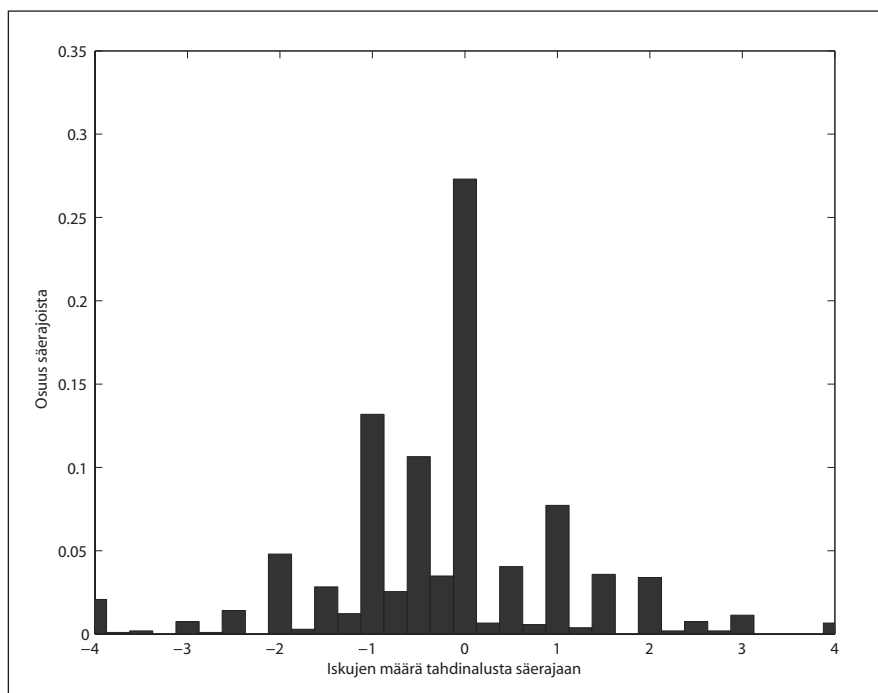
rajoista) tai viimeisellä iskualalla ennen tahtirajaa (59,5 % säerajoista). Pääsääntöisesti säerajan todennäköisyys näyttää olevan sitä alhaisempi mitä kauempana pääiskusta ja mitä metrisesti heikommalla iskulla sävelen alku sijaitsee (ks. kuva 3).

Metriksen rakenne näyttää osaltaan ohjaavan säerakenteen hahmottamista. Mahdollisesti säerajan odotetaan tavallisesti olevan välittömästi ennen pääiskua. Mikäli säeraja on muualla, niin säerajan hahmottamista ohjaa jokin muu tai useampi muu vihje. Tähän viittaa havainto, että säerajan sijoittuminen suhteessa tahtien alkuihin on toisenlainen, kun tarkastellaan säerajoja joita ennen on tauko, joka on vahvimpia vihjeitä säerajasta (ks. kuva 4). Niiden tapauksessa painottuu voimakkaammin ensimmäinen isku kuin sitä edeltävät iskut. Myös välittömästi pääiskun jälkeen sijoittuvien osuus nousee hiukan.

Edellisten havaintojen perusteella säerajan tunnistusmallissa testataan binäärisiä muuttujia, jotka painottavat pääiskulla olevia ja sitä edeltäviä säveliä.

Melodian sisäinen samankaltaisuus

Toistuvien jaksosten rajakohtien määrittelyssä käytetään tarkkaan merkkijonositukseen perustuvaa algoritmia, joka tunnistaa kaikki keskenään identtisten



Kuva 4. Säerajan sijoittuminen suhteessa tahdin alkuun säerajoilla, joita edeltää tauko.

jaksot merkkijonosta. Tarkkaan sovitukseen päädyttiin aiemmin mainittujen likimääräiseen sovitukseen liittyvien tiedonhaun ongelmien takia.

Voidaan olettaa, että useimmiten säerajoissa, jotka eivät rajaudu toistuvan jakson alkuun tai loppuun on muu selvä vihje säerajasta. Toistuvat jaksot voivat olla sisäkkäisiä, mikäli aiemman toistuvan jakson alun jälkeen havaitaan toinen toistuva jakso, joka ei ole aiemman alajakso. Näin jaksot voivat olla myös loimittaisia.

Teknisesti toistuvien jaksojen tunnistus toteutettiin soveltamalla Hsun tutkimusryhmän (1998) esittelemällä korrelatiivisella matriisilla, jolla voidaan tunnistaa merkkijonossa toistuvat jaksot laskennallisesti verrattain tehokkaasti. Algoritmillä listattiin kunkin toistuvan jakson alut ja loput. Nämä rajakohtat merkitään numerolla sen mukaan, monennenko merkin (esimerkiksi sävelen tai intervallin) kohdalla rajakohta on. Toistuvan jakson alku ja loppu määräytyivät sen mukaan mistä lähtien ja minne asti katkelmat olivat identtisiä. Toistuvat jaksot voivat olla myös sisäkkäisiä, jolloin on mahdollista tunnistaa esimerkiksi toistuviin säkeistöihin sisältyvät toistuvat säkeet ja motiivit. Toistuvien jaksojen limittäisyydestä sakotettiin, koska limittäisyys voi viitata siihen, että toistuva jakso ei ole merkitsevä. Rajakohtien lisäksi algoritmillä listataan toistuvien jaksojen pituuden ja toistojen määrät, joita on käytetty toistuvien jaksojen merkitsevyyden mittareina aiemmissa tutkimuksissa (Cambouropoulos 2003).

Toistuvien jaksojen määrittelyssä testattiin erilaisia representaatioita ja lo-pulliseen malliin valittiin ne, joiden perusteella säerajat pystyttiin ennustamaan parhaiten. Testattuja melodian representaatioita olivat sävelkorkeudet, intervallit, diatoniset intervallit, intervallin suunta (ylös, alas tai sävelen toisto) sekä kolme representaatiota, joissa intervallit luokitellaan niiden koon perusteella. Ensimmäinen näistä on askel-hyppy-representaatio, jossa on viisi luokkaa: sävelen toisto, askel ylös tai alas, joita ovat sekunnit sekä hyppyt ylös ja alas, joita ovat sekuntia suuremmat intervallit. Kaksi muuta ovat Lemströmin ja Laineen (1998) esittelemät osittain päällekkäiset luokitellut intervallit. Rytmin representaatioina puolestaan testattiin sävelten syttymishetkien etäisyyttä (IOI), sävelen syttymishetkien etäisyyttä suhteessa edelliseen syttymishetkien etäisyyteen sekä muutoksen suuntaa sävelen syttymishetken etäisyydessä (sama, lyhempi, pitempi).

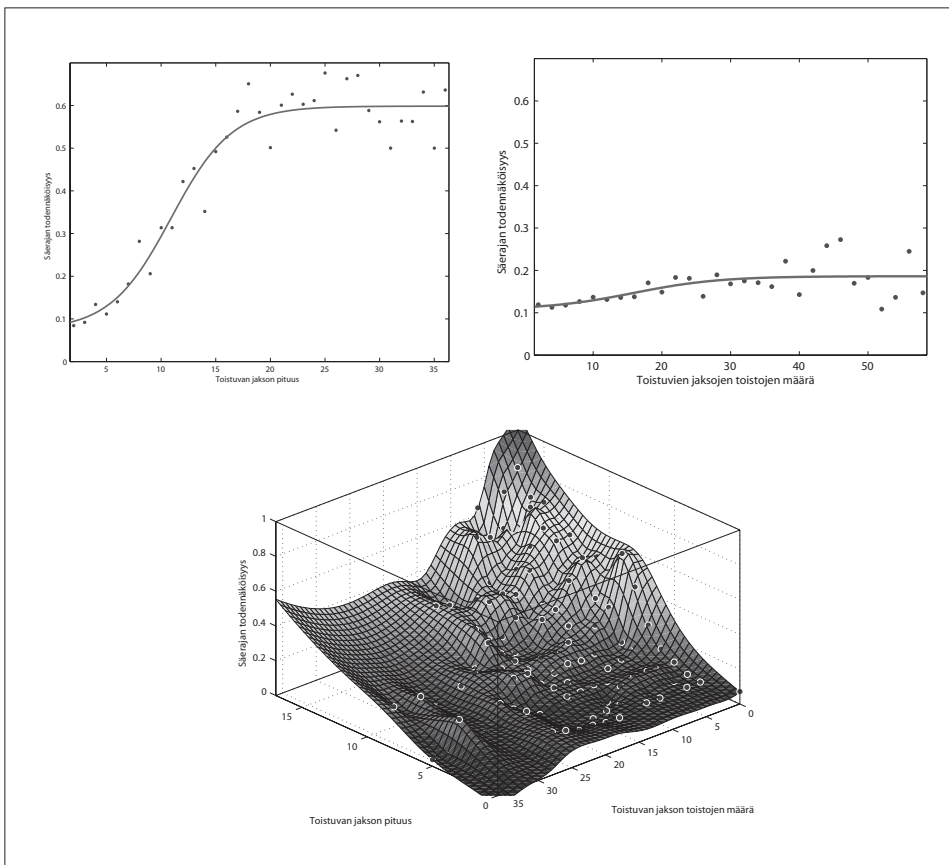
Kullakin representaatioilla muodostettiin muuttujat, jotka antavat painoarvon joko toistuvan jakson alulle tai lopulle jakson pituuden tai toistojen määrän perusteella. Säerajan todennäköisyyden ja parallelismeja kuvaavien muuttujien välistä riippuvuutta analysoitiin logistisella regressioanalyysillä.

Analyysin perusteella toistuvien jaksojen lopuilla ei ollut yhteyttä säerajoihin. Kaikilla representaatioilla toistuvien jaksojen pituudet saivat itseisarvoltaan suuremmat regressiokertoimet kuin toistojen määrät (ks. taulukko 1). Toisin sanoen käytetyssä aineistossa toistuvien jaksojen pituus ennustaa paremmin säerajan todennäköisyyttä kuin toistojen määrä.

Useissa tapauksissa toistojen määrät saivat negatiivisia regressiokertoimia, eli säerajan todennäköisyys laski toistojen määrän kasvaessa, mikä on ristiriidassa hypoteesin kanssa. Useimmilla representaatioilla tätä trendiä ei ollut havaittavissa yksittäisiä muuttujia tarkasteltaessa, vaan ainoastaan tarkasteltaessa jaksojen pituutta ja toistojen määrää yhdessä. Kuvassa 5 on esimerkkinä sirontakuviot jaksojen pituuden ja toistojen määrän suhteesta säerajan todennäköisyyteen

Taulukko 1. Parallelismeja mittaavien muuttujien regressiokertoimet.

	Vakio		Toistuvan jakson pituus		Toistuvan jakson toistojen määrä	
	β	p	β	p	β	p
Sävelkorkeus	-2,52658	< 0,0001	0,160625	< 0,0001	-0,03033	< 0,0001
Intervalli	-2,47763	< 0,0001	0,172224	< 0,0001	-0,03677	< 0,0001
Diatoninen Intervalli	-2,53074	< 0,0001	0,157083	< 0,0001	-0,02674	< 0,0001
Lemström & Laine 1	-2,37942	< 0,0001	0,061064	< 0,0001	-0,00901	< 0,0001
Lemström & Laine 2	-2,55975	< 0,0001	0,148484	< 0,0001	-0,02194	< 0,0001
Askel-hyppy	-2,51293	< 0,0001	0,136733	< 0,0001	-0,02082	< 0,0001
Intervallin suunta	-2,58771	< 0,0001	0,094521	< 0,0001	-0,01095	< 0,0001
IOI	-2,73124	< 0,0001	0,044795	< 0,0001	0,006315	< 0,0001
IOI-suhde	-2,64277	< 0,0001	0,048097	< 0,0001	0,008187	< 0,0001
IOI-suunta	-2,67832	< 0,0001	0,034408	< 0,0001	0,007824	< 0,0001

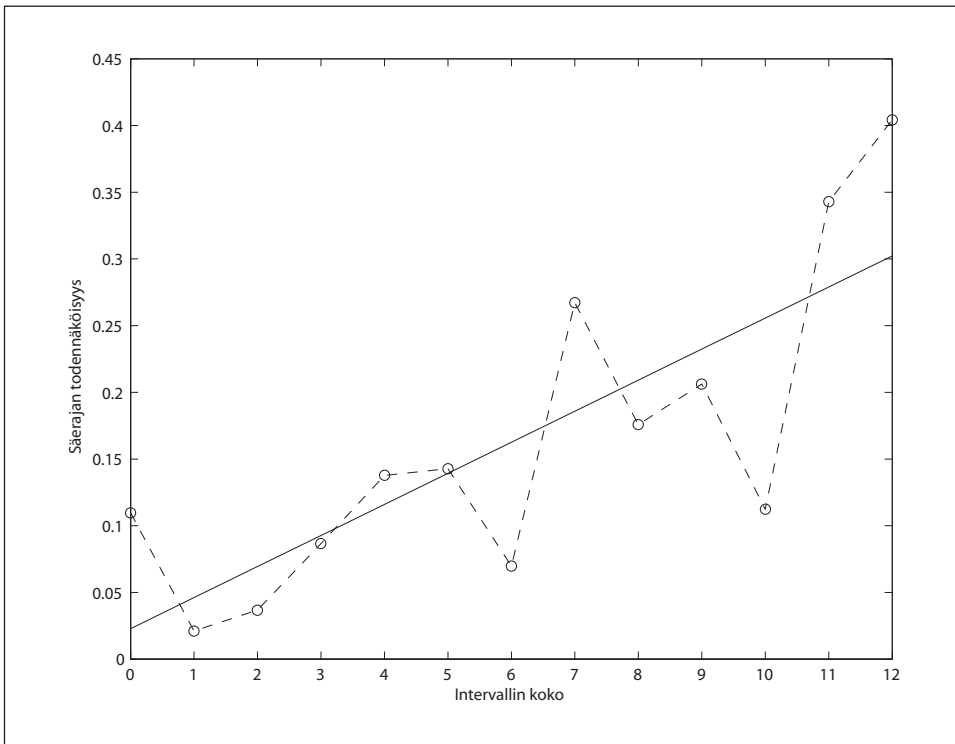


Kuva 5. Toistuvan jakson pituus ja toistojen määrä suhteessa säerajan todennäköisyyteen sävelkorkeusrepresentaatiolla.

erikseen sekä näiden yhteisvaikutus sävelkorkeusrepresentaatiolla. Kuvasta nähdään, että todennäköisyys nousee voimakkaammin suhteessa jaksonpituuteen, mutta myös määrän suhteen todennäköisyydessä on heikompi nouseva trendi. Muuttujien yhteisvaikutusta tarkasteltaessa säerajan todennäköisyydessä näyttäisi olevan heikkoa nousua suhteessa toistojen määrään ainoastaan lyhyissä toistuvissa jaksoissa ja pitempien jaksojen tapauksessa säerajan todennäköisyys laskee. Parallellismin määräytyessä IOI-representaatiolla toistuvan jakson lopun perusteella säerajan todennäköisyys laskee myös suhteessa pelkkään toistojen määrään. Sävelkorkeus oli ainoa representaatio, jossa määrän negatiivinen vaikutus säerajan todennäköisyyteen oli näin yksiselitteinen.

Säeraja ja intervallin koko ja laatu

Seuraavassa analysoidaan intervallin koon yhteyttä säerajan todennäköisyyteen, joka on määritelty jakamalla intervallikokojen frekvenssit säerajoilla kaikkien intervallikokojen frekvenssillä aineistossa. Arvot näkyvät taulukossa 2. Graafisesti



Kuva 6. Säerajan todennäköisyys erikokoisilla intervalleilla.

säerajan todennäköisyys suhteessa intervallin kokoon nähdään kuvassa 6. Pienten intervallien tapauksessa, joista on suuri määrä havaintoja, on todennäköistä, että analyysissä käytetyt todennäköisyysarvot ovat samanlaisia muilla vastaavilla aineistoilla. Priimistä kvarttiin virhemarginaali 95 %:n luottamusvälillä vaihtelee välillä $\pm 0,12$ – $\pm 0,50$. Virhemarginaali on kohtuullinen suuremmillakin intervalleilla ($\pm 1,0$ – $\pm 2,7$, 95 % luottamusvälillä), lukuun ottamatta suurta septimiä, jonka tapauksessa virhemarginaali on $\pm 15,7$.

Aineisto tukee käsitystä, että säerajan todennäköisyys nousee trendinomaisesti intervallikoon kasvaessa. Se tukee myös Weyden (2004, 2007) oletusta, että kvintillä (7) ja oktaavilla (12) on jonkinlainen erityisasema säerajojen kohdalla. Säerajan todennäköisyys on suurin juuri näiden intervallien kohdalla, mikäli jätetään huomiotta suuri septimi, jonka tapauksessa säerajan todennäköisyyttä ei havaintojen pienen määrän vuoksi voi määritellä luotettavasti tämän aineiston perusteella. Kvintin ja oktaavin lisäksi myös priimin kohdalla säerajan todennäköisyys on suurempi kuin intervallin koon perusteella voisi olettaa ja toisaalta eniten odotetusta arvosta poikkeavat tritonus ja pieni septimi.

Niitä intervalleja, joiden kohdalla säerajan todennäköisyys on suurempi kuin niiden koon perusteella voi olettaa, yhdistää se, että niitä pidetään yleensä kaikkein voimakkaimpina konsonansseina. Vastaavasti intervalleja, joiden kohdalla säerajan todennäköisyys on pienempi kuin intervallin koon perusteella

voi odottaa, pidetään tavallisesti dissonansseina. Tämän perusteella voi olettaa, että on olemassa ilmiö, jota voi nimittää säerajakonsonanssiksi. Se on muuttuja, jota ei ole käytetty aiemmissa tutkimuksissa. Säerajakonsonanssin määrittelyn lähtökohdaksi otetaan oletus, että säerajan todennäköisyyden ja intervallin koon välillä on lineaarinen riippuvuus ja poikkeamat lineaarisesta trendistä selittyvät säerajakonsonanssilla. Tällöin konsonoivuuksarvot intervaleille voidaan johtaa residuaaleista (poikkeamista trendiviivasta) sovitettaessa intervallin koko säerajan todennäköisyyteen pienimmän neliösumman menetelmällä. Tällöin säerajakonsonanssi on residuaali ε_i kaavassa

$$\varepsilon_i = y - (\alpha * x + \beta)$$

missä y on säerajan todennäköisyys ja x on intervallin koko. α ja β ovat tuntemattomia parametreja, jotka saavat tällä aineistolla arvot 0,0233 ja 0,0229. Intervallin koon perusteella odotetut säerajan todennäköisyydet ja residuaalit näkyvät taulukossa 2.

Edellä oleva säerajakonsonanssin määrittely pätee, mikäli aineistossa ei ole virheellisiä havaintoja. Kuten aiemmin on todettu, tästä ei voida olla vakuuttuneita suurten intervallien ja etenkin suuren septimin tapauksessa. Suuren septimin tapauksessa myös suuri säerajan todennäköisyys on ristiriidassa mui-

Taulukko 2. Intervallikokojen frekvenssit säerajojen kohdalla ja yleensä, sekä näiden perusteella laskettu säerajan todennäköisyys erikokoisilla intervaleilla. Intervallin koon perusteella odotettu todennäköisyys on määritelty sovittamalla intervallin koko ja säerajan todennäköisyys pienimmän neliösumman menetelmällä.

Intervallin koko	Määrä säerajan kohdalla	Määrä kaikkiaan	Säerajan todennäköisyys	Intervallin koon perusteella odotettu todennäköisyys lineaarimallissa	Residuaali	Säerajakonsonanssi
0	6999	63771	0.11	0.02	0.09	1
1	926	43861	0.02	0.05	-0.03	-1
2	3745	101673	0.04	0.07	-0.03	-1
3	2841	32803	0.09	0.09	-0.01	0
4	2495	18121	0.14	0.12	0.02	0
5	2824	19777	0.14	0.14	0.00	0
6	52	745	0.07	0.16	-0.09	-2
7	1885	7054	0.27	0.19	0.08	1
8	349	1985	0.18	0.21	-0.03	-1
9	598	2899	0.21	0.23	-0.03	-1
10	101	899	0.11	0.26	-0.14	-2
11	12	35	0.34	0.28	0.06	-2
12	496	1227	0.40	0.30	0.10	1
Kaikkiaan	23323	294850	0.08			

den intervallien tapauksessa havaittavan yhteyden säerajan todennäköisyyden ja konsonoivuuden välillä. Siksi käytämme karkeempaan mallia, jota voi pitää teoreettisesti perustellumpana. Siinä varsinaisia konsonansseja, jotka saavat arvon 1, ovat priimi, kvintti ja oktaavi. Arvon 0 saavat neutraalit intervallit, joiden kohdalla todennäköisyys ei juuri poikkeaa koon perusteella odotetusta arvosta. Näitä ovat terssit ja kvartti. Säerajadissonanssit jaetaan lieviin, joita ovat sekunnit ja sekstit jotka saavat arvon -1, ja voimakkaisiin, joita ovat tritonus ja septimi jotka saavat arvon -2. Säerajakonsonanssin arvot näkyvät taulukossa 2.

Transitio

Sävelluokkien välisiä transitioita kuvataan 12×12 -matriisilla, jossa x-akselilla on transition ensimmäinen ja y-akselilla toinen sävelluokka. Samankaltaiset matriisit luodaan transitioista ennen säerajaa, säerajan kohdalla ja sen jälkeen. Aiempien tutkimusten perusteella transitioiden todennäköisyydet ovat erilaisia eri moodeissa, joten suuri- ja pieniterssistä sävelmistä luodaan transitiomatriisin erikseen. Jaottelu suuri- ja pieniterssisiin sävelmiin perustuu Essen-kokoelman sävellajidataan. Transitioiden todennäköisyydet saatiin jakamalla transitioiden määrät eri kohdissa suhteessa säerajaan kaikilla transitioilla suuri- ja pieniterssissä sävelmissä.

Khiin neliö -testillä testattiin poikkeavatko transitioiden jakaumat säerajan kohdalla transitioiden jakautumisesta yleensä tilastollisesti merkitsevästi. Khiin neliö -testi on tilastollinen testi, jolla voidaan verrata määrien jakautumista eri ryhmissä ja määritellä onko niiden välillä tilastollisesti merkitsevää eroa. Khiin neliö -testin edellytyksenä on, että odotusfrekvensseistä korkeintaan 20 % on pienempiä kuin 5. Lisäksi jokaisen arvon on oltava suurempi kuin 1. Transitiot joissa ehdot eivät täytyneet, jätettiin analyysin ulkopuolelle.

Testin perusteella säerajan ja transitioiden välillä on tilastollisesti erittäin merkitsevä riippuvuus. Jokaisessa ryhmässä transitiojakauman ero tilastollisesti todennäköiseen transitiojakaumaan oli tilastollisesti erittäin merkitsevä (ks. taulukko 3).

Lisäksi jokaiselle transitiolle tehtiin erikseen khiin neliö -testi, jolla testattiin poikkeako kyseisen transition frekvenssi säerajan kohdalla sen frekvenssistä yleensä. Niiden transitioiden tapauksessa, joiden kohdalla ei ollut tilastollisesti merkitsevää eroa tai frekvenssit olivat liian pieniä khiin neliön laskemiseksi, todennäköisyydeksi määriteltiin säerajan todennäköisyys yleensä. Säerajoihin liittyvien transitioiden todennäköisyydet ovat liitteessä.

Taulukko 3. Säerajan ja transitioden välinen yhteys khiin neliö -testillä.

	Duuri	Molli
Fraasin loppu	$\chi^2 = 3405.5$, $df = 77$, $p < 0.0001$, $\phi = 0.2$	$\chi^2 = 578$, $df = 54$, $p < 0.0001$, $\phi = 0.22$
Säeraja	$\chi^2 = 5101$, $df = 76$, $p < 0.0001$, $\phi = 0.25$	$\chi^2 = 936.3$, $df = 54$, $p < 0.0001$, $\phi = 0.28$
Fraasin alku	$\chi^2 = 2053$, $df = 83$, $p < 0.0001$, $\phi = 0.16$	$\chi^2 = 510.9$, $df = 53$, $p < 0.0001$, $\phi = 0.21$

Säerajojen todennäköisyyden määrittely musiikillisten muuttujien perusteella

Musiikillisista muuttujista muodostettiin logistinen regressiomalli, joka määritteli säerajan todennäköisyyden kullekin sävelen alulle. Mallin määrittelemistä säerajan todennäköisyyksistä valittiin algoritmiset säerajat todennäköisemmästä epätodennäköisempiin säerajoihin etenevällä valintafunktiolla. Raportoidut logistisen regressiomallin ja valintafunktion muuttujien painoarvot on saatu koko aineistolla, jotta otos olisi mahdollisimman kattava. Mallin evaluoinnista raportoitu tulos on keskiarvo kymmenkertaisesta ristiinvalidoinnista. Näin voidaan arvioida mallin yleistettävyyttä.

Kaikkiaan valittavana oli 58 muuttujaa, joista valtaosa (40 muuttujaa) mittasi parallelismeja. Sekventiaalisella valinnalla muuttujien määrä supistui 23:een, joista valittiin lopulliseen malliin 15 muuttujaa, joita saattoi pitää teoreettisesti perusteltuna ja joiden välillä ei ollut korrelaatioita. Lopulliseen malliin valituista muuttujista seitsemän mittasi melodian metrisiä, neljä parallelismeihin ja neljä intervaleihin tai niiden kokoon liittyviä ominaisuuksia. Logistisen mallin muuttajat painoarvoineen ja niiden tilastolliset merkitsevyydet ovat taulukossa 4.

Taulukko 4. Logistinen malli säerajan todennäköisyyden määrittämiseksi.

Muuttuja	β	p
Vakio	-4,1354	0
Toisto/sävelkorkeus/jakson pituus/jakson alku	0,0345	< 0,0001
Toisto/sävelkorkeus/toistojen määrä/jakson alku	0,0421	0
Toisto/IOI/jakson pituus/jakson alku	0,0236	0
Toisto/sävelkorkeus/jakson pituus/jakson loppu	0,0708	0
IOI/max(IOI)	0,5059	0
OOI/max(IOI)	0,5846	0
IOI_n/IOI_{n-1} – aineisto	3,7147	0
IOI_{n-1}/IOI_{n-2} – aineisto	3,8656	0
Iskuala ennen pääiskua (parilliset tahdit)	1,5409	0
Pääiskulla oleva sävel (parilliset tahdit)	-3,1782	0
Pääiskua edeltävä sävel (parilliset tahdit)	-0,7293	0
Intervallin koko	0,1761	0
Säerajakonsonanssi	0,3432	0
Säkeen lopun todennäköisyys transition perusteella	0,2785	0
Säkeen alun todennäköisyys transition perusteella	0,186	0

Kaikkien muuttujien regressioeroin mallissa oli tilastollisesti erittäin merkitsevä ($p < 0,0001$). Suurimmat painoarvot mallissa saivat metriset muuttajat. Niistä suurimmat painoarvot saivat aineistopohjaiset IOI-ratio-muuttajat. Huomionarvoista on, että muuttajat, jotka painottivat pääiskulla olevaa ja sitä

edeltävää säveltä, saivat negatiivisen painoarvon. Kuitenkin pääiskua edeltävää iskualaa painottavan muuttujan regressiokerroin on positiivinen. Negatiivisen regressiokertoimen, etenkin pääiskulla olevan sävelen kohdalla, voi tulkita tukevan käsitystä, että säerajalla on taipumus sijoittua ennen pääiskua.

Parallelismeja kuvaavat muuttujat on nimetty käytetyn musiikillisen parametrin (sävelkorkeus tai IOI) ja parallelismin painoarvon määrittelyssä käytetyn periaatteen mukaan (toistuvan jakson pituus tai toistojen määrä) sekä sen mukaan, onko painoarvo määritelty jakson alulle vai lopulle. Malliin päätyneistä parallelismeja kuvaavista muuttujista kolme neljästä käytti sävelkorkeus-representaatiota ja yksi IOI-representaatiota. Toistuvan jakson pituus oli hallitseva periaate jakson painoarvon määrittelyssä: vain yhdessä muuttujassa painoarvo määriteltiin toistojen määrän perusteella. Suurimmassa osassa parallelismeja kuvaavista muuttujista painoarvo määriteltiin jakson alulle. Kuitenkin muuttuja (sävelkorkeus/jakson pituus), jossa painoarvo annettiin toistuvan jakson lopulle, sai suuremman painoarvon kuin muut parallelismeja kuvaavat muuttujat.

Melodisista muuttujista malliin valikoitui intervallin koko ja säerajakonsonanssi säerajalla sekä säerajaa edeltävän ja seuraavan transition perusteella määritelty säerajan todennäköisyys. Kaikki melodiset muuttujat saivat suuremman painoarvon kuin yksikään parallelismeja kuvaavista muuttujista, mutta pienemmän kuin mikään metrisistä muuttujista. Suurimman painoarvon melodisista muuttujista sai säerajakonsonanssi.

Valintafunktion tarkkuus parani, kun säerajojen valinta tehtiin useammassa vaiheessa, jolloin ensimmäisessä vaiheessa määritellään pidempiä jaksoja, jotka segmentoidaan lyhempiin jaksoihin myöhemmissä vaiheissa. Vaiheittaisen säerajan etuna voi ajatella olevan, että se huomioi paremmin melodian toisistaan poikkeavat säerakenteet ja tahtilajit.

Valintafunktion parametrien optimoidut arvot näkyvät taulukossa 5. Ensimmäisessä vaiheessa valintafunktio kaksinkertaistaa logistisella mallilla määritellyt säerajan todennäköisyydet niillä sävelillä, jotka ovat paralleleilla iskuilla aiemmin löydettyjen säerajojen kanssa. Toisessa vaiheessa lisäys on vain viidenneksen.

Taulukko 5. Valintafunktion parametrien optimoidut arvot.

Vaihe 1

Kerroin metrisesti paralleelien iskujen painoarvoille	2
Kierrosten määrä suhteessa sävelten määrään sävelmässä	1/29
Sävelten määrän minimi	4
Iskujen määrän minimi	7

Vaihe 2

Kerroin metrisesti paralleelien iskujen painoarvoille	1,2
Kierrosten määrä suhteessa sävelten määrään sävelmässä	1/5
Sävelten määrän minimi	6
Iskujen määrän minimi	2

Määrittelemällä säerajat logistisella mallilla ja todennäköisimmästä säerajasta etenevällä metrisesti paralleleja iskuja painottavalla valintafunktiolla saatiin parempi tulos kuin muilla sääntöpohjaisilla menetelmillä: Grouperilla ja LBDM:llä. Erityisesti tarkkuus mutta myös saanti oli parempi.

Taulukko 6. Segmentointimenetelmien vertailu.

Säerajojen todennäköisyys	Valintafunktio	Tarkkuus	Saanti	F-pisteet
Logistinen malli	Todennäköisimmästä etenevä	0,84	0,78	0,81
Logistinen malli	Kynnysarvo	0,76	0,61	0,68
Grouper (Melisma)	Length Rule (Melisma)	0,76	0,71	0,73
LBDM	Todennäköisimmästä etenevä	0,68	0,61	0,67

Vaikka metriset muuttujat saivat kautta linjan suuremmat painoarvot kuin parallelismeja ja melodisia ilmiöitä kuvaavat muuttujat, viimeksi mainitut eivät kuitenkaan ole merkityksettömiä, vaan lisäävät säerajan tunnistamisen luotettavuutta. Tosin malli, jossa oli muuten samat muuttujat, mutta ei parallelismeja, tuotti vielä hyvän tuloksen ($F = 0,80$), mutta kun mallista jätettiin pois myös melodiset muuttujat, niin tulos oli vain hiukan parempi kuin Grouperilla ($F = 0,76$). Valintafunktio vaikutti olennaisesti tuloksiin: käyttämällä kynnysarvoa tulos jäi Grouperin tulosta heikommaksi. Tämä viittaa siihen, että metrisillä parallelismeilla ja odotusarvoisilla säkeiden pituuksilla on olennainen vaikutus säerakenteen hahmottumiseen. Näitä hyödyntää sekä todennäköisimmästä säerajasta etenevä että Grouperin käyttämä pituussääntöön perustuva valintafunktio.

Algoritmin tuottamien virheiden laatua arvioitiin raportoidulla mallilla koko aineistosta määritellyistä säerajoista. Kuten tarkkuuden ja saannin suhteesta voi päätellä, algoritmi on tällaisenaan taipuvaisempi ali- kuin ylisegmentointiin. 50 prosentissa algoritmin tuottamista säerakenteista oli yhtä monta säettä kuin manuaalisesti määritellyissä säerakenteissa. 38 prosentissa säkeitä oli vähemmän ja 12 prosentissa enemmän.

Niistä tapauksissa, joissa algoritmisesti määriteltyjen säkeiden määrä vastasi manuaalisesti määriteltyjen määrää ($N = 3093$), 89 % löydetystä säerajoista vastasi manuaalisesti määriteltyjä, 94 % niistä oli korkeintaan yhden ja 95 % korkeintaan kahden sävelen päässä.

Pohdinta

Logistiseen regressiomalliin perustuva segmentointi algoritmin antamat säerajat vastasivat paremmin Essen-kokoelman manuaalisesti määriteltyjä säerajoja kuin LBDM:n ja Grouperin antamat säerajat. Tulos ei yltänyt kuitenkaan Bodin (2004) raportointiin tuloksiin oppimiseen perustuvalla DOP-algoritmillaan. Avoimeksi

jäävät kysymykset siitä, voiko sääntöpohjaisella mallilla päästä samaan tai parempaan tulokseen kuin oppimiseen perustuvalla mallilla, mikäli käytettävissä olisi myös fraseologista dataa kuten arvoja vaihtelusta dynamiikassa ja agogikassa, ja kuinka hyvin mallit ovat yleistettävissä erityyppisiin aineistoihin sellaisinaan vai onko ne opetettava erikseen erityyppisiä aineistoja varten.

Todennäköisimmästä säerajasta vähemmän todennäköisiin etenevä valintafunktio ei ehkä vastaa yhtä hyvin ihmisen tapaa hahmottaa säerakennetta kuin alusta loppuun etenevät, mutta se näyttää antavan parempia tuloksia, ja sen parametrit ovat musiikinteorian näkökulmasta perusteltuja: säkeessä on tavallisesti vähintään tietty määrä säveliä ja iskuja, ennen kuin se hahmottuu säkeeksi ja säerajat sijaitsevat tyypillisesti metrisesti paralleelista.

Intuition vastaista havaintoa toistuvien jaksojen toistojen määrän ja säerajan todennäköisyyden suhteesta on vaikea perustella teoreettisesti ja ilmiötä soisi tutkittavan lisää. Tämän artikkelin yhteydessä mallin yksityiskohtaisen toiminnan tarkastelu ei kuitenkaan ollut mahdollista. Niin ikään parallelismeihin liittyen jatkotutkimusta vaatii kysymys: voidaanko likimääräisellä sovituksella saavuttaa parempia tuloksia segmentoinnissa kuin nyt käytetyllä tarkalla sovituksella.

Yli- ja alisegmentoituminen sekä niin sanotut hyppysäkeet ovat haasteita. Algoritmin tuottamien virheiden arvioinnin perusteella yli- ja alisegmentoituminen näyttäisi olevan hyppysäkeitä suurempi haaste.

Lähteet

- Ahlbäck, Sven 2004. *Melody beyond notes: a study of melody cognition*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Bod, Rens 2002a. Memory-based models of melodic analysis: challenging the gestalt principles. *Journal of new music research* 31 (1): 27–37.
- Bod, Rens 2002b. A unified model of structural organization in language and music. *Journal of artificial intelligence research* 17 (2002): 289–308.
- Bod, Rens 2002c. A general parsing model for music and language. *Music and artificial intelligence: Lecture notes in computer science* 2445 (2002): 5–17.
- Cambouropoulos, Emilios 1998. Musical Parallelism and Melodic Segmentation. Teoksessa *Proceedings of the XII colloquium of musical informatics*. Toim. A. Argentini ja C. Mirolo. Gorizia: Associazione di Informatica Musicale Italiana. 111–114.
- Cambouropoulos, Emilios ja Gerhard Widmer 2000. Automated motivic analysis via melodic clustering. *Journal of new music research* 29 (4): 303–317.
- Cambouropoulos, Emilios 2001. The Local Boundary Detection Model (LBDM) and its application in the study of expressive timing. *Proceedings of the International computer music conference 2001*. San Francisco: International Computer Music Association. 17–22.
- Cambouropoulos Emilios 2003. Musical pattern extraction for melodic structure. Teoksessa *Proceedings of the Fifth triennial ESCOM conference*. Toim. Reinhard Kopiez, Andreas Lehmann, Irving Wolther ja Christian Wolf. Hannover: Hanover University of Music and Drama. 134–137.
- Cambouropoulos Emilios 2006. Musical parallelism and melodic segmentation: a computational approach. *Music perception* 23 (3): 249–269.

- Cambouropoulos, Emilios ja Gerhard Widmer 2000. Automated motivic analysis via melodic clustering. *Journal of new music research* 29 (4): 303–317.
- Deliège, Irene 1987. Grouping conditions in listening to music: an approach to Lerdahl & Jackendoff's grouping preference rules. *Music perception* 4 (4): 325–360.
- Eerola, Tuomas ja Petri Toiviainen 2004. *MIDI Toolbox: MATLAB tools for music research*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. Verkkolähde <http://www.jyu.fi/hum/laitokset/musiikki/en/research/coe/materials/miditoolbox/> [tark. 16.11.2014].
- Fucks, Wilhelm 1962. Mathematical analysis of formal structure of music. *Information theory, IRE Transactions* 8 (5): 225–228.
- Haataja, Juha 2004. *Optimointitehtävien ratkaiseminen*. Kolmas, uudistettu painos. Helsinki: CSC – tieteellinen laskenta.
- Hsu, Jia-Lien, Chih-Chin Liu ja Arbee L. P. Chen 1998. Efficient repeating pattern finding in music databases. Teoksessa *Proceedings of the Seventh international conference on Information and knowledge management*. Toim. Kia Makki ja Luc Bouganim. New York: ACM. 281–288
- Juhász, Zoltán 2009. Motive identification in 22 folksong corpora using dynamic time warping and self organizing maps. Teoksessa *Proceedings of the 10th international conference on music information retrieval*. Toim. Keiji Hirata, George Tzanetakis ja Kazuyoshi Yoshii. Kobe, Japani: ISMIR. 171–176.
- Lemström, Kjell ja Pauli Laine 1998. Musical information retrieval using musical parameters. Teoksessa *Proceedings of the 1998 International Computer Music Conference, Ann Arbor, Michigan*. San Francisco, CA: ICMA. 341–348.
- Lerdahl, Fred ja Ray Jackendoff 1983. *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Narmour, Eugene 1990. *The analysis and cognition of basic melodic structures: the implication-realization model*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- de Nooijer, Justin, Frans Wiering, Anja Volk ja Hermi J. M. Tabachneck-Schijf 2008. Cognition-based segmentation for music information retrieval systems. Teoksessa *Proceedings of the Fourth conference on interdisciplinary musicology*. Toim. Emilios Cambouropoulos, Richard Parncutt, Makis Solomos, Danae Stefanou ja Costas Tsougras. Thessaloniki: Aristotle University. Verkkolähde http://cim08.web.auth.gr/cim08_papers/Nooijer-Wiering/Nooijer-Wiering.pdf [tark. 23.11.2014].
- Orio, Nicola ja Giovanna Neve 2005. Experiments on segmentation techniques for music documents indexing. Teoksessa *Proceedings of the 6th International Conference on Music Information Retrieval*. Lontoo: University of London. 624–627. Verkkolähde <http://ismir2005.ismir.net/proceedings/2122.pdf> [23.11.2014].
- Patel, Nikunj ja Padmavathi Mundur 2005. An n-gram based approach to finding repeating patterns in musical compositions. Teoksessa *Proceedings of the European internet and multimedia systems and applications*. Toim. M.H. Hamza. Grindelwald, Sveitsi. 462–471.
- Pearce, Marcus T. ja Geraint A. Wiggins 2006. The information dynamics of melodic boundary detection. Teoksessa *Proceedings of the 9th International conference of music perception and cognition*. Toim. M. Baroni, A. R. Addessi, R. Caterina ja M. Costa. Bologna: SMPC ja ESCOM. 860–867.
- Pearce, Marcus T., Daniel Müllensiefen ja Geraint A. Wiggins 2008. A comparison of statistical and rule-based models of melodic segmentation. *Proceedings of the Ninth international conference on music information retrieval*. Toim. Roger Dannenberg, Kjell Lemström, Adam Tindale. Philadelphia, PA: Drexel University. 89–94.
- Schaefer, Rebecca.S., Jaap M. J. Murre ja Rens Bod 2004. Limits to Universality in segmentation of simple melodies. *Proceedings of the 8th International conference on music perception and cognition*. Toim. S. D. Lipscomb, R. Ashley, R. O. Gjerdingen ja P. Webster. Evanston, IL: Causal Productions. 247–250.

- Schaffrath, Helmut 1995. The Essen folksong collection. Toim. D. Huron. Menlo Park, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities. Tietokanta.
- Seppänen, Janne 2011. Algoritminen sävellajiin tunnistus painotetulla äänestyksellä. *Musiikki* 41 (2): 6–21.
- Shifrin, Jonah & William P. Birmingham 2003. Effectiveness of HMM-based retrieval on large databases. Teoksessa *Proceedings of the International conference on music information retrieval*. Toim. Holger H. Hoos ja David Bainbridge. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University.
- Thom, Belinda, Christian Spevak ja Karin Höthker 2002. Melodic segmentation: evaluating the performance of algorithms and musical experts. *Proceedings of the 2002 International computer music conference, Gothenburg, Sweden*. San Francisco: ICMA.
- Temperley, David 2001. *The cognition of basic musical structures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Temperley, David 2007. *Music and probability*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tenney, James ja Larry Polansky 1980. Temporal Gestalt perception in music. *Journal of music theory* 24 (2): 205–241.
- Weyde, Tillman 2004. On the influence of pitch on melodic segmentation. Teoksessa *Proceedings of the Fifth international conference on music information retrieval*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Weyde, Tillman, Jens Wissmann ja Kerstin Neubarth 2007. An experiment on the role of pitch intervals in melodic segmentation. Teoksessa *International conference on music information retrieval*. Toim. Simon Dixon, David Bainbridge ja Rainer Typke. Wien: Österreichische Computer Gesellschaft. 287–288.
- Wiering, Frans, Justin de Nooijer, Anja Volk ja Hermi Tabachneck-Schijf 2009. Cognition-based segmentation for music information retrieval systems. *Journal of new music research* 38 (2): 139–154.

Melodic segmentation by algorithm based on logistic regression model

An algorithm for melodic segmentation, based on logistic regression model, was developed and evaluated. The algorithm was mainly based on parameters known from previous studies: inter-onset-interval, onset-to-offset-interval, absolute-pitch-interval, metric information and repeated sequences (cf. e.g. Temperley 2001; Cambouropoulos 2001; Ahlbäck 2004; Pearce and Wiggins 2006; Tenney and Polansky 1980). Furthermore, data-driven parameters based on probability of phrase boundaries on different pitch transitions were used. In the evaluation, the algorithm based on logistic regression model achieved better accuracy than the well-known LBDM and Grouper algorithms (Cambouropoulos 2001; Temperley 2001). The algorithm predicted 81 % of manually defined phrase boundaries for a test set of the Essen Folksong Collection.

Janne Seppänen (janne.seppanen@runolaulu.fi) on jatko-opiskelija Jyväskylän yliopistossa.

Sielun haavoja avaamassa

Puhumisen ja laulamisen äänenlaatujen runsaudesta 1600- ja 1700-lukujen Ranskassa

Päivi Järviö

Ihmisen ääni 1600- ja 1700-lukujen Ranskassa

Yhdellä ja samalla äänellä ihminen ilmaisee kaikki affektit ja avaa kaikki sielun haavat. Hän kiskaisee esiin raivonsa kiihkeällä ja julmistuneella äänellä, hän lievittää kuulijan tuskaa hellällä huokauksella ja säälivään sävyyn. Jos hän on epätoivoinen, se kyllä kuuluu huokausten katkomassa äänessä. Viskatessaan äänensä taivasiin asti hän antaa sen samassa hetkessä pudota maahan. Jos hän haluaa uhkailla, hän käyttää tylä, karkeaa ääntä, raivoisaa sävyä, ja lävistäen kuulijan korvat jyrkkyydellään häkellyttää häntä kuuntelevan rikollisraukan. Ja mikä ihmeellisintä, kyynelillä on ihan oma äänensä, nyyhkytyksistä ja suloisen kitkerästä sävystä tehty, joka hellyttäisi kivetkin. Jos hänen täytyy imarrella, tässä on ääni silkkaa viehkeyttä ja miellyttävyyttä; se tuntuu myskiltä ja ambralta, ja virraten kovettuneimpiinkin sydämiin se saa sulamaan jäätiköt, jotka ovat saaneet kuulijoiden sielut jäähmettymään. Jos on aika nauraa, ettekö kuulekin vahvan, raisun äänen purkauksia, jotka vapautuvat avoimesta suusta. Tämä sotilas, tämä Thraso, joka tuolla uhittelee, katsokaa, mihin sävyyn, innokkaalla äänellä hän pullistelee ja ylevästi mutisee, ja tämä piruparka peloissaan hänen edessään, katsokaa miten vapiseva, epävarma ja horjahteleva ääni hänellä on. (Binet 1622, 519.)¹

¹ ... d'une mesme voix, il exprime toutes les affections, € desveloppe toutes les playes de l'ame; il desgaine sa cholere avec une voix ardante & foudroyante; il soulage sa douleur avec un soupir cordial, & un accent pitoyable; est-il desesperé, sa voix le monstre assez, car elle est entrecoupée de soupirs, & se dardant iusques au Ciel, tout aussi tost se laisse tomber par terre. Veut-il menacer, il se sert d'une voix rude, d'un ton farouche, & perçant les oreilles de sa roideur, estonne le pauvre criminel qui l'escoute. Chose du tout admirable. Les larmes ont leur voix à part, toute faite à sanglots & d'un son aigre doux, qui fleschiroit les pierres: s'il faut flatter, voicy un voix du tout mignarde & douillette, qui ne sent que musq & ambre gris, & se coulant dans les coeurs les plus endurcis, fait fondre les glaçons qui ont fait geler leurs ames. Est il temps de rire, oyez-vous pas les esclats d'une voix forte & hardie, qui sort à bouche ouverte. Ce Soldat, ce Thrason qui brave là, voyez avec quel accent, d'une voix piaffante, gonfle & hautaine il gronde; & ce pauvre Diable qui transit de peur devant luy, voyez quelle voix il a tremblante, mal-assurée & chancellante.

Thraso on Terentiuksen *Eunukki*-näytelmän henkilö, vanhempi, ylimielinen sotilas. Mikäli ei toisin mainita, suomennokset ovat artikkelin kirjoittajan.

Ihmisiä, jonka ajateltiin ikään kuin sijaitsevan mielen ja kehon välissä, ihastutti ja kiehoi lukemattomia kirjoittajia 1600- ja 1700-lukujen Ranskassa. Se oli jonkinlainen ihme, jossa näkyväksi tulivat niin aine kuin henki, keho ja mieli, idea ja sana, aistein havaittavissa ja aistien tavoittamattomissa oleva. Puheen työstämisen prosessin viimeisessä vaiheessa, sen esittämisessä, retoriikan *acti*ossa itse puhumista pidettiin tärkeämpänä kuin eleitä, jotka lähinnä säestivät tai seurasivat puhumista.² Pseudo-Aristoteleen³ mukaan kuultu ääni oli ainoa aistimus, jonka liike ei ollut pelkästään korviimme kantautuneen äänen liikettä sinänsä. Pikemminkin äänen liikkeet sysäsivät ihmisen toimintaan, ja tästä seuraava toiminta ilmensi ihmisen moraalista luonnetta. (Ks. Chaouche 2001, 82–84.)

Yhtäältä ääntä pidettiin hämmentävänä fysiologisena mysteerinä. Miten kehomme elimillä saattoikaan olla sellainen fyysinen ja anatominen ominaisuus, että ne pystyivät tuottamaan ääniä, tai, kuten varhainen Binet⁴ (1622, 519) tämän ilmaisi: ”Miten on mahdollista, että kolossa oleva, pikku luiden paikalleen asettama lihapalane – onnistuu tuottamaan niin suuren äänten moninaisuuden ja niin helposti, että pikkulapset ovat mestareita siinä?”⁵ Toisaalta elävän äänen vaikutuksia kuulijoihin ihasteltiin, ja sitä pidettiin tehokkaana suostutteen välineenä, jonka avulla saatettiin vaikuttaa kuulijoihin: hurmata, koskettaa tai käännäyttää. (Chaouche 2001, 81–82.)

Sabine Chaouchen mukaan ihmisääni ajateltiin luonteeltaan transsendentiksi, se lumosi (”enchante”⁶) kuulijan ja saattoi tämän toiseen tilaan, tempaisi tämän sielun mukaansa. Pelkkä näkeminen ei luonut mitään, kun taas sanat ja puhuminen vaikuttivat kuulijaan vahvasti. Ääniä tuottavan ja näin merkityksiä ilmoille vapauttavan ihmisäänien ajateltiinkin muuntavan tyhjyyden täyteydeksi näkymättömästi, jonkinlaisen salatun taikuuden avulla, joka tapahtui omalla tavallaan jokaisen yksittäisen ihmisen kohdalla. (Chaouche 2001, 82–83.)

² *Acti*ota edeltävät *inventio* (aiheen valinta), *dispositio* (aineiston järjestäminen puheen osiksi), *elocutio* (puheen viimeistely muun muassa retorisiin figureihin) ja *memoria* (puheen ulkooppettelu).

³ Pseudo-Aristoteles on nimitys, jota käytetään Aristoteleen nimiin laitettujen tekstien monista tuntemattomista kirjoittajista. Osa kirjoittajista on käyttänyt Aristoteleen nimeä tietien tahtoen, ehkäpä arvostusta saadakseen.

⁴ Jesuiitta Étienne Binet’n kaunopuheisuutta käsittelevä traktaatti oli ilmeisen vaikutusvaltainen ainakin päätellen siitä, että siitä julkaistiin uusintapainoksia 23 kertaa ensipainoksen jälkeen.

⁵ Ranskalainen Antoine Ferrein selvitti äänihuulten toimintamekanismin vuonna 1741. Sekä Bérard (1755, 2–24) että Blanchet (1756, 6–23) olivat tietoisia fonetiikan viimeisimmistä tutkimustuloksista, myös Ferreinin kurkunpään toimintaa koskevista havainnoista. Esimerkiksi Lamy (1678, 2) ymmärsi kurkunpään keskeisyyden äänen tuottamisessa, mutta ei vielä tuntenut Ferreinin kuvaamaa mekanismia.

⁶ Ranskan kielen sana *enchanter* (lumota, taikoa, ihastuttaa, hurmata, tuottaa suurta iloa; vrt. latinan *incantare*), pitää sisällään sanan *chanter* (mm. laulaa, veisata, kiittää, ylistää, huutaa, ulvoa). Ks. myös Mononen tässä numerossa.

Yksittäisyydessään ihmisääni pakeni aikalaisten kaikkia määrittelyjä ja luokitteluja: jokaisella ihmisellä oli ääni, joka oli hänen oma äänensä, täysin toisenlainen kuin jonkun toisen.⁷ Mutkikas kysymys yksilön äänen ainutlaatuisuudesta kuitenkin väistettiin 1600-luvun alun retoriikan tarkasteluissa. Sen sijaan keskittyttiin kuvailemaan äänen ihannetta tai universaalia esikuvaa.

Tästä yleistämisen pyrkimyksestä huolimatta ihmisäänen tarkastelut 1600- ja 1700-luvulla tarjoilevat hämmästyttävän määrän puheäänien laatujen luonnehdintoja, joiden tarkoituksena lienee ollut avata lukijalle äänen moninaisia mahdollisuuksia. Suurin osa niistä keskittyi puheääneen, usein ääneen lukevan, puhetta pitävän tai näyttämöllä deklamoivan näyttelijän puheäänien käyttöön (ks. mm. Lamy 1678; Bary 1679; Le Faucheur 1757).

Myös omana aikanamme on jo tutkittu 1600- ja 1700-lukujen elävää puhumista, Salazarin (1999) mukaan tosin vasta 1980-luvulta lähtien. Esimerkiksi alan tutkimuksen uranuurtaja Sabine Chaouche on kuvannut ranskalaisten lähteiden tarjoamaa puheäänien laatuja valottavaa aineistoa lähteistön tarjoamaa tietoa luokitellen muun muassa puhumisen tavoitteiden ja rajojen, puhumisen aiheen (*inventio*), puheen osien (*dispositio*), retoristen figuurien (*elocutio*) ja yksittäisten sanojen kannalta (Chaouche 2001, 107–112). Hän on osoittanut, että deklamointi oli niin Lullyn kuin tämän artikkelin keskiössä olevan Rameaunkin aikana äänenlaatujen osalta erittäin värikästä, monipuolista ja vaihtelevaa, joskin ihanteena oli myös tasapainoinen ja kuulijaa järkyttämätön äänenkäyttö.

Vanhan musiikin esittämisen käytäntöjä artikuloimassa ja uudistamassa

Kysymys äänenlaaduista 1600- ja 1700-lukujen ranskalaisessa puhumisen kulttuurissa on keskeinen pohdittaessa puhumiseen perustuvan, retorisen musiikin esittämisen rajoja. Äänenlaatujen ja puhumisen suhde laulamiseen ja yleisemminkin musiikin esittämiseen, esimerkiksi Lullyn ja Rameaun näyttämömusiikin työstämisen tapoihin, on tähän mennessä kuitenkin jäänyt käytännössä tutkimatta. Aiheen laajuus ja tähänastisen tutkimuksen ohuus toki tuo mukanaan paitsi haasteita, myös mahdollisuuksia tuoreisiin näkökulmiin.

Kysymys on kiinnostava puhtaasti tutkimukselliselta kannalta, ja se voikin sekä tarjota lähtökohdan teoreettiselle, etäältä tapahtuvalle tarkastelulle että tuottaa laajoja, koko aikakauden kulttuuria syleileviä lisäkysymyksiä. Nivellettäessä puhumisen laatuja koskevat havainnot aikakauden kuvauksiin olisi kiinnostavaa vaikkapa tarkastella oopperan suhdetta puhedraamaan, pohtia oopperaa teatterina. Monet Rameaun aikalaiset esimerkiksi kysivät, oliko ooppera Corneillen ja Racinen draamoihin verrattuna lainkaan teatteria vai oliko – Saint-Evremondin sanoin – pikemminkin kyse mielikuvituksellisesta runouden ja musiikin sekoituksesta, jossa runoilija ja säveltäjä kiduttavat toisiaan (ks. Rousseau

⁷ Ihmisäänen yksittäisyyden tai ainutkertaisuuden filosofiasta ks. lähemmin Cavarero 2005.

1765). Tämänäyttypiset, ajan kulttuuriin pureutuvat kysymykset ovat kuitenkin tämän artikkelin tavoittamattomissa.

Esittäjälle kysymys laulajan äänenlaaduista ja niiden suhteesta Rameaun ajan puhumista valottaneisiin lähteisiin ei kuitenkaan ole puhtaasti akateeminen, eikä hänen huomionsa olekaan pelkästään menneisyyden ilmiöiden ja niiden välisten suhteiden tarkastelussa. Sen sijaan kysymysten esittäminen saattaa tarjota mahdollisuuden ensinnäkin *ymmärtää* oman aikamme barokkimusiikin – niin soitin- kuin laulumusiikinkin – tekemisen käytäntöjä. Toiseksi se avaa mahdollisuuden *vaikuttaa* siihen, millaisiksi nämä käytännöt ja musiikin tekemisen keskellä oleminen omana aikamme muotoutuvat.

Kaltaiselleni barokin laulumusiikkiin erikoistuneelle laulajalle ja pedagogille hedelmällisiä kysymyksiä olisivat esimerkiksi: Miten omana aikamme ymmärrämme barokkimusiikin ja miten sitä esittäjinä ja pedagogeina lähestymme? Miten 1600- ja 1700-lukujen puhumisen tarkastelujen ottaminen vakavasti voisi vaikuttaa oman aikamme muusikko-laulajan käytäntöön, ja mitä erityisesti tuon ajan ranskalaisen musiikin esittäjälle merkitsee se, että puhuminen ajatellaan musiikin ja erityisesti laulumusiikin esittämisen perustaksi?⁸ Miten lähteissä kuvatut ja Chaouchen kokoamat puhumisen tavat realisoituvat tai voivat realisoitua laulamissa ja asettua osaksi barokkimusiikin esittämisen nykykäytäntöä? Entä mihin 1600- ja 1700-lukujen ranskalaisen laulumusiikin nykyesittäminen perustuu, ja kuka esittämisen rajat asettaa? Perustuvatko laulumusiikin esittämisen tavat tietämiseen, joka on joko otettu musiikin tekemisen lähtökohdaksi tai tietoisesti torjuttu, vai ovatko ne muotoutuneet tämänhetkiseksi jonkin toisentyypisen prosessin myötä? Entä miten nykylaulajien koulutus vastaa lähteiden avaamiin musiikin esittämisen haasteisiin? Mikä on oman aikamme laulajan liikkumavara laulamisen ja puhumisen välimaastossa, ja miten oman aikamme laulamisen ihanteet tuota tilaa rajaavat? Yritys vastata kaikkiin näihin kysymyksiin yhden artikkelin puitteissa olisi vailla mieltä, ja niin kysymyksen kuin lähestymistavankin rajaaminen onkin välttämätöntä.

Artikkelissani rakennan jaettavissa olevaan tietoon ja omaan laulajan kokemukseeni perustuvaa, kehollistunutta ymmärrystäni laulamisen puheenomaisuudesta 1600- ja 1700-lukujen ranskalaisessa vokaalimusiikissa. Tavoitteenani on syventää ja rikastaa jo lähes tyhjäksi toistoksi muuttunutta ajatusta puhumisen perustavaa laatua olevasta asemasta laulu- ja soitinmusiikissa sekä laulun ensisijaisuudesta soittamiseen nähden. Avaan uusia näköaloja barokkimusiikin laulamiseen siirtämällä painopistettä totutuista lauluäänien laadun ja retoriikan komposition tarkasteluista kohti retoriikan *action*, musiikin tekemisen, puhumisen ja laulamisen kysymyksiä. Koska retoriikan *action* ja ihmisäänien tarkasteluissa kyseessä on huomattavan laaja mutta toistaiseksi suurelta osin kartoittamaton kenttä,⁹ rajaan tässä artikkelissa havaintoni ja pohdintani ihmisäänien

⁸ Puhumisen tulemisesta tärkeäksi 1600- ja 1700-lukujen musiikissa niin Ranskassa kuin muuallakin Euroopassa, ks. mm. Tarling 2005, 45–47.

⁹ Komposition retoriikasta ks. mm. Bartel (1992), Forsblom (1994), Tarling (2005), Buelow (2007), Unger (1992). *Action* retoriikasta ks. mm. Harrán (1997), Karttunen (2013).

laatuihin ranskalaisen 1600- ja 1700-luvun resitatiivin esittämisessä, jossa puhumisen ja musiikin suhteet ovat poikkeuksellisen kiinteät.¹⁰ Lähtökohtanani on 1600- ja 1700-lukujen ranskalaisen, puhumista (mm. Lamy 1678; Bary 1679; Le Faucheur 1657) ja laulumusiikin esittämistä käsittelevä lähteistö (mm. Bacilly 1688; Grimarest 1707; Bérard 1755; Blanchet 1756) kautta. Ihmisääntä lähestyn ääntä tuottavan laulajan, en niinkään kuulijan kannalta.¹¹

Pohjaten esittäjä-pedagogin lähtökohtaan tuon lähteistön avaamaa äänenlaatujen runsautta dialogiin oman aikamme esittävän muusikon, laulajan käytännön kanssa. Kysyn olemassa olevan tutkimuksen pohjalta, millaista oli äänenlaadultaan se puhuminen, joka oli niin kutsutun retorisen, elävään puhumiseen pohjautuvan musiikin esikuvana, ja luotaan laulamisen ja puhumisen määrittelemisen haasteellisuutta. Rameaun ja häntä edeltäneen ajan puhe- ja lauluäänen luonnehdintojen ohella tarkastelen yhtä resitatiivifragmenttia balettioopperasta¹² *Les indes galantes* (1735) äänenlaatujen aikalaiskuvauksien valossa. Lopuksi pohdin nykylaulajan mahdollisuuksia tutkia ja kokeilla äänenkäytön eri tapoja sekä tällaisen eksperimentoinnin potentiaalista merkitystä vanhan musiikin esittämisen kulttuurille.

Äänenlaatuja kuvaavaa lähteistöä on 1600- ja 1700-luvuilta säilynyt runsaasti, mutta käsittelem sitä tässä johdannonomaisesti ja vain muutamaan lähteeseen keskittyen.¹³ Suppea otos ajan lähteistöstä on tässä vaiheessa kuitenkin riittävä, sillä tavoitteena ei ole kuvata tyhjentävästi, millaisia äänenlaatuja affektien ilmaisemisessa ja herättämisessä on 1600- ja 1700-lukujen puhumisen ja laulamisen kulttuurissa käytetty. Pikemminkin lähteistön hyödyntämisen tavoitteena on tässä vaiheessa todeta, että äänenlaatujen käyttö on ollut runsasta

¹⁰ Olen tarkastellut tempon säätelyä ja ajankäyttöä koskevaa vapautta ranskalaisen resitatiivin laulaen puhumisessa toisaalla (Järviö 2013).

¹¹ Yhdenlaisen kuulijan havaitsemien äänenlaatujen tarkastelun kehyyksen esittää Anne Tarvainen (2012, 79). Tarvaisella, joka on laulaja, myös laulajan kokemus on väistämättä läsnä kuuntelemisessa. Tarvainen (2012) laajentaa Laukkasen ja Leinon (2001, 56) määritelmää sikäli, että ottaa mukaan myös hengityksen äänet. Muita äänenlaadun tekijöitä ovat äänihuulten värähtelyn tapaan liittyvät äänen muutokset, äänen tiukkuus tai pehmeys, äänen väri ja sen muutokset, äänen taajuuden pienet muutokset (mikrointonaatio), äänen voimakkuus ja intensiteetti. (Tarvainen 2012, 78–92.)

¹² 1600-luvun lopun ja 1700-luvun ranskalainen balettiooppera (*opéra-ballet* tai *ballet à entrées*) koostuu tyypillisesti prologista ja kolmesta tai neljästä näytöksestä (*entrées*), joissa jokaisessa on oma juonensa ja roolihenkilönsä. Kukaan näytös sisältää ainakin yhden lauluista ja tansseista koostuvan *divertissementin*. Kokonaisuus rakentuu tyypillisesti yhden, kaikki näytökset toisiinsa sitovan idean varaan. André Campran *L'Europe galantea* (1697) pidetään lajityypin ensimmäisenä edustajana, kun taas Rameaun *Les indes galantesin* (1735) ajatellaan kuuluvan balettioopperan myöhäisempään alalajiin, *ballet-héroïque*, jossa on luovuttu varhaisten balettioopperoiden koomisista elementeistä.

¹³ Historiallisten esittämiskäytäntöjen tutkimuksen kontekstissa lauluäänen ja laulamisen kysymyksiä avaavat tarkastelut ovat tähän mennessä tuottaneet lähinnä johdannonomaisia katsauksia (ks. mm. Sanford 1995; Elliott 2006, 14–91; Potter 1992; Wistreich 2001).

ja että siksi niiden tutkiminen ja koettelu saattaisi olla kiinnostavaa ja antoisaa barokkimusiikin esittämisen käytäntöjen kannalta omana aikanamme.

Tutkimusta tekevänä esittäjänä ajattelen, että esittämiskäytännön lähteistön avaama tieto tarjoaa esittäjälle mahdollisuuden kokeilla musiikin toteuttamisen eri vaihtoehtoja. Tämän seurauksena hänen on mahdollista asettaa totut ajattelemisen tapansa kysymyksen alaisiksi, ymmärtää musiikki uudella tavalla ja rikastaa ilmaisuaan. Esittämiskäytännön tutkimuksen tulokset eivät siis nähdäkseni aseta normeja esittäjän toiminnalle – ikään kuin luo säännöstöä, jota esittäjän oletetaan noudattavan (kuten vanhan musiikin kulttuurin ulkopuolella on ajoittain ajateltu) – vaan mahdollistavat tradition säilymisen elävänä, yhä uudelleen omassa ajassamme, muusikon elävässä kehossa tapahtuvana.¹⁴

Kysymys barokkimusiikin ymmärtämisen, esittämisen ja opettamisen käytännöistä omana aikanamme on toistaiseksi suurelta osin jäänyt vaille vastausta, eikä vähiten siksi, että nuottikuvaan merkitsemättä jääneiden mutta oman aikamme muusikon kokemuksessa selkeästi tapahtuvien ilmiöiden tarkasteleminen ja sanallistaminen on haasteellista.¹⁵ Tempo ja pieniin yksityiskohtiin kohdistuva ajankäyttö, äänensävyt, dynamiikka ja muut notaation tavoittamattomissa olevat musiikin esittämisen osatekijät ovat kuitenkin keskeinen osa muusikon valistunutta, vaihtoehtojen moninaisuuden tiedostavaa vapautta. Tyyppillisesti musiikin esittäjän kokemusta ei kuitenkaan ole koettu tärkeäksi tai kiinnostavaksi tietämisen lähteeksi. Sen sijaan partituuriin yksiselitteisesti merkityn tai jopa sen merkintöjen monimerkityksisyyden tarkastelu on usein koettu ainakin jossakin määrin helpommin lähestyttäväksi.¹⁶

Tekstistä elävään puhumiseen

Denis Diderot'n kuvaus suuren tunteen vallassa olevan näyttelijän puheesta avaa näkymän ranskalaiseen näyttämöpuheeseen 1700-luvulla. Diderot'n huomio ei ensisijaisesti kohdistu käytettyihin sanoihin, siihen, mikä on näkyvissä kirjoitettuna näytelmänä tai muuna esitettävänä tekstinä, vaikka sanatkin joskus

¹⁴ Käsitksistä, joiden mukaan esittäjä noudattaa orjallisesti esittämiskäytännön tutkimuksen tuottamia, esittämistä koskevia sääntöjä, ks. mm. Walls (2003, 149–155). Historiallisten esittämiskäytäntöjen tutkimuksen ja ns. vanhan musiikin esittämisen suhteesta, ks. myös mm. Buttin (2002) koonti historiallisesti tiedostavaa esittämistä ja esittäjän roolia koskevasta keskustelusta viime vuosikymmenien aikana.

¹⁵ Tarkasteluissa on keskitytty muun muassa sellaisiin periaatteellisiin teemoihin kuin säveltäjän esittämistä koskevat intentiot ja autenttisuuden pyrkimisen mahdollisuus ja mielekkyys (ks. esim. Butt 2002).

¹⁶Tämä artikkeli on viimeinen julkaisuni Koneen säätöön rahoittamassa, cembalisti Assi Karttusen kanssa toteutetussa tutkimushankkeessa (”Ääni, ele, ilme liike. Retoriikan *actio* barokin laulumusiikin esittäjän kehossa”, 2010–2014), jossa tarkastelun kohteena on 1600- ja 1700-lukujen vokaalimusiikin kehollistuminen nykyhetkessä, laulamisena ja soittamisena.

saattavat liikuttaa. Sen sijaan hän keskittyy siihen, mikä on jäänyt sanallistamatta: näyttelijän ääneen, sävyihin, toimintaan ja eleisiin, jotka tämä tuntee jopa runoilijaa paremmin. Merkille pantavaa Diderot'n näyttelijän puheen kuvauksessa on hänen erityinen kiinnostuksensa jonkinlaisia kontrollin menettämisen eleitä – huutoja, epäselviä, sekavia sanoja, äänen murtumisia, epämääräistä muminaa kurkussa tai hampaiden välissä, tukahdutettuja sävyjä, riutuvia äännähdyksiä, yksitavuisten sanafragmenttien katkonaista kuuluville tiputtelua – kohtaan. Näyttelijän rooli tekstin eläväksi saattamisessa on ratkaiseva. (Diderot 1994, 48–49, ks. Chaouche 2001, 93–94.)

Näyttelijä siis ottaa tekstin omakseen, antaa sen koskettaa itseään, osua itseensä ja jättää jälkensä, ja sitten päästää sen ilmoille puheenaan. Puheessa näyttelijän elävä, tekstin herättämien affektien liikkeeseen saattama keho – puhujan elämä – tulee kuuluvaksi suoraan, suodattamatta ja kaunistelematta.¹⁷

Kysymykseen siitä, miten kirjoitettu teksti muutettiin eläväksi puhumiseksi, vastattiin hiukan eri tavoin kysyjästä ja kysymisen näkökulmasta riippuen. Chaouchen (2001) mukaan grammatikot tai kielitieteilijät¹⁸ tarkastelivat kysymystä artikulaation kautta, määrittelemällä äänneiden, tavujen ja sanojen oikean ääntämisen sääntöjä ja keskittymällä viestinnän toimivuuteen. Retorikot, joiden tutkimusten tavoitteena oli kehittää puhetaitoa, keskittyivät sääntöjen muotoilemiseen ja viestin välittymisen selkeyden sijaan puheen esittämiseen (*pronuntiatio*) ja ilmaisuun. Sekä retorikot että grammatikot kuitenkin törmäsivät tutkimuksissaan kysymykseen ihmisen äänen yksittäisestä luonteesta: siihen, että jokaisen ihmisen ääni oli omanlaisensa, erilainen kuin kaikilla muilla. Miten koskaan olisi ollut mahdollista muotoilla selkeitä ja kaikenkattavia sääntöjä, kun äänen keskeisin luonteenpiirre oli sen rajaton moninaisuus? Yksi mahdollisuus oli sivuuttaa kysymys, toinen luetteloida täydellisen oraattorin äänen laatuja tavoitteena ”ideaali” tai ”universaali” malli. (Chaouche 2001, 85.)

1600- ja 1700-lukujen lähteistössä toistuu neljä tärkeää äänenlaadun osaluuetta: selkeys (artikulaation moitteettomuus), joustavuus (monotonisuuden välttämiseksi), voima (puhujan kyky kannatella puhettaan loppuun asti minkä tahansa kokoisen yleisön edessä) ja puhtaus (äänessä ei saa olla sellaisia äänen peruslaadun virheitä kuten soinnittomuus, karkeus, kovuus, kimeys, velttous, hentous). (Ks. Chaouche 2001, 85–88.)

Puhumisen virheiden luettelo on pitkä sisältäen muun muassa epäselvän, ohuen, nykivän, monotonisen, poukkoilevan, laahaavan, pakotetun, vapisevan, epäröivän, velton tai voimattoman puheen sekä naismaisuuuden (tai hentouden), puheripulin (”logodiarrhé”) ja huutamisen. Useat kirjoittajat myös mainitsevat suurena virheenä puhumisen laulunomaisuuden, jonka piirteitä ovat muun muassa pysyttäytyminen tietyillä säveltasoilla sekä puhumisen rytmisyys. (Quintilianus [s.a.]; Mazarini 1618; Albert de Paris 1701; ks. Chaouche 2001, 88.)

¹⁷ Vrt. Barthesin (1990) äänen ja kielen hankaus, *le grain de la voix* (termin suomennot Anne Sivuoja-Gunaratnam 2007).

¹⁸ Chaouche käyttää *grammarien*-sanaa, joka voi viitata joko kielioppiin erikoistuneeseen kielitieteilijään tai eräänlaiseen antiikin ajan oppineeseen opettajaan.

Puhumisessa oli noudatettava kohtuullisuutta: se ei saanut olla liian tempovaa mutta ei myöskään tauotta kiirehtivää eikä liian hidasta. Puhujan oli ajateltava kuulijaa, joka veltostuisi hitaasta puheesta, lannistuisi muminasta ja hämmentyisi nopeasta puheesta. Puhumisen tauottaminen ja oikea-aikaiset hengitykset olivat tärkeä osa vaikuttavaa näyttämöpuhetta. Vaikka tavoitteena oli realismi, näyttämöllä puhuminen vaati ratkaisuja, joiden avulla pikemminkin luotiin todenmukaisuuden illuusio ja otettiin käyttöön vain näennäisesti realistisia, arkipäivän todellisuudesta poikkeavia ilmaisekeinoja. Puhumisen voima, säveltaso, nopeus ja muut laadut olivat suhteellisia. Kun puheääni esimerkiksi tapahtui deklamoinnissa tavanomaista puhumista korkeammalla säveltasolla, matalalla äänellä puhuminen tapahtuikin suhteessa tähän *matalammalla* äänellä, ei siis tavallisen puheen totutulla matalalla äänellä. Samoin puhumisen nopeus oli suhteellinen: kun *commedia dell'arte* kesti huikeaa puhumisen vimmaa ja vauhtia, ranskalainen draama vaati hitaamman puhumisen tempon. (Chaouche 2001, 90–96.)

Äänen peruslaadun (selkeä, joustava, vahva, puhdas) ja puhumisen laatumien (voima, nopeus, säveltaso, tauotus jne.) ohella keskeistä oli äänen hienovarainen muuntelu, jota koskevissa kuvauksissa pohditaan muun muassa puhumisen funktiota¹⁹, puheenaihetta (vakava, ylevä, suloinen, hellä, vahva, kiihkeä, valittava jne.), puheen dispositiota tai rakennetta (yksinkertaisimmillaan alku, keski-kohta ja loppu) sekä retorisia figuureja ja sanoja (painokkaita, ylistäviä, moittivia, arvostavia, halveksuvia, suurta määrää tai universaaliutta ilmaisevia sanoja, huudahduksia, puheen kulussa merkityksen kääntymisen aiheuttavia ilmauksia kuten ”ja tämän takia...”), jopa yksittäisiä ääniteitä (muun muassa selkeys ja ilmaisuuden tietyissä tapauksissa vaatima konsonanttien kaksinnus). (Chaouche 2001, 96–112.)

Miten ääntä sitten ihannetapauksessa käytettiin ja miten äänenlaadut olivat sidoksissa puhumisessa läsnä olevaan affektiin?

Bernard Lamyn (1678) mukaan sanat olivat ääntä tai ääniä, joiden tarkoituksena ei ollut järkyttää kuulijoiden korvia. Ensinnäkin äänenkäytössä siis tuli noudattaa kohtuutta. Toiseksi Lamy vaati äänenkäytöltä selkeyttä ja riittävää voimaa. Kolmanneksi äänten tuli olla keskenään riittävän tasaisia, sopusuhtaisessa järjestyksessä. Neljänneksi Lamy painottaa vaihtelevuuden tarpeellisuutta. Viidenneksi hän liittää vaihtelevuuden ja tasaisuuden yhteen ja toteaa kummankin olevan tarpeen. Lamyn kuudennessa ääntä koskevassa huomiossa on

¹⁹ Puheen funktioita Cicerolla (2006, 138) ovat tiedon jakaminen ihmisille (*docere*), jossa vaaditaan terävää älyä, heidän taivuttelemisensa (*movere*), jossa vaaditaan sävyisyyttä, ja heidän mielentilaansa vaikuttaminen (*delectare*), jossa vaaditaan ponnekkua. Cicero muotoilee nämä tavoitteet myös seuraavasti: ”osoitetaan puolustettava asia todeksi, taivutetaan kuulijat omalle kannalle ja kiihdytetään heidän mielensä [oikeus]jutun kulloinkin vaatimaan tunnetilaan” (mts., 134). Aristoteles (1997, 16) puolestaan mainitsee tulevaan suuntautuvan, poliittisen puheen (kehottaminen tai varoittaminen), tapahtuneeseen viittaavan, oikeuspuheen (syyttäminen tai puolustus), nykyhetken ankkuroituvan, epideiktisen puheen (ylistys tai moite).

kyse kuulijan kokemuksesta: kuulijan oli aistittava nämä tasaisuuden ja vaihtelun laadut. (Lamy 1678, 132–137.)

Käytetty äänenlaatu oli sidoksissa puhujan affektiin. René Bary (1679) käy puhumisen metodissaan läpi kuusitoista eri affektia ja niille soveliaat äänenlaadut rakkaudesta vihaan, ilosta suruun, toivosta epätoivoon, pelosta haluun, närkästyksestä myötätuntoon. Baryn mukaan esimerkiksi rakkaus ilmaistaan milloin iloisella, milloin valittavalla äänellä, viha tuimalla tai jyrisevällä äänellä ja halu tai kaipuu tilanteesta riippuen eri tavoin: jos kyseessä on rakkauden synnyttämä halu, käytetään hellän painostavaa ääntä, reagoidessa vastustukseen harmistuksella käytetään vihaista ääntä, kun taas riutuva halu ilmaistaan suloisella ja katkonaisella äänellä. Surua ilmaistessa ääni on heikko, laahaava ja valittava, toivon herätessä ylevä ja kirkas. Epätoivo ilmaistaan huutavalla, kimeällä ja kiirehtivällä äänellä, tyytymättömyyttä kuvastava närkästys tai suuttumus kovalla ja huutavalla äänellä ja myötätunto eri tilanteissa kolmeen eri tapaan: surullisella, pistävällä tai suloisella äänellä. (Bary 1697, 8–40.) Noin kolmekymmentä vuotta Baryn metodin jälkeen julkaistussa traktaatissaan Jean-Leonor de Grimarest (1707) kuvailee affektien ja äänenlaatuojen sidoksia samansuuntaisesti.

Kiehtova, ehkä arvoituksellinenkin juonne äänenlaadun tarkasteluissa on ajatus, jonka mukaan kuulijan ei ollut tarpeen ymmärtää esittäjän käyttämää kieltä ymmärtääkseen, mistä esityksessä oli kysymys tai mitkä affektit kulloinkin tulivat puhumisessa läsnäoleviksi (ks. esim. Michel Le Faucheur 1657, 88–89). Affektit siis välittyivät kuulijalle tai katsojalle puhuttujen sanojen ohella puhujan ilmeiden ja eleiden mutta myös äänenlaatuojen kautta.²⁰

Puhumisesta musiikiksi

Barokkimusiikiksi kutsutun 1600- ja 1700-luvun musiikin, niin soitin- kuin laulumusiikinkin, niin Saksassa ja Ranskassa kuin Italiassa ja Englannissakin, voidaan sanoa jäljittelevän puhumista tai suorastaan olevan sävelin tai – laulumusiikin kohdalla – laulaen puhumista. Se perustuu puheeseen jopa siinä määrin, että Haynes (2007) olisi valmis nimeämään sen retoriseksi musiikiksi. Eurooppalaisessa musiikkikulttuurissa vallinneet puhumisen, laulamisen ja soittamisen suhteet kiteytti saksalainen Johann Mattheson vuonna 1739 seuraavasti: ”Se, joka ei osaa puhua, osaa vielä vähemmän laulaa; ja se joka ei osaa laulaa, ei myöskään osaa soittaa.”²¹

Siirryttäessä yleiseurooppalaisista luonnehdinnoista lähemmäs Rameauin ajan, 1700-luvun ranskalaista musiikkielämää löydämme tarkempia ja tarkas-

²⁰ Tämä juonne, jota olisi mahdollista tarkastella esimerkiksi Barthesin äänen ja kielen hankauksen (Anne Sivuola-Gunaratnamin vuonna 2007 esittämä suomenos *le grain de la voix* -käsitteestä) tai Michel Henryn (ks. esim. 2004, 252–253) ihmisääntä koskevan ajattelun valossa, ansaitsee oman tarkastelunsa.

²¹ ”Wer nicht sprechen kan, der kan vielweniger singen; und wer nicht singen kan, der kan auch nicht spielen.” (Mattheson 1991 [1739], 103.)

teltavana olevan ohjelmiston kannalta kohdallisempia kuvauksia puhumisen ja musiikin suhteista, mutta samalla kokonaiskuva myös tuntuu sumentuvan. Esimerkiksi 1700-luvun Ranskassa sävellyksen ylintä stemmaa kutsuttiin Patricia Ranumin (2001, 42–44) mukaan laulamiseksi tai lauluksi (*chant*) riippumatta siitä, oliko kyseessä laulu- vai soitinstemma. Tosin esimerkiksi yksi Rameaun ankarimmista arvostelijoista, Jean-Jacques Rousseau (1768, 276) erottaa laulettua melodian (*chant*) soitetusta (*symphonie*). Näin laulaminen ja soittaminen yhtäältä nivellettiin toisiinsa, mutta toisaalta erotettiin toisistaan.

Laulumelodia, joka nuotinnettiin säveltasoin ja aika-arvoin, oli Rousseau mukaan vain puheäänen tai kiihkeän äänen, huudon tai valitusten, levollista ja taidokasta jäljittelyä laulaen. Kiinnostavinta Rousseau mukaan oli ihmisen affektien jäljittely, joka toteutui miellyttävimminkin laulussa. (Mts., 83.)²² Myös Blanchet (1756, 95) liitti deklamoinnin ja laulamisen yhteen toteamalla, että laulu on yksinkertaisesti tavallista deklamointia koristellumpaa deklamointia. Rajankäynti puhumisen ja laulamisen välillä oli häilyvää, ja esimerkiksi Rousseau (1768, 82) totesi olevan vaikea määrittää, miten puheääni erosi lauluäänestä. Selkeästi kuultavasta erosta huolimatta anatomisin tutkimuksin ei pystytty selvittämään, miten puhuminen ja laulaminen erosivat toisistaan.²³

Suhtautumisessa musiikin ja puhumisen yhdistämiseen laulumusiikissa oli eroja riippuen siitä, oliko kysymyksessä laulu, *air*, vai resitatiivi. Ensin mainituissa äänen muuttuminen jonkinlaiseksi sanoja kantavaksi soittimeksi ei tuntunut olevan ongelma, joskin laulettua tekstiä ymmärrettävyydestä toki huolehdittiin (ks. mm. Grimarest 1707, 217–226).

Vakavampaa huolestuneisuutta sen sijaan tuntuu herättäneen puhumisen siirtäminen osaksi läpisävellettyä musiikkidraamaa, oopperaa, ja aivan erityisesti dialogin tai monologien säveltäminen resitatiiviksi. Jean-Léonor de Grimarest valittelee sitä, että säveltäjä joutui noudattamaan säveltaiteen sääntöjä mutta samalla ohittamaan puhumista koskevat säännöt. Näin säveltäminen ikään kuin pilasi runouden. (Grimarest 1707, 218.) Vaikka säveltäjä olisikin onnistunutkin työssään, laulaja saattoi hyvinkin pitkästyttää yleisön kuoliaaksi deklamoinnin hitaudellaan, toteaa Jean Le Rond d’Alembert (1759). Hän kysyykin, olisiko todenmukaisuuden tavoitteen takia syytä esittää resitatiivit puhuen kuten tavallisessa teatteriesityksessä. Tämän ajatuksen hän kuitenkin hylkää: puhuminen pilkkoi musiikin jatkumoa liikaa. Puhumisen ja musiikin yhdistämisen vaikeudet oli kuitenkin ilmeisesti mahdollista voittaa, tavoitteena erinomaisen näyttelijän puhumisen tapa, johon saatettaisiin yltää säveltäjän onnistuttua poikkeuksellisen hyvin resitatiivin säveltämisessä. Esimerkkinä onnistuneesta resitatiivista

²² "La *Chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la Voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable est le *Chant*." (Rousseau 1768, 83.)

²³ Puhe- ja lauluäänien, jossakin määrin edelleen selkeyttä tavoittelevista erotteiluista nykytutkimuksen valossa ks. mm. Laukkanen & Leino (1999, 12; 44–47), Sundberg (1986, 44–51), Lindblad (1992, 184).

d’Alembert mainitsee Jean-Philippe Rameaun Dardanuksen ja Iphisen resitatiivin oopperassa *Dardanus* (D’Alembert 1759, 422–432).

De Grimarest (1707) ei omalla resitatiivin määritelmällään edesauta puhumisen ja laulamisen rajojen määrittelemistä, sillä esittämällä, että resitatiivi on tekstin lukemisen, lausumisen, deklamoimisen tai laulamisen taitoa, hän tulee niputtaneeksi yhteen kaikki näiden vaatimat äänenkäytön tavat. Eri puhumisen lajien luonnehdinnassa hän lähtee liikkeelle niiden jaetuista piirteistä: oikeasta tavujen pituuksien noudattamisesta sekä välimerkkien oikeasta huomioimisesta (mts. 1–4). Välimerkit ovat Grimarest’lle resitatiivia (ääneen lukemista, lausumista, deklamoimista, laulamista) jäsentäviä esitysmerkkejä, jotka ilmaisevat, missä on taukoja ja miten ilmaisulle annetaan mieli (mts., 44–72).

Laulumusiikin pohdinnassaan Grimarest ajattelee pyrkimyksenä olevan kääntää ihmisten ajatuksia ja tunteita kielelle, jossa kunnioitetaan säveltaiteen sääntöjä. Lopputulos ei Grimarest’n mukaan kuitenkaan toimi: Jos halutaan kunnioittaa musiikin sääntöjä eli alistaa affekti musiikin säveltasolle ja mitatuille kestoille, halutun affektin tuottaminen ei ole mahdollista, vaan se menettää voimansa. Laulaminen asettaa rajoja äänenlaatujen moninaisuudelle, ja myös puhumisen eleet menettävät eloisuuttaan ja herkkyyttään. Taitava laulaja voi tosin pelastaa musiikin niiltä virheiltä, joita musiikin sääntöjen sitoma säveltäjä ei onnistunut välttämään. (Grimarest 1707, 196–230.)²⁴

Lähteiden paljastama laulamisen ja puhumisen rajojen sumeus ei ole vältettävissä, sillä menneisyydestä peräisin olevat kirjoitetut lähteet ovat tekstejä, jotka voivat herättää korkeintaan mielikuvia äänenkäytön moninaisuudesta, tai kuten d’Hannetaire (1775, 62) toteaa:

Koko maailman traktaatit tai ohjeet koskien mitä tahansa taitoa eivät koskaan voi korvata kokenutta opettajaa. Vain opettaja voi – elävällä äänellään – opastaa ohjeiden avaamiseen ja käyttöön ottamiseen. Vain hän voi osoittaa, ketkä ovat oikeita esikuvia jäljiteltäviksi. Ja tästä on kiinni aloittelijan hyvä tai huono menestys – samoin kuin raakatimantti ei koskaan voi tulla hiotuksi loistavammaksi kuin taitavan jalokivisepän käsissä.²⁵

²⁴ Artikkelissani on jo tässä vaiheessa paljastunut monia lähempää pohdintaa vaativia osa-alueita, muun muassa resitatiivin määritelmän tarkistaminen, säveltasojen ja kestojen noudattamisen ankaruuden vaatimus tai lupa niistä luopumiseen sekä 1600- ja 1700-luvun taitavan laulajan ja tuolloin mahdollisesti käytetyn lauluäänen luonnehdinta.

²⁵ ”D’ailleurs, tous les traités, tous les préceptes du monde, sur quelque Art que ce soit, ne peuvent jamais tenir lieu d’un Maître expérimenté. Lui seul apprendra, de vive voix, à les développer & à les mettre en pratique: lui seul indiquera le vrai choix des momdèles à imiter, d’où dépend souvent le bon ou le mauvais succès d’un Commençant; ainsi qu’un Diamant brut ne pourra jamais mieux se briller, qu’entre les mains d’un habile Lapidairé.”

Grenoblessa syntynyt ja muun muassa Toulousessa ja Brysselissä mutta myös Pariisin Comédie-Françaisessa vaikuttanut näyttelijä Jean-Nicolas Servandoni, kutsumanimeltään D’Hannetaire (1718–1780) julkaisi näyttelemistä käsittelevän kirjansa aluksi kahdesti anonyyminä. Vuodesta 1772 vuoteen 1780 asti kirja julkaistiin kuudesti D’Hannetairen nimissä.

Oman aikamme tarkasteluissa resitatiivin²⁶ ja elävän puhumisen läheistä suhdetta pidetään itsestään selvänä, ja tyypillisesti resitatiivi onkin tullut määritellyksi siten, että sen tavoitteena on jäljitellä dramaattista puhumista laulaen. Huomio resitatiivin tarkasteluissa on kohdistunut muun muassa eri resitatiivityyppien säestämisen tapaan (*secco*, *accompagnato*) sekä laulajan lisäämiin appoggiaturiin.²⁷ Laulajan osuutta on tyypillisesti luonnehdittu siten, että hänen on mahdollista laulamisessaan omaksua puhumisen rytmii ja näin enemmän tai vähemmän poiketa nuotinnetuista aika-arvoista.²⁸ Kysymykset koskien sitä, mistä tässä dramaattisen puhumisen jäljittelemisessä laulaen käytännön tasolla on kysymys, millaista laulamisen esikuvana oleva puhuminen on ollut ja millaisia vaikutuksia lähteiden kuvaaman puhumisen ja äänenkäytön tavan tutkimisella ja koettelulla voisi olla oman aikamme esittämisen käytännöille, on kuitenkin toistaiseksi sivuutettu. Tämän päivän barokkimusiikin esittämisen kulttuurissa resitatiivin puheenomaisuus realisoituu tyypillisesti deklamoinnin sattumanvaraisena vapautena, jopa arvaamattomuutena. Musiikkina resitatiivi ei ole useinkaan kiinnostanut tutkijoita, eikä sitä ole ylevänsävyisenä deklamointinakaan juuri tarkasteltu.

²⁶ Resitatiivilla viitataan tarkastelemaani Rameaun balettiopperan resitatiivin kaltaisiin, *récitatif simple* -tyyppisiin katkelmiin ranskalaisessa 1700-luvun oopperassa. Paul-Marie Massonin (1930, 133–201) jaottelun mukaan *récitatif simple* eli continuoäestäinen resitatiivi on *basso continuo* säestämä, vaihtelevia tahtilajeja sisältävä resitatiivi. Kuten Charles Dill (1995) on osoittanut, Massonin pitkään käytössä ollut resitatiivityyppien selkeältä vaikuttava jaottelu on ongelmallinen, jopa harhaanjohtava. Muita resitatiivin tyyppejä ovat *récitatif accompagné* eli orkesterisäestysellinen resitatiivi sekä *récitatif mesuré*, jonka määrittely on ollut jossakin määrin haasteellista. Siinä resitatiivimelodia ikään kuin ”säestää” continuo-osuutta tai täydentää sen. Resitatiivin eri tyyppien lähempi tarkastelu rajautuu tämän artikkelin ulkopuolelle. Esittämiskäytännön kirjallisuudessa 1700-luvun resitatiivia koskevat havainnot ovat tyypillisesti hyvin suppeita päähuomion ollessa toisaalla, soitinmusiikissa, aarioissa ja muussa ”musiikinomaisemmassa” musiikissa (ks. esim. Elliott 2006, 66–69; Neumann 1993, 32–36).

²⁷ Ks. esim. *Grove dictionary of music and musicians*: ”A type of vocal writing, normally for a single voice, with the intent of mimicking dramatic speech in song (Monson ja Westrup 2014).” Ranskalaisen resitatiivin säveltämisen periaatteista, muun muassa sille tyypillisistä vaihtuvista tahtilajeista, ks. myös Elliott (2006, 69), jonka mukaan laulaja on ranskalaisen resitatiivin parissa tiukemmin sidottu nuotintettuun rytmiin kuin italialaista ja saksalaista resitatiivia laulaessaan. Tosin useat 1700-luvun ranskalaiset kirjoittajat vapauttavat laulajan tarkasta aikamitasta: Brossardin (1703, 37) mukaan resitatiivin esittäjä kiinnittää enemmän huomiota affektin ilmaisemiseen kuin säännöllisen mitan noudattamiseen, ja Rousseau (1768, 407) toteaa, että laulajan ei resitatiivia laulaessa tarvitse mukautua ”määrättyyn mittaan” (säännölliseen tempoon).

Grimarest (1707, 1) ymmärtää resitatiivin Rousseau (1768, 406) ”musiikilliseen ja harmoniseen sävyyn resitoitua puhetta” laajemmin: hänen mukaansa kyseessä on äänen lukemisen, lausumisen, deklamoinnin tai laulamisen taito, jossa noudatetaan ääntämisen ja välimerkityksen sääntöjä.

²⁸ Ajankäytön vapauksista ranskalaisessa 1700-luvun resitatiivissa ks. Järviö (2013) ja Elliott (2006, 66–69).

Pelkoa, toivoa, rakkautta, rohkeutta:
puheäänänen laatujen moninaisuus Rameaun resitatiivissa

Olen edellä jäljittänyt 1600- ja 1700-lukujen näyttämöpuheen laatuja sekä äänenkäytön luonnehdintoja sekä kartoittanut laulamisen ja puhumisen vielä epäselväksi jäävää raja-aluetta. Entä käytäntö? Miten muusikko-laulaja lähestyy laulaen puhuttavaa tekstiä ja musiikin notaatiota, ja millaisia äänenlaatuja partituurin itsessään mykät merkit hänelle avaavat?

Musiikin esittäjän yhtenä tehtävänä on ymmärtää paperilla olevat merkit – partituurin notaatio ja resitatiivin esittämistä käsittelevä lähteistö – jollakin tavalla ja päätyä johonkin käytännön ratkaisuun, jotta hän voisi esittää käsillä olevan musiikin. Ratkaisu voi joiltakin osin hyvinkin olla lähteiden avaamien vaihtoehtojen mukainen mutta myös niiden vastainen. Seuraavassa lähestyn yhden resitatiivifragmentin tekstiä ja notaatiota puhumisen suunnasta kiinnittäen huomiota ensisijaisesti – partituurissa näkymättömissä oleviin – äänenlaatuihin ja mahdollisuuden tuottaa niitä myös laulaen. Kysyn, miten puhuminen on läsnä tässä fragmentissa ja millaisia johtopäätöksiä puhumisen ja äänen laadusta voi tekstiä ja nuottikuvausta tutkimalla ja musiikkia työstämällä tehdä.

Kuten minkä tahansa elävän, kehollisen käytännön kohdalla, äänenlaadun tapaista osa-aluetta ei ole mahdollista irrottaa kaikesta muusta laulamisen tapahtumisesta. Puhe- ja lauluääneen voi toki vaikuttaa tietoisesti, mutta on myös paljon, mitä voi laulamisen hetkellä hallita vain välillisesti tai ei lainkaan, muun muassa laulajan ääntöelimestön rakenne ja juuri tuon rakenteen mahdollistama toiminta, laulettavaa musiikkia ja tekstiä koskevan tietämyksen tuleminen osaksi laulamista ja työstettävänä olevan musiikin ja tekstin ymmärtäminen tietyyssä hetkessä.²⁹ Tietyt perusedellytykset, tietty tunnetila ja tietty ymmärrys ikään kuin tuottavat kullakin hetkellä tietyn äänenlaadun. Äänenlaadua ei siis ensisijaisesti rakenneta ulkoapäin, vaan se syntyy ja tulee ilmoille musiikin ja tekstin työstämistä koskevien ratkaisujen pohjalta. Tämän suuntaisesti ajattelee muun muassa Le Faucheur (1657, 113), joka sitoo tuotetun äänenlaadun puhumista edeltävään affektiin: jos affekti on voimakas, puhuminen on voimakasta, jos affekti on levollinen, myös puhuminen on levollista.

Esimerkkinäni on resitatiivifragmentti Jean-Philippe Rameaun balettioopperasta *Les indes galantes* (*Galantit intiaanit*). Ooppera koostuu prologista ja neljästä, Turkkiin, Peruun, Persiaan ja Pohjois-Amerikkaan sijoittuvasta näytöksestä (*entrée*), joista kukin on oma itsenäinen tarinansa. Toisessa näytöksessä (*Les Incas du Pérou*) prinsessa Phani on rakastunut espanjalaiseen valloittajaan, Dom Carlosiin. Myös inkakuningas Huascar tavoittelee Phania. Ensimmäisessä kohtauksessa Carlos epäilee Phanin rakkautta, mutta aavistuksen verran epäroivä Phani kuitenkin saa Carlosin vakuuttumaan omien tunteidensa aitoudesta.

²⁹ Laulaja rakentaa musiikkia ja tekstiä koskevaa tietämystään järjestelmällisesti opiskellen. Tämän opiskelun myötä kehoon rakentunut tietäminen ja taitaminen kuitenkin tulee mukaan laulamisen tilanteessa vain osittain ja silloinkin suurelta osin tiedostamatta.

Yhdessä he suunnittelevat, miten Phani saataisiin pelastettua Carlosin omaksi. Carlosin lähtiessä Phani on peloissaan ja huolissaan siitä, mihin vaaroihin Carlos on suuntaamassa ja miten asiat jatkossa kehittyvät. Fragmentin teksti on vuoden 1761 libretosta (Fuzelier 1761), jossa olevat poikkeamat verrattuna moderniin ranskan ortografiaan olen säilyttänyt.³⁰

<i>Carlos, alles, presses ce moment favorable;</i>	12 (4+8)
<i>Délivréz-moi d'un séjour détestable;</i>	10
<i>Mais ne venés pas seul... Quel funeste malheur</i>	12 (6+6)
<i>Si votre mort!... Le peuple est barbare, implacable;</i>	12 (4+8)
<i>Et quelque fois le nombre accâble,</i>	9
<i>La plus intrépide valeur.</i>	7
<i>Allés; ma crainte est pardonable;</i>	9
<i>Empruntés du secours; rassemblés vos guerriers,</i>	12 (6+6)
<i>conduisés leur courage à de nouveaux lauriers.</i>	12 (6+6)

Carlos, menkää, tarttukaa tähän suotuisaan hetkeen,
vapauttakaa minut tästä vihattavasta tilanteesta!
Mutta älkää tulko yksin... Mikä kauhea onnettomuus!
Jos teidän kuolemanne... Kansa on säälimätöntä, leppymätöntä,
ja joskus ylivoima musertaa
pelottomimmankin uljauden.
Menkää, pelkoni on ymmärrettävissä;
hankkikaa apua, kootkaa soturinne,
johdattakaa heidät rohkeina uusiin voittoihin.

Puhuminen ja laulaminen kietoutuvat resitatiivin partituurissa yhdeksi, toisiaan värittäväksi ja vahvistavaksi kokonaisuudeksi. Pyrkiessään purkamaan tuota kokonaisuutta muusikko-laulajan on mahdollista tarkastella sitä sekä musiikin notaation ja että laulettavan tekstin pohjalta. Osatekijöiden analyttisen tarkastelun mahdollisuus siis on aina olemassa. Laulamisen tapahtumassa osatekijät kuitenkin muodostavat yhden, orgaanisen kokonaisuuden laulajan kehossa ja kehona. Palaaminen analyysiin on aina mahdollista, mutta muuttuneista lähtökohdista: musiikin laulamisen kehollisen kokemuksen kokonaisvaltaisuuden pohjalta.

Nuottikuvan (kuva 1) paljastamia piirteitä ovat esimerkiksi rytmin eleet (basson tai melodian rytmin säännöllisyys tai epäsäännöllisyys sekä suhde *tactukseen*), melodian käänneiden karaktääri (esimerkiksi asteittain etenevä, tai poukkoileva, laajoin hypyin etenevä), oratoristen tai pateettisten aksenttien³¹ laatu, tahtilajinvaihdokset, dissonanssinmuodostus ja 1700-luvun Ranskassa puheen

³⁰ Luvut säkeiden lopussa viittaavat säkeiden jalkojen määrään ja mahdollisen sesuuran sijoittumiseen.

³¹ Oratorinen aksentti on pitkän tavun edellä oleva, usein lyhyt tavu, joka esiintyy kolmessa eri muodossa riippuen siitä, mistä suunnasta (ylhäältä, alhaalta, samalta tasolta) se lähestyy sitä seuraavaa tavua. Oratorisista aksenteista ks. Rannum (2001, 215–229).

esittämisen kannalta tärkeänä pidetty välimerkkien käyttö³² (pilkut, puolipisteet, pisteet, huutomerkki, kolme pistettä).

Resitatiivin alussa Phani uskaltautuu toivomaan, että Carlos vapauttaisi hänet ahdistavasta tilanteestaan. Neljäsosanuotit bassossa ja laulajan säännöllisin daktyylein etenevä puhe tahdeissa 2 ja 3 tuottaa reippauden vaikutelman. Tahdissa 3 melodia vielä tipahtelee alaspäin kvintin laajuisin alaspäisin oratorisin aksentein, jotka luottavaisensävyisessä jaksossa ovat ymmärrettävissä rakkauksen ilmauksina. Tunnelma kuitenkin muuttuu hetkessä Phanin ratkaisevalla *mais*-sanalla (tahti 4) aloittaman lyhyen lauseen ("Mais, ne venez pas seul...") aikana, jolloin Phani ehtii jo kuvitella, millaisiin vaaroihin Carlos lähtiessään mahdollisesti joutuu.³³

Tahdista 6 ("Quel funeste malheur!") eteenpäin pyrkimys olla rohkea ja tipahtaminen pelon valtaan vuorottelevat. Uhmakkaat hypyt ylöspäin ja kulumikkaat melodiat (esim. "la peuple est barbare" ja "la plus intrépide valeur") vuorottelevat epävarmuutta huokuvien, alaspäin putoavien huokausten kanssa. Kolme pistettä tahdin 7 jälkipuolella ("Si votre mort!...") keskeyttävät ajattelemisen ja puheen ja vievät huomion hetkeksi siihen, mitä Carlosille saattaisi tapahtua. Tahdin 13 kohosta eteenpäin Phani kehottaa hellästi, rakastavaan sävyyn mutta myös vastahakoisesti Carlosia lähtemään matkaan samalla pahoitellen omaa pelokkuuttaan. Hän kuitenkin kokoaa itsensä tahdissa 14 ja ohjeistaa Carlosia monin sanoin. Puolipistein erotellut kehotukset ja daktyyliin liikkeen ajoittainen keskeytyminen tuottavat empimisen vaikutelman ohjeiden välissä ("Empruntez du secours; rassemblez vos guerriers;"), kuin Phani joutuisi pakottamaan itsensä sanomaan nämä sanat. Guerriers-sanan jälkeen empimistä ei enää ole, ja kromaattisesti etenevän basson liike kannattelee Phanin toivoa Carlosin uhkayrityksen onnistumisesta. Phani kokoaa itsensä ja rohkaisee Carlosia lähtemään vaaralliselle matkalleen.

Toivo, pelko tai huolestuminen, rohkeus tai peräti uhkarohkeus, rakkaus, rohkaiseminen. Mitä ne merkitsevät äänenkäytön kannalta? Bary ja Grimarest ovat yhtä mieltä siitä, että toivo ja luottamus ilmaistaan voimakkaalla ja loistokkaalla äänellä (Bary 1679, 20–21; Grimarest 1707, 143). Grimarestin (1707, 146) mukaan pelko, jonka valtaaman ihmisen ääni on heikko ja epäröivä, on yksi helpoimmin ilmaistavista affekteista. Bary maalailee pelon vallassa olevan ihmisen ääntä hiukan yksityiskohtaisemmin. Kun pelko herää jonkin hirmuisen

³² Välimerkkien käytöstä ja niiden merkityksestä tekstin elävää puhumista ohjaavina merkintöinä ks. Grimarest (1707, 44–70).

³³ Laulajan ja continuo on mahdollista toteuttaa tämä käänne usein eri tavoin. Mikäli continuo soittaja päättää jättää tahdin toisen neljäsosan kohdalle merkityn soinnun (b6-4) soittamatta, laulajan b-sävel putoaa kömpelösti tahdin toiselle neljäsosalle muodostuvaan tyhjyyteen samalla luoden dissonanssin suhteessa vielä kuulijan korvassa viipyvään continuo D-duurisointuun. Jos continuo soittaja taas päätyy soittamaan soinnun, hän saattaa hyvinkin lisätä siihen sekuntin, jolloin *mais*-sana olisi painokkaan dissonantti. Näin muodostunut dissonanssi purkautuu toiseen, edellistäkin tiukemmin dissonanttiin vähennettyyn septimi-sointuun. Laulumelodian b-sävel ei sen jälkeenkään purkaudu säännönmukaisesti vaan tipahtaa vähennetyin kvintin verran alaspäin, puhekorkeudelle.

1 4 7 *Phanin* 2 3

pour. Carlos, allez, Pressez ce moment, favorable,

Delivrez moy d'un Sejour detestable, mais,

5 6 7 6 6i

ne Soyez pas Seul. Quel funeste malheur,

8 9

Si vôtre mort... Le peuple est barbare, implacable,

10 11

Et quelquesfois le nombre accable

12 13

la plus intrépide valeur. allez, ma

14 15

Erreur est pardonnable: Empruntez du Secours, assemblez

16 17 18 19

vos guerriers, conduisez leur courage a de nouveaux lauriers

Kuva 1. Phanin puhe Jean-Philippe Rameaun balettioopperasta Les indes galantes vuodelta 1735 (Rameau 1735–1770, 145–146).³⁴

asian läsnäolon takia, ääni muuttuu heikoksi ja epäröiväksi. Pelon hiivittyä reuna-alueilta tapahtumisen keskiöön, ihmisen sydän kuormittuu aina tukahtumispisteeseen asti. Tällöin puhuja on siinä määrin säikähtänyt, että jää jonkinlaisen tyrmistyksen valtaan. (Bary 1679, 24–25.) Michel Le Faucheur (1657, 114) luonnehtii pelokkaan ihmisen ääntä on vapisevaksi ja epäröiväksi.

Bary (1679, 23–24) kuvailee myös yltiöpäisyyttä tai julkeutta, joka herää ihmisessä vihollisen läsnäolon takia ja jonka vallassa olevan ihmisen ääni on malttamaton, ylevä ja kiihkeä. Grimarest (1707, 145) lisää tähän, että toivo asetuu yltiöpäisyyden vastapainoksi ja estää ihmistä menemästä äärimmäisyyksiin yltiöpäisyyksissään.

Entä rakkaus? Le Faucheurin (1657, 114) mukaan ihminen osoittaa rakkautensa suloisella, iloisella ja houkuttelevalla äänellä. Koska rakkaus on luonnostaan sulaista, iloista ja kuohuttavaa, se ilmaistaan Baryn (1679, 8–11) mukaan tilanteesta riippuen milloin iloisella äänellä, milloin valittavalla äänellä. Grimarest intoutuu luonnehtimaan rakkauden vallassa olevan ihmisen äänenlaatua perusteellisemmin. Rakkaudesta voi olla kysymys kolmessa eri tilanteessa: kun tuntee sen sulaisuuden, kun se tuottaa iloa, ja viimein, kun se saa kokemaan rakkauden tuskia. Ensimmäisessä tapauksessa ääni on suloinen ja hellä. Jos rakkaus tuottaa mielihyvää, ääni on iloinen. Ja jos kärsii rakkaudesta, ääni on ahdistava ja valittava. (Grimarest 1707, 135–137.)

Laulamisen äänenlaatuja 1700-luvulla ja nyt

Edeltävissä luonnehdinnoissa on kysymys puhumisesta. Miten sitten tapahtuu siirtyminen laulamiseen, joka 1700-luvun ranskalaisessa kontekstissa vaikutti tekstin kuljettamisen kannalta ongelmalliselta ensinnäkin sikäli, että laulonomaisuus oli ei-toivottu piirre puhumisessa, ja toiseksi sikäli, että laulamisen koettiin tuhoavan tekstin deklamoinnin? Entä onko tuo siirtymä omana aikanamme toisenlainen tai mahdollisesti suurempi kuin mitä se Rameaun aikana oli?

Harmillista kyllä, 1600- ja 1700-luvun ranskalaisissa lähteissä lauluaänen luonnehdinnat eivät ole läheskään yhtä tarkkoja kuin puheäänen vastaavat. Esimerkiksi Bacilly (1688, 35–37) tyytyy luokittelemaan äänen peruslaatuja: äänet ovat esimerkiksi suuria tai pieniä, karkeita tai suloisia, hyviä tai kauniita, korkeita tai matalia, ja niiden yksi mahdollinen laatu oli tai ei ollut miellyttävä vibrato

³⁴ Oopperasta on olemassa useita käsikirjoituksia ja moderneja editioita. Käytämäni nuottieditio sisältää pelkästään Les Incas de Pérou -näytöksen. Käytävissä olevat Rameaun ajan ja modernit nuottieditiot poikkeavat toisistaan joko pieniltä tai paikoitellen suuriltakin osiltaan. Partituurivalintani on tämä, koska analyysini perustuu Sibeliuksen Akatemian oopperan laulajien kanssa vuoden 2013 produktiossa tekemäni työhön. Tuossa produktiossa käytössämme oli Perun inkojen osalta partituuri, jossa tarkastelemani esimerkkiresitatiivi oli tässä muodossa. Tämän partituurin ja käytössäni olleen libreton (Fuzelier 1761) välillä on joitakin, pieniä ristiriitaisuuksia.

(*cadence*).³⁵ Lisäksi vaikuttaisi siltä, että keskeistä affektien ilmaisussa olisivat Bacillyn mukaan tietynlaiset koristeet (*agrémens de Chant*), ja hän luetteleekin esimerkiksi surulliseen, valittavaan tai tuskaiseen tai toisaalta iloiseen tai riemuisaan affektiin sopivia koristeita (Bacilly 1688, 199–204). Edellä luetellut äänen peruslaadut tuntuvat olevan eräänlainen peritty ominaisuus, jota voi mahdollisesti yrittää kehittää työskentelemällä ankarasti. Puheessa käytettyjen äänenlaatujen runsaudesta ei tässä ole puhetta.

1700-luvulla kirjoitetut laulamista käsittelevät traktaatit (mm. Blanchet 1756, Bérard 1755) kuitenkin puhuvat ilmiöstä nimeltä *sons à caractères*, luonteikkaat äänet, joiden kuvauksen aluksi Blanchet viittaa Ciceroon: musiikin tavoitteena on maalailta ihmissydämen affekteja ja fyysisessä maailmassa olevia liikkeitä eli pelkoa tai toivoa, surua tai iloa, ukkosen jylinää tai puron solinaa, Boreaksen tai Amorin lentoa. Laulaminen on elävöitettyä musiikkia, joka on siirretty paperin pinnalta harrastelija- ja ammattilaulajien suuhun. Blanchet asettaa laulamisen soitinmusiikin edelle jo siksikin, että ihmisen tuottamat äänet ovat luonnostaan kaikkien keinotekoisien äänten yläpuolella. Lisäksi ihmisäänet on tarkoitettu maalailemaan affekteja viehkeästi ja voimakkaasti, naiivisti ja herkästi, tarkasti ja vaihtelevasti, kun taas soitinten äänistä ei ole kuin representoimaan materiaalien olentojen liikkeitä. (Blanchet 1756, 24–25.) Tässä yhteydessä Blanchet (mts. 26–29) kuitenkin kuvailee vain erilaisten luonteikkaiden äänten (ensimmäinen ryhmä: kiivaat, katkaistut, majesteettiset ja tukahdetut äänet; toinen ryhmä: keveät ja herkät äänet) tuottamisen fysiologista mekanismia mutta ei mene lähemmin siihen, miten niitä olisi eri tilanteissa käytettävä.

Myöhemmin Blanchet palaa näihin erityisiin ääniin toteamalla, että sanojen karaktääriin tulee ratkaista kysymykseen tulevien äänten valinta. Tämä ratkaisu tapahtuu seuraamalla Blanchet'n traktaattinsa toisessa osassa esittämää, ääntämisen säännöstöä. Hän jatkaa, että jos laulajat osaavat soveltaa näitä sääntöjä hyvällä maulla ja arvostelukykyisesti, he onnistuvat ilmaisemaan laulamissaan kaikki henkilöahmojensa affektit ja erityisluonteet. Kuulijan on tällöin mahdollista arvioida yhdestä ainoasta äänestä, onko kyseessä sankari vai paimen, kuningas vai alamainen, Minerva vai Juno, Neptunus vai Jupiter. (Blanchet 1756, 111–112.) Blanchet ei valitettavasti luonnehdi lähemmin näitä äänenlaatuja kuulijan kannalta, ja jää myös epäselväksi, onko kyseessä äänenvärien käytön sijaan pikemminkin artikuloinnin tapa tai peräti eleet ja muu ulkoinen ilmaisu.

Myös Bérardin (1755, 151) mukaan laulamissa tärkeintä on se, mikä varmimmin johtaa laulamisen tavoitteeseen: maalauksellisuuteen. Hiukan myöhemmin (mts. 153) hän luonnehtii ihailevaan sävyyn laulajaa, joka pystyy tuottamaan kuulijoiden sieluissa voimakkaita tai peräti rajuja vaikutuksia. Jos laulaja osaa taitavasti käyttää yhtäältä kiivaita, katkaistuja, majesteettisia ja tukahduttuja ääniä tai toisaalta keveitä, herkkiä ja sievisteleviä ääniä ja pystyy näin ilmaisemaan kaikki affektit, kaikki niiden erot, asteet ja vivahteet, hän ansaitsee

³⁵ Tähän käsitykseen on päätynyt mm. 1600-luvun laulutraktaatteja varhain kommentoinut Gérold (1921, 181), kun kyse on äänenlaadusta: "Je suppose que par *cadence* il entend une sorte de vibration naturelle". Toisaalla Gérold tosin käyttää samaa *cadence*-termiä trillistä (*tremblement*) ja myös kadenssista (mts. 203–204).

yhtä suuren kunnioituksen kuin taitava maalari (mts. 135–154.) Tässä yhteydessä hänkin tosin mainitsee myös koristeiden taitavan käytön. Kysymys äänenlaadusta jää tässäkin siis syrjään – tai joksikin, joka nähtävästi syntyy laulamisen, koristelemisen ja tekstin tuottamisen taidon kautta mutta johon ei suoraan pyritä ja jota ei luonnehdita samaan tapaan kuin puhumisen kuvauksissa.

Mitä Rameaun ajan laulamisen luonnehdinnat sanovat nykylaulutuksen saaneelle laulajalle? Eikö laulamisen ihanne Rameaun aikana kuitenkin ollut toinen? Millaista tietoa voimme saada niistä? Laulutekniikan historiaa 1500-luvulta aina 1800-luvun alkuun tarkastellut ammattilaulaja, tutkija Richard Wistreich päätyy siihen, että moderni laulutekniikka poikkeaa ratkaisevalla tavalla 1700-luvun laulutekniikasta. Wistreichin mukaan oman aikamme oopperalaulajat aloittavat äänen koulutuksen äänen voimaa kasvattavilla harjoituksilla ja tavoittelevat koko äänialan kattavaa äänenlaadun yhtenäisyyttä. Lisäksi moderniin laulutekniikkaan kuuluu vokaalien muokkaus ja kurkunpään laskeminen rekisterien yläpäässä. (Wistreich 2001, 186.)

Menneiden aikojen laulajien huomio sen sijaan oli ensinnäkin rekisterien selkeässä erottamisessa toisistaan, joka johti siihen, että ääni oli matalassa rekisterissä volyymiltaan voimakas, korkeassa kevyt. Toiseksi nämä laulajat tavoittelivat vokaalien säilyttämistä puhtaina äänialan koko alueella ja myös lauloivat vailla minkäänlaista voiman tai paineen tuntua. Vaihtelut äänen voimassa ja ”värissä” eri kohdissa äänialaa siis hyväksyttiin, ja ne olivat suorastaan odotettavissa. (Mts. 186.)

Menemättä sen enempää näiden eri äänentuoton tapojen fysiologiaan vaikuttaisi siis siltä, että modernissa laulutekniikassa tavoitteena on yhtenäisyys niin rekisterien kuin vokaalienkin osalta. Pyrkimys yhtenäisyyteen tai tasaisuuteen ei ole pelkästään oman aikamme laulajien tavoitteena, vaan Haynesin (2007) mukaan kyseessä on yleisempi periaate, jota hänen moderniksi tyyliksi kutsumassaan soittamisessa (ja laulamissa) noudatetaan. Esimerkiksi sellisti Anner Bijlsman luettelemat modernin sellonsoiton piirteet – jatkuva vibrato niin konsonansseissa kuin dissonansseissa, vapaiden kielten välttäminen, pyrkimys huomaamattomiin jousenvaihtoihin ja nuottien sitomiseen niiden toisistaan irrottamisen sijaan – vievät soittamista samaan suuntaan: kohti musiikin kaikkien osatekijöiden tasaisuutta, egaliteettia, joka Haynesin mukaan erityisesti ilmenee aika-arvojen armottomana, kurinalaisena tasaisuutena. Haynes pohtii tämän tendenssin yhteyttä teollisen vallankumouksen mukanaan tuomiin tuotannon standardisointi- ja yksinkertaistamisvaatimuksiin ja asettaa vastakkain periodityyliksi nimeämänsä soittamisen tyylin ja modernin tyylin. Ensin mainitulle on Haynesin mukaan luonteenomaista musiikilliseen eleeseen perustuva fraseeraus, dynamiikan hienovaraisuus, yksittäisten nuottien muotoilu, tempo rubato, agogiset aksentit ja äänien sijoittelu, tauot, tahdin sisäinen hierarkia, ohjelmiston vaatimusten mukaan valitut viritustasot ja temperoinnit, kun taas moderni tyyli perustuu tasavireisyyteen, ennustettavuuteen ja automaattiseen, konemaiseen säännönmukaisuuteen. (Haynes 2007, 58–59.)

Edellä kuvatut musiikin esittämisen ratkaisut (fraseeraus, agogiikka, dynamiikka, valitut viritustasot ja temperoinnit jne.) ovat yksi asia, käytetyt soittimet

(esim. barokkisoitin vs. moderni soitin) toinen. Instrumentin suhteen instrumentalistit ja laulajat ovat täysin erilaisessa asemassa. Instrumentalistin on – toki jonkinlaisen siirtymän vaatiman sopeutumisen kautta – mahdollista vaihtaa instrumenttia. Viulisti voi soittaa barokkiviulua, klassista viulua tai modernia viulua, oboisti vaikkapa nokkahuilua, ja näin tuottaa erilaista, kullekin soittimelle tyypillistä ääntä.

Laulajalla on kuitenkin vain yksi instrumentti, jonka rakentaminen tietynlaiseksi vie helposti kymmenenkin vuotta. Käytännössä laulaja työstää ääntään ja tekniikkaansa koko elämänsä. Mahdollisuutta soittimen vaihtoon ei ole. Kun äänen rekisterit on tasoitettu koko äänialalta ja vokaalit egalisoitu, palaaminen egalisoimattomaan ääneen on vaikeaa jollei suorastaan mahdotonta. Modernin laulutekniikan ihanteeksi asetetun yhtenäisyyden sovittaminen yhteen lähteissä kuvatun puhumisen monivärisyyden kanssa onkin haaste, joka ei ole yksinkertaisesti ratkaistavissa.

Joka tapauksessa ihmisäänen käyttäminen musiikki-instrumenttina, lauluäänenä muuttaa tekstin tuottamista. Joko laulaminen tuo mukanaan puhumiselle vieraita laatuja (esim. määrätty, musiikin pulssiin sidotut säveltasot ja aika-arvot tai hallitun, äänen laatua suuntaavan laulutekniikan) tai sitten riistää puheääneltä joitakin sille luonteenomaisia laatuja (ehkäpä puheäänien laatuja rajattoman moninaisuuden ja niiden vaihtelujen hienovaraisuuden ja nopeuden).³⁶

Osa äänenkäytön tasaisuutta ja tavoiteltua yksivärisyyttä on toki koulutuksen sekä tietynlaisten työtehtävien asettamien vaatimusten tuottamaa tottumusta ja ehkä jopa ajattelematta hyväksytty äänenlaadun ihanne, johon pyrkiminen tekee äänestä jonkinlaisen täydellisesti toimivan soittimen. Oman aikamme klassinen laulutekniikka kuitenkin mahdollistaa mitä moninaisimmat äänenkäytön tavat ja äänenlaadut, mistä todistavat monet nykymusiikkiin erikoistuneet laulajat (yhtenä uranuurtajista Cathy Berberian).

Tutkimukseen perustuvaa eksperimentointia ja esittämisen käytäntöjen uudistamista

Olen tässä artikkelissa kysynyt, millaista laulamisen perustaksi asetettu puhuminen oli 1600- ja 1700-lukujen Ranskassa erityisesti äänenlaatujen osalta ja millaisia seurauksia tutkija-muusikon eksperimentointiin perustuvilla tarkasteleluilla saattaisi olla barokkimusiikin esittämiselle omana aikanamme. Tutkimisen päämäärä siis on käytännöllinen. Erityisesti minua kiinnostaa mahdollisuus laajentaa klassisen laulajan ilmaisuasteikkoa ohjelmiston parissa, jossa on tyypillisesti suosittu romanttiseen ohjelmistoon keskittyneiden laulajien vieroksumia kevyitä, instrumenttaalisia barokkiääniä.

³⁶ 1600-luvun laulamisen ja lauluäänien laaduista (tekstin tuottaminen, hengittäminen, vibrato, kurkunkään rentous, historiallinen ääntämys, konsonantit, kurkkuartikulaatio, laulajan suhde notaatioon) ks. Sanford (1995).

Ihmisiään yksittäisyys sekä sen erityislaatu mielen ja kehon välissä kiehoi 1600- ja 1700-luvun ranskalaisia, ja puhumisen ihanteiden luonnehdintojen ohella lähteet sisältävät runsaasti kuvauksia puheäänienlaatujen rikkaudesta. Lauluäänien kuvaukset kuitenkin jäävät yleisemmälle tasolle. Tämä edellyttääkin oman aikamme tutkija-muusikolta jonkinlaista loikkaa puhumisen kuvauksista laulamisen tapojen eksperimentointiin ja vastausten hakemiseen aikamme elävästä käytännöstä – tai ehkä nimenomaan tarjoaa mahdollisuuden siihen.

Mitä tämä kaikki sitten merkitsee Rameaun resitatiivin työstämisen kannalta? Millaisia vaihtoehtoisia ratkaisuja perehtyminen puhumista käsitteleviin lähteisiin laulajalle tarjoaa ja mitä näiden vaihtoehtojen koetteleminen häneltä edellyttää? Ja voiko näiden kysymysten tarkastelu ajan mittaan johtaa muutoksiin siinä, miten barokkimusiikin ymmärrämme ja miten sitä esitämme ja kuuntelemme?

Menemättä yksityiskohtaisiin kuvauksiin esimerkkiresitatiivin työstämisen mahdollisuuksista, mitä tulee äänenlaatuihin, keskeisin havaintoni on, että 1600- ja 1700-lukujen puhumisen kuvausten ja oman aikamme äänen egalisointiin pyrkivän klassisen laulamisen välillä on melkoinen etäisyys, jonka ylittäminen edellyttäisi ajan musiikkiin erikoistuneilta laulajilta sekä aihetta käsittelevän lähteistön tuntemusta että halua ja rohkeutta laajentaa käsitystään niin kutsuttuun vanhaan musiikkiin sopivaksi katsotusta äänenkäytöstä. Klassisesti koulutetun lauluäänien ilmaisuasteikkoa olisi ehkä mahdollista laajentaa tavoilla, joilla voitaisiin tavoittaa joitakin 1600- ja 1700-luvuilla laulamisen ihanteiksi asetetuista dramaattisen deklamoinnin laaduista. Tämä edellyttäisi kuitenkin länsimaisessa taidelaulussa tavoitellun äänen kauneuden ihanteen uudelleen ajattelemista ja arvioimista; sen pohtimista, mitä Binet'n peräänkuuluttama ”sielun haavojen avaaminen” ja Diderot'n kuvailemat murtuneet tai riutuvat äänet, huudot, epä-määräinen mumina, katkonaisuus ja tukahdetut sävyt voisivat merkitä meille.

Väitän, että elävän puhumisen ja laulamisen suhteen ajattelematta jättäminen on tähän asti tuottanut oman aikamme barokkimusiikkikulttuurissa resitatiivien toteutuksia, joissa puheenomaisuus pahimmillaan toteutuu kapeina, kaavamaisina ratkaisuina, musiikin ehdoilla, usein vailla elävän puheen rikasta moninaisuutta. Tässä kontekstissa resitatiivin laulaminen merkitsee luopumista jostakin, puhumisen laadun kaventumisesta laulamiseksi, jossa laulutekniikka asettaa tiukat rajat laulajan ilmaisulle. Nykylaulajat eivät käsittäökseni vielä ole juurikaan rohkeasti tai peräti julkeasti tutkineet, missä ihmisäänen rajat barokkimusiikin kohdalla saattaisivat kulkea. Lisäksi oman aikamme näyttämöpuheen laadut ovat nekin todennäköisesti varsin kaukana 1600- ja 1700-lukujen näyttämöpuheesta.

Näin oman aikamme laulaja asettuu ikään kuin neljän erilaisen maailman risteyskohtaan, jossa vaikuttavien tekijöiden pohjalta olen tässä artikkelissa koetellut puhumista ja laulamista. Barokkimusiikin puheenomaisuuden ihannetta tutkiva muusikko on näiden itsenäisten, keskenään erilaisten ja omanlaisten maailmojen yhteensovittamisen haasteen edessä: 1) näyttämöpuhe 1600- ja 1700-luvuilla ja 2) omana aikanamme sekä 3) laulutekniikka tuolloin ja 4) omana aikanamme.

Vaikuttaa selvältä, että nämä osa-alueet eivät kaikessa erilaisuudessaan ole täysin yhteensovittavissa oman aikamme käytännössä. Jonkin jo tietoisuuteen tulleen osa-alueen tai aikakauden siirtäminen syrjään ei tuottane nykymusiikon kannalta sellaista tulosta, joka olisi hänen hyväksyttävissään. Esimerkiksi pyrkimys siirtää oman aikamme musiikin tekemisen elävät käytännöt sivuun ja siirtyä menneisyyteen – rekonstruoida menneisyys tai tuoda menneiden aikojen käytännöt mahdollisimman alkuperäisinä omaan aikaamme – ei ole mahdollista eikä mielekästäkään. Toisaalta mahdolltomalta tuntuu myös menneisyyden käytäntöjen täydellinen sivuuttaminen aikanamme, jolloin historiallisesti tiedostavat musiikin esittämisen tavat alkavat olla osa jokaisen perusteellisesti koulutetun muusikon kokemukenttää. Sen sijaan näiden osa-alueiden tutkiminen ja ajatteleminen, niiden asettaminen kysymyksen alaisiksi, niillä eksperimentointi ja sen tutkiminen, mitä niiden tuominen kosketuksiin oman aikamme vanhan musiikin kulttuurin kanssa merkitsee mahdollisuutta antautua Nietzschen peräänkuuluttaman kriittisen, vallitsevia käytäntöjä punnitsevan historian tutkimuksen pyöriteisiin ja sen kautta vanhan musiikin kulttuurin jatkuvan uudistamiseen.

Lähteet

- d’Alembert, Jean 1759. *Mélanges de littérature d’histoire et de philosophie. Nouvelle Édition, Revue, corrigée & augmentée très-considérablement par l’Auteur*. Tome Quatrieme. Amsterdam: Zacharie Chatelain & fils, imprimeurs-libraires.
- Aristoteles 1997. *Retoriikka* (suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski) ja *Runousoppi* (suom. Paavo Hohti ja Juha Sihvola). Helsinki: Gaudeamus.
- de Bacilly, Bertrand (“Bénigne”) 1688. *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*. Paris: C. Blageart.
- Bartel, Dietrich 1992 [1985]. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Bary, René 1679. *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*. Paris.
- Bérard, Jean-Antoine 1755. *L’art du chant dédié à Madame de Pompadour*. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623287n> [tark. 8.4.2014].
- Binet, Étienne 1622. *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices pièce très nécessaire, à tous ceux qui font profession d’éloquence*. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58099t> [tark. 31.3.2014].
- Blanchet, Jean 1756. *L’art, ou les principes philosophiques du chant*. II^e Edition, corrigée & augmentée. Paris. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58174883> [tark. 8.4.2014].
- Brossard, Sébastien de 1703. *Dictionnaire de musique contenant une explication Des Termes...* Paris: Christophe Ballard. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q> [tark. 28.11.2012].
- Buelow, George J. 2007. Rhetoric and music. *Grove music online*. Verkkolähde <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> [tark. 27.8.2007].
- Butt, John 2002. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. New York: Cambridge University Press.
- Cavarero, Adriana 2005 [2003]. *For more than one voice: towards a philosophy of vocal expression*. Käänt. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press.

- Chaouche, Sabine 2001. *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680)*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Cicero 2006. *Puhujasta*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- D'Hannetaire (Jean-Nicolas Servandoni) 1775. *Observations sur l'art du comédien*. Paris.
- Dill, Charles 1995. Eighteenth-century models of French recitative. *Journal of the Royal Musical Association* 120 (2): 232–250.
- Elliott, Martha 2006. *Singing in style: a guide to vocal performance practices*. New Haven: Yale University Press.
- Forsblom, Enzo 1994. *Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Kirkkomusiikkiosaston julkaisusarja 7. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Fuzelier, Louis 1761. *Les indes galantes*. Libretto. Paris: Lormel.
- Gérolde, Théodore 1921. *L'art du chant en France au XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Istra.
- Grimarest, Jean-Leonor de. 1707. *Traité du recitative: dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant...* Paris. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50664w> [tark. 19.1.2012].
- Harrán, Don 1997. Toward a rhetorical code of early music performance. *Journal of musicology* 15 (1): 19–42.
- Haynes, Bruce 2007. *The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century*. New York: Oxford University Press.
- Henry, Michel 2004. Dessiner la musique: théorie pour l'art de Briesen. Teoksessa *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*. Paris: Presses universitaires de France. 241–282.
- Järviö, Päivi 2013. Esittämisen tutkimista ja esittäen tutkimista: pohdintoja ranskalaisen 1700-luvun resitatiivin äärellä. *Trio* 2 (2): 50–79.
- Karttunen, Assi 2013. Retorinen l'obscurité: historiallinen tiedostaminen muusikon työprosessissa. *Musiikki* 43 (3–4): 142–163.
- Lamy, Bernard 1678. *L'art de parler, avec un Discours dans lequel on donne une idée de l'art de persuader. Troisième édition*. Paris. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83193f> [tark. 27.1.2012].
- Laukkanen, Anne-Maria ja Timo Leino 1999. *Ihmeellinen ihmisääni: äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Le Faucheur, Michel 1657. *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*. Paris: Augustin Courbé.
- Lindblad, Per 1992. *Rösten*. Lund: Studentlitteratur.
- Masson, Paul-Marie 1930. *L'Opéra de Rameau*. Paris: Henri Laurens.
- Mattheson, Johann 1991 [1739]. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. 5. painos. Kassel: Bärenreiter.
- Monson, Dale E. ja Jack Westrup 2014. Recitative. *Grove Music Online*. Verkkolähde <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23019> [tark. 8.4.2014].
- Neumann, Frederick 1993. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Schirmer Books.
- Potter, John 1992. Reconstructing lost voices. Teoksessa *Companion to medieval and renaissance music*. Toim. David Fallows. London: Dent. 311–316.
- Rameau, Jean-Philippe ja Louis Fuzelier 1735–1770. *Les Incas du Pérou. 2. Entrée des Indes Galantes*. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72004334> [tark. 12.2.2013].
- Ranum, Patricia 2001. *The harmonic orator: the phrasing and rhetoric of the melody of French baroque airs*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

- Rousseau, Jean-Jacques 1765. Opéra. – Diderot, Denis & d'Alembert, Jean le Rond 1751–1772. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Première édition, tome 11. Verkkolähde <http://www.alembert.fr> [tark. 21.3.2014].
- Rousseau, Jean-Jacques 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2014].
- Salazar, Philippe-Joseph 1999. La voix au XVII^e siècle. Teoksessa *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450–1950*. Toim. Marc de Fumaroli. Paris: Presses universitaires de France. 787–821.
- Sanford, Sally 1995. A comparison of French and Italian singing in the seventeenth century. *Journal of seventeenth-century music* 1 (1). Verkkolähde <http://www.sscm-jscm.org/v1/no1/sanford.html> [tark. 29.9.2013].
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2007. Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Teoksessa *Vastarinta/resistanssi: konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Toim. Harri Veivo. Helsinki: Yliopistopaino. 54–73.
- Sundberg, Johan 1986. *Röstlära: fakta om rösterna i tal och sång*. Stockholm: Proprius Förlag.
- Tarling, Judy 2005 [2004]. *The weapons of rhetoric: a guide for musicians and audiences*. St.Albans: Corda Music Publications.
- Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu: kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 20. Tampere: Tampere University Press.
- Unger, Hans-Heinrich 1992 [1941]. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Walls, Peter 2003. *History, imagination and the performance of music*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Wistreich, Richard 2001 [2000]. Reconstructing pre-romantic singing technique. Teoksessa *The Cambridge companion to singing*. Toim. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press. 178–191.

Opening the wounds of the soul. The diversity of voice qualities in speaking and singing in 17th- and 18th-century France

The practices of performance in 17th- and 18th-century French theatre and opera are discussed from the point of view of the live human voice as a central means of expression in the rhetorical actio. Contemporary characterizations of individual, live vocal qualities as well as articulations for a universal ideal of the voice are presented. Focusing on an excerpt from Rameau's *Les indes galantes* (1735) past practices of speaking and singing are brought into dialogue with present-day performing practices as experienced by a musician-singer. Deepening the organic relationship between live speaking and music and experimenting with vocal expression is suggested as a mode of enriching the performance of the repertoire.

*MuT, mezzosopraano Päivi Järviö toimii jatkokoulutuksen lehtorina DocMus-toh-
torikoulussa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.*

Ishockeymusikens funktioner

Kaj Ahlsved

Vi har bra fans ... men om du tittade
på matchen igår ... om det inte hade
funnits musik hade det varit som att sitta
i kyrkan.¹ (Roland Carlsson 2014)

Ovannämnda citat är hämtat från en intervju med HIFK² Hockeys marknadsföringschef Roland Carlsson, dagen efter att HIFK förlorat hela 5-0 på hemmaplan mot rivalen Blues från Esbo. Det var den femte förlusten i rad och Carlsson verkade nästan lite bedrövad över inte bara lagets spel men också över hur lite ljud det var i hallen. Efter vår intervju granskar jag mängden musik som finns i spellistan jag fick av HIFK:s speaker och dj Mikke Stenberg kvällen innan. Utöver Bill Miseners *Let's play hockey*, Canada Cup-låten från 1976 som numera är en självklar del av HIFK:s matcharrangemang, hittar jag över 60 låtar i spellistan (HIFK–Blues 6.2.2014). Man kan med andra ord konstatera, att det inte bara fanns ljud i ishallen utan att det ingick en hel del på förhand utvald musik som arrangörerna använde före, under och efter matchen för att skapa stämning.

Musik omger oss i vår vardag utan att vi ens reflekterar över det, och sportevenemang är inget undantag. Ofta noterar vi knappt dess närvaro eftersom vi inte själv valt att lyssna på den. Ändå påverkar musiken oss affektivt och strukturerar hela evenemanget på ett fundamentalt sätt. I vissa sammanhang kan vi också ha kvalitativa krav på hur ett bra sportevenemang ska klinga.

Den vetenskapliga diskussionen om idrottsarenans ljudlandskap har ofta kretsat kring de ljud som publiken skapar (Back 2003; Kytö 2011; Tuovinen 2007; Gaffney och Bale 2004). Ett fåtal forskare har tangerat användningen av inspelad, mekanisk musik (McLeod 2006; 2011, Bale 1994) på idrottsevenemang, men ofta har distinktionen mellan den inspelade musiken och den musik och de ljud som publiken skapar varit oklar och diffus. Det råder inget tvivel om att europeiska hejarklackar ofta gör egna texter till populära melodier för att sjunga på arenan. Det är därför givetvis en stor skillnad om man hänvisar

¹ "Meillä on hyvät fanit ... mut jos sä katoit eilistä pelii ... jos siellä ei olisi ollut musaa niin olisi ollu kuin kirkossa oltais istuttu." (Roland Carlsson 2014)

² Till HIFK, det vill säga Idrottsföreningen Kamraterna, Helsingfors rf. (officiellt IFK Helsingfors men i talspråk oftast Helsingfors IFK) hör fler sporter, exempelvis bandy och fotboll. I denna text syftar HIFK enbart på ishockeylaget HIFK, officiellt Oy HIFK-Hockey Ab, som spelar i Liiga, den högsta ishockeyserien i Finland.

till sjungande fans eller till en inspelning som spelas upp av till exempel en dj. När man diskuterar sportens ljudlandskap är det enligt mig viktigt att synliggöra denna skillnad mellan publikens ljud och inspelad musik samt hur de relaterar till varandra (se t.ex. Ahlsved 2013).

Gaffney och Bale (2004, 31) konstaterar att en stadions atmosfär är beroende av den kollektiva mängd ljud som genereras: ju mera ljud desto mera "känsloladdad är upplevelsen". Mängden ljud kan vara ett resultat av publikens känslomässiga och aktiva deltagande. Gaffney och Bale lyfter fram hur komplex arenaupplevelsen är, men konstaterar att "utan ljud är en stadion tom" (a.a.). Tystnad kan, enligt Roland Nilson (cit. i Aaltonen 2006, 70–71), definieras som avsaknad av förväntade ljud. I den definitionen är också lyssnaren, med sina förväntningar på hur olika platser ska klinga, närvarande. Enligt Ola Stockfelt (1994) är musik den vanligaste formen av ljudlandskapande. Tack vare modern teknologi är musik det enklaste sättet att i vardagen gå in och påverka ljudlandskap genom att till exempel aktivt byta ut, komplettera och gömma oönskade ljud (Stockfelt 1994, 20). Musik kan med andra ord vara ett effektivt sätt att ta kontroll över ett ljudlandskap med avsikten att förändra eller rentav förbättra det så att det motsvarar förväntningarna på hur platsen ska klinga.

Syftet med den här artikeln är att belysa hur inspelad musik används inom ramen för ett ishockeyevenemang. Vilken funktion har musiken i evenemangets olika skeden och händelser? För vilka syften är den utvald och anpassad? Huruvida är förhållandet mellan matcharrangörernas förväntningar och publikens reaktioner på musikanvändningen?

Ishockey är den mest populära sporten i Finland, åtminstone om man ser till den publikmängd som sporten drar till landets ishallar. Av de mest populära lagsporterna inom vilka jag utfört fältarbete (ishockey, fotboll, innebandy, volleyboll, korgboll och boboll) i Finland är ishockey också den sport som i regelboken har flest anmärkningar som berör musik³ (se Suomen jääkiekkoliitto 2011).⁴ Anmärkningarna i regelverket skvallrar också om att musikanvändning är en del av ett ishockeyevenemang trots att musiken inte behövs för den idrottsliga prestationen.

Mitt huvudsakliga material för den här artikeln är resultatet av fältarbete jag utfört under säsongerna 2012–2013 och 2013–2014 i samband med främst ishockeylagen HIFK:s, HC TPS och Jokerits matcher i den högsta ishockeyserien för herrar i Finland. Det är främst fältarbetsanteckningar från matcherna HIFK–Jokerit 15.11.2012, HIFK–HPK 23.1.2014 HIFK–Blues 6.2.2014, HIFK–TPS 8.2.2014 och HC TPS–Ilves 25.10.2012, TPS–Ilves 8.1.2013 samt Jokerit–JYP

³ De flesta lagsporterna i Finland har inga eller väldigt få skrivna regler och direktiv angående musikanvändning under matcherna.

⁴ I det finländska och internationella ishockeyförbundets regler för 2010-2014 (Suomen jääkiekkoliitto 2011) regleras musikanvändningen främst under punkt 172: "Musik i ishallen a) Ingen musik får spelas då spelet pågår eller när ett lag har begärt timeout b) Horn med komprimerad luft samt visselpipor är förbjudna i ishallen c) Ingen musik får spelas när en spelare ligger skadad på isen under ett spelavbrott."

4.2.2014 som ligger till grund för den här artikeln. Jag har också haft möjlighet att intervjua matcharrangörernas musikansvariga (lagens dj) samt andra ansvarspersoner i organisationerna. Vid tre tillfällen (HIFK–Blues 6.2.2014, HIFK–TPS 8.2.2014 och TPS–Ilves 8.1.2013) har jag kunnat sitta tillsammans dj:n och observerat hur de jobbar under matchens gång.

Min synvinkel präglas således också av ett hemmalagsperspektiv eftersom det är hemmalagets organisation som i egenskap av arrangör ansvarar för musiken. Musiken är till för den betalande publiken, vilken till största delen består av människor som sympatiserar med hemmalaget. Det betyder givetvis inte att bortalaget eller deras tillresta supportrar inte skulle kunna uppskatta den musik som spelas. De ges dock ingen möjlighet eller makt att influera dj:ns musik-användning och repertoar i ishallen. Däremot kan bortalaget och dess tillresta supportrar med sin egen aktivitet påverka stämningen i hallen. En god stämning gagnar alla men ur ett bortalagsperspektiv kan det ge en stor tillfredsställelse att uppleva en nertystad hemmapublik. Det innebär vanligtvis att bortalaget har utgått med segern (både på isen och i ljudlandskapet) vilket ur ett hemmalagsperspektiv varken är sportsligt eller ekonomiskt fördelaktigt i det långa loppet.

Genom fältarbetsobservationer och intervjuer med musikansvariga har jag kunnat dokumentera och skapa mig en uppfattning om vilken funktion musiken är ämnad att ha. Musiken kan utgående från ett arrangörsperspektiv ha en planerad funktion men ur ett publikperspektiv, och på ett individuellt plan, kan musiken ha en helt annan upplevd funktion⁵. Det material som jag här bygger mina ställningstaganden på kan heller omöjligtvis motsvara och sammanfatta alla öronvittnens upplevelse av ishockeyns ljudlandskap. Istället fokuserar jag på att illustrera och belysa de bakomliggande strategierna för musikanvändningen och hur musiken är anpassad för olika skeden av evenemanget. Jag relaterar också dessa till observationer från matcherna. Med evenemang syftar jag på den större helhet som själva matchen utgör endast en del av. Evenemanget börjar långt innan pucken släpps med att publiken anländer till platsen och avslutas med att publiken söker sig ut igen efter slutsignalen.

Allestädes närvarande musik och sport

Från de första stunderna man anländer till en idrottsarena ända fram till de döende sekunderna av matchen samt tiden det tar att avlägsna sig från hockeyarenan är man omgärdad av ljud och musik. Ljudet från utövandet av själva sporten dvs. sportens grundtonsljud, men också de ljud som publiken skapar är en viktig del av att uppleva sport (se t.ex. Ahlsved 2013). Användning av musik

⁵ Det perspektiv som tar olika publikkategoriers (kön, ålder, social status, motivation och så vidare) upplevelser i beaktande skulle kräva ett annat metodologiskt val och frågeställning. Hur olika publikkategorier (inte bara hemma- och bortalagssupportrar) "lyssnar" på ishockeyevenemanget påminner om diskussioner kring olika lyssnartypologier (se t.ex. Lilliestam 2013).

har numera blivit så vanligt att idrottsevenemang i vilka man inte använder inspelad musik i spelavbrott ses som undantag (McLeod 2011, 216). Men eftersom man inte är där för att explicit lyssna på musik, är man inte alltid medveten om dess närvaro. Publiken köper sina biljetter för att ta del av en match och den upplevelse som den bjuder. Musiken är något som finns inbakat i helhetsupplevelsen.

Ola Stockfelt (1994, 20) använder termen "borthöra" för att beskriva en kompetens som lyssnaren använder för att definiera vad som hör till musiken eller ljudlandskapet samt vilka ljud som är irrelevanta för situationen. Trots att musiken i samband med en ishockeymatch är irrelevant för själva utövandet av sporten, är den en mycket relevant del av det totala ljudlandskapet och spelar en anmärkningsvärd roll i utformandet av ett evenemang kring själva matchen.

Anahid Kassabian (2013; 1999) framhäver, att den musik människor själv aktivt har valt att lyssna på nog har utforskats, men den musik och de lyssnings-situationer som tar plats i samband med andra aktiviteter inte har tagits på allvar. Kassabian (2013; 1999) har valt att kalla den för *allestädes närvarande musik* (ubiquitous music). Den här "typen" av musik anklagas ofta för att vara "muzak" även när den inte är det (Lanza 1995). Under de rätta förutsättningarna kan i princip vilken musik som helst vara allestädes närvarande, trots att viss musik kanske exempelvis på grund av dess breda musikaliska spektrum inte gör den så lämpad för sammanhanget (Quiñones m.fl. 2013, 6). Allestädes närvarande musik kan definieras som de musikaliska händelser som tar plats vid sidan av andra aktiviteter (a.a.). Denna musik är inte ämnad att lyssnas på för den estetiska njutningens skull, det pågår alltid något annat som utmanar det studerade musikaliska objektet (a.a., 7). Eftersom musiken ingår som ett element i kombination med andra simultana handlingar, blir en analys av musiken utgående från ett *ensidigt autonomt lyssnande* (Stockfelt 1988, 179), en analys av fel objekt. Musiken är med andra ord utvald eller anpassas för en viss kontext och det är inte bara viktigt att fråga vilka sammanhang den allestädes närvarande musiken skapar utan också för vilka syften den är utvald och anpassad. Därför är jag metodologiskt inspirerad av Ola Stockfelt (1988, 179) som föreslår att "[v]id analys av situationsspecifik, målgruppsgenerell bakgrundsmusik kan det ... vara lämpligt att tillämpa strategin att begripliggöra musiken så som den avsetts begripliggöras av arrangörer och programläggare". Det är med andra ord viktigt att beakta i vilken kontext musiken klingar. Därför har jag försökt begripliggöra musiken utgående från ishockeyföreningarna och deras dj:ars perspektiv.⁶ Musiken har dock inte arrangerats om av dj:n. Däremot har den anpassats till de krav som sammanhanget ställer på musiken utgående från en ny brukarsituation.

⁶ Eftersom ishockeymusiken i sig inte är omarrangerad och eller inspelad på nytt, utan man använder originalinspelningar, kunde man utgående från Stockfelts resonemang också kalla ishockeymusiken målgruppsspecifik (den heterogena grupp människor som går på match) men situationsgenerell musik. Målgruppsspecifik men situationsgenerell musik fungerar enligt Stockfelt (1988, 160) på samma sätt utanför den nya brukarsituationen.

Största delen av den musik som används i ishockeysammanhang är så att säga helt vanliga kommersiella inspelningar, som har valts ut för ett nytt sammanhang. Jonathan Sterne anser att programmerad musik, som är en musiktjänst för produktion och distribution av musik för vissa bestämda sammanhang, finns främst av två slag: *bakgrundsmusik* och *förgrundsmusik* (se t.ex. Sterne 1997; 2013). Bakgrundsmusik är det som populärt brukar kallas för hissmusik (Lanza 1995), det vill säga omarrangerade versioner av populära musikstycken. Till den andra typen av programmerad musik, som Sterne kallar för förgrundsmusik, hör sådan musik som inte arrangeras om, men som placeras in "i ett program eller ett flöde av något slag" (Sterne 2013, 123–124). Enligt Sterne (a.a.) låter förgrundsmusik som radio, men eftersom man av upphovsrättsliga skäl inte kan spela radio åt kunder i kommersiellt syfte utan att betala upphovsrättsersättningar, finns det firmor som erbjuder förgrundsmusik för exempelvis restauranger och butiker. Musiken på ishockeyevenemang kan också tolkas som förgrundsmusik, men flödet är inte statiskt eller helt förutbestämt. I ishockeyarenan är det en dj, som i stunden väljer ut lämplig musik för ishockeysammanhanget.

Enligt Stockfelt kan man utveckla sin kompetens att använda olika lyssnarstrategier och lära sig att växla mellan olika former av koncentrerat lyssnande, men även att fullständigt borthöra musik. Detta växlande mellan olika lyssnarstrategier kan enligt Stockfelt betraktas som normalfallet, när musiken används i t.ex. restauranger eller i sammansatta helheter, som exempelvis i opera- eller filmmusik (Stockfelt 1988, 180). Ishockeymusiken består till största delen av det som Sterne kallar förgrundsmusik. Musiken är inte förgrunden i den mening att den skulle utgöra orsaken till att man besöker ishockeyevenemanget: en ishockeymatch är ingen konsert. Ishockeymusiken åhörs i samband med andra aktiviteter, men musiken är för den skull inte omarbetad för att vara i bakgrunden eller för att undgå vår uppmärksamhet. Jag väljer att kalla den allestädes närvarande musiken i ishallen för *ishockeymusik* och kommer att karaktärisera några olika typer av ishockeymusik. Jag kommer också att presentera vilka funktioner ishockeymusiken har i olika skeden av evenemanget samt på vilka grunder musiken är utvald och anpassad till ett nytt sammanhang. Tabell 1 nedan ger en sammanfattning av dessa typer.

I resten av artikeln kommer jag att följa ishockeyevenemangets kronologiska form och struktur för att diskutera hur musiken har anpassats för evenemangets olika delar.

Ingångsmusik

Vanligtvis är musiken närvarande i arenan långt innan publiken anländer. Det betyder att man ofta får den första musikupplevelsen genast när man stiger in i arenan. Gaffney och Bale (2004, 27) påpekar att en stadions konstruktion påverkar hur vi upplever den. Exempelvis har monofunktionella fotbollstadion fått ge vika för postmoderna stadion med multifunktionella businessutrymmen väl gömda

Tabell 1. Sammanfattning av ishockeymusikens funktioner.

Namn	Beskrivning	Funktion	Tidpunkt
<i>Ingångsmusik</i>	Den musik som spelas när dörrarna har öppnats och publiken går in i ishallen.	Fyller den tomma ishallen med musik. Skapar förväntan och suger åskådaren med i ishallsverkligheten och evenemangets flow.	40–90 minuter innan matchstart.
<i>Uppvärmningsmusik</i>	Den musik som spelas i samband med spelarnas uppvärmning på isen. Generellt sett spelarnas musik, utvald av eller för spelarna.	Musiken ska göra uppvärmningen trevligare för alla som vistas i ishallen. Spelarna kan påverka musikalet.	20–40 minuter innan matchstart.
<i>Öppningsmusik</i>	Den musik som spelas innan och i samband med hemmalagets entré. Det musikstycke som synkroniseras med spelarnas entré kallas ofta för ett lags <i>entré-musik</i> ⁷ .	Musiken binder ihop de sista minuterna innan matchstart och bidrar till det dramaturgiska crescendo som utmynnar i hemmalagets entré inför en jublande hemmapublik.	ca 0–20 minuter innan matchstart.
<i>Spelavbrottsmusik</i>	Utvalda delar ur ofta välkända musikstycken som spelas under spelavbrott.	Musiken väljs ut och synkroniseras så att den inte bara fyller ut avbrottet i spelet med ljud, men också så att den ska aktivera och göra publiken mera delaktig.	
<i>Situationsspecifik musik</i> – Målmusik – Utvisningsmusik – Segermusik – Förlustmusik	Den musik som spelas vid specifika, återkommande situationer i ishockeyevenemanget. Det är upp till dj:n att hitta situationer som kan få egen musik.	Musiken kommenterar situationen men kan också bidra till att skapa en känsla av samhörighet.	

inne i konstruktionen.⁸ I Finland är exempelvis fotbolls- och bobollsstadion mer eller mindre öppna vilket betyder att man från närliggande byggnader till och med kan se in i dem, men också höra ljuden från spelplatsen. Stadion blir då inte bara landmärken utan också *ljudmärken* (soundmark; se Schafer 1994 [1977],

⁷ "Sisääntulomusiikki" på finska.

274) som med sina ljud definierar platsen. Gaffney och Bale (2004, 28) konstaterar att den territorialisering och kommodifiering som gör allmänna platser till privata leder till att avgränsade stadion ännu mera separerar stadionupplevelsen från verkligheten runt omkring den. Detta avskärmande från världen utanför gäller inte bara den visuella stadionupplevelsen, vilket Gaffney och Bale här dock främst syftar på. Möjligheten att exempelvis kunna släcka ljuset är en grundförutsättning för att kunna skapa dramatiska shower men avskärmningen separerar också publiken från ljudlandskapet utanför och ger arrangörerna en möjlighet att kunna skapa ett exklusivt ljudlandskap inne i arenan.

I ishockeyarenan börjar musik strömma ur högtalarna när dörrarna öppnas, vanligtvis när den officiella matchklockan startar och börjar räkna ner tiden till matchstarten. Detta kan också anses vara starten för själva evenemanget trots att det nu ännu är 90 minuter kvar till den utannonserade starttiden för själva matchen. För domarna har det i regelverket reserverats en 20 minuters uppvärmningssession på isen (Suomen jääkiekkoliitto 2011), vilken inleds 60 minuter innan matchstart. Den musik som spelas när dörrarna öppnas brukar ofta kallas för *ingångsmusik*⁹ och är, enligt ishockeylaget Jokerits dj Amanda Harkimo (2014), inte så noggrant utvald som den som spelas under andra delar av evenemanget.

Musiken får den urbana, ännu tomma konstruktionen att verka mänsklig (se exempelvis Stockfelt 1988, 155). Eftersom man nu är avgränsad från "verkligheten" utanför, blir man en del av ett *akustiskt samhälle* (acoustic community; Truax 2001, 66) inuti arenan. Enligt Truax (a.a.) behöver ett akustiskt samhälle inte avgränsas till en viss plats eller ett specifikt antal människor. Ett akustiskt samhälle är ett system inom vilket akustisk information utbyts. Inuti arenan skapas ett för ishockeyn unikt system för informationsutbyte. På ishockeyarenan, liksom andra idrottsarenor, får man leva ut och uttrycka känslor som inte skulle vara socialt accepterade på andra platser i samhället.

Trots att publiken ännu inte har strömmat till, är det febril aktivitet bakom kulisserna, bland arrangörer, sponsorer och media samt givetvis också i omklädningsrummen. Den musik som spelas i omklädningsrummen omges av en viss mystik eftersom alla inte har tillträde dit, vilket kan vara en av orsakerna till att när musik diskuteras i media tenderar fokus att styras mot *omklädningsrumsmusiken*¹⁰. Det råder inget tvivel om att mina informanter i någon mån håller sig up-to-date och influeras av vad spelarna lyssnar på i omklädningsrummet innan eller efter matcherna. Publiken som anländer långt innan matchen slår sig sällan ner på sin plats inne i arenan utan tar oftast del av mat, dryck eller inhandlar supporterprodukter. Musiken ger den nästan spökligt tomma spelplatsen en mänsklig prägel.

⁸ Observera att man på engelska även använder ordet "ground" som benämning på fotbollsarenor som har växt fram i ett samhälle. Modernare, nybyggda fotbollsarenor kallas för "stadium", på svenska stadion. (se Nagböl och Bale, 1994)

⁹ Inte att förväxlas med t.ex. "walk-up music" som är den individuella signaturmelodi som idrottsmän i exempelvis fribrottning ("wrestling") eller baseball kan välja att göra entré till.

¹⁰ På finska brukar man kort och gott kalla den för "koppimusiikki".

Skulle hallen stå helt tyst så skulle varje litet ljud resonera och eka och den skulle uppfattas ännu tommare. Den första musiken förmänskligar den ännu rätt tomma arenan men förenar också publiken på plats i en spänd förväntan på evenemanget och suger åskådarna med i evenemangets och ishallens flow.

Uppvärmningsmusik

De som eventuellt råkar sitta inne vid rinken när spelarnas uppvärmning börjar kan notera hur musiken genast förändras i samma ögonblick som hemmalaget skrinns ut på isen. Om man följer riktigt noggrant med kan man till och med notera att ingenting händer om bortalagets spelare anländer först, men genast när hemmalagets spelare stiger in i rinken byts musiken till den så kallade *uppvärmningsmusiken*. Denna musik är traditionellt spelarnas musik, trots att det inte framgår någonstans i regelverket. Däremot står det i regelverket att man 40 minuter innan matchstart ska "spela uppvärmningsmusik i 20 minuter".¹¹

De lyssnare som handlar nya supporterprodukter eller mumsar på en hamburgare noterar inte denna förändring lika tydligt som de som får den visuella bekräftelsen av att se spelarna åka ut på isen. För åskådarna behövs i detta skede en visuell bekräftelse på hur musiken är förankrad i tid och plats för att uppfatta musiken som uppvärmningsmusik:

Mitt i Avicii's låt *You make me* ljuder en signal. Det betyder att spelarnas uppvärmning inleds. Den Jokerit-logo som har snurrat på skärmen under domarnas uppvärmning byts nu ut mot en live-sändning från korridoren utanför Jokerit-spelarnas omklädningsrum. På skärmen ser man hur Jokeritspelarna en efter en kommer ut ur omklädningsrummet. Musiken byts till Dropkick Murphy's *The boys are back* och när den första Jokerit spelaren har tagit sig ut till rinken hörs spridda "Hyvä jätkät!"-rop ("Bra killar!") från publiken. Sist kommer kaptenen Ossi Väänänen. När alla spelare har tagit sig ut till uppvärmningen fortsätter man att filma Jokeritspelarna på deras sida av spelplanen. Det råder inget tvivel om att "the boys are back". Det råder heller inget tvivel om vilka boys det syftas på eftersom ingen har tagit någon större notis om att bortalaget JYP också har tagit plats på isen via en annan ingång till rinken. (Jokerit–JYP 4.2.2014)

Jokerits dj Amanda Harkimo (2014) berättar att hon för varje match gör "en ny mix" av låtar för uppvärmningen och att Jokeritspelarna har en möjlighet att påverka urvalet. Harkimo konstaterar dock att det inte är så ofta som spelarna kommer med förslag, men Toby Keiths countryballad *I love this bar* som alltid avslutar uppvärmningssessionen spelas på önskemål av Jokerits lagkapten Ossi Väänänen. Dj:n och speakern Mikke Stenberg (2014) hos lokalkonkurrenten HIFK berättar, att det aldrig skulle komma på fråga med ballader på HIFK:s hemmamatcher. HIFK:s rockiga repertoar är numera även en del av dess tradition (Carlsson 2014), vilket påverkar musikurvalet redan i denna situation.

¹¹ "Hallissa soitetaan lämmittelymusiikkia 20 minuutin ajan" (Suomen jääkiekkoliitto 2011, 109).

Den ledande tanken bakom uppvärmningsmusiken är att spelarna ska komma i matchstämning med hjälp av musiken. Mikke Stenbergs högra hand dj:n Juza (2014) formulerar det så här:

Nog måste det finnas en viss spirit i musiken. Den får å ena sidan inte vara för tung, men inte heller för mjåkig. ... Huvudsaken är att den inte är för eftertänksam utan liksom mera rätlinjig.¹²

Att spelarna ges möjlighet att påverka musiken antyder att de åtminstone i någon mån lyssnar på musiken: den spelas ju först och främst för dem. Karageorghis och Terry (2009, 15) har studerat hur musik kan användas för att öka idrottarens prestationer. Den vanligaste användning av osynkroniserad musik under träning är "när den spelas i bakgrunden för att göra miljön mera behaglig och det inte finns någon medveten synkronisering mellan rörelsemönster och musikens tempo" (a.a.). Serena Facci (2013) samt Tia DeNora (2000) har studerat hur musik används i gymmiljö som motiverande faktor och för att motverka fysisk trötthet. Enligt Facci (2013, 144) är musiken ett sätt att förmänskliga och göra ljudmiljön bekant samt att befria lyssnaren från maskinellt ljud och tystnad. Dock är det i en gymmiljö viktigt att rörelsemönster kan synkroniseras med musikalisk form, vilket också är orsaken till att populära låtar ofta remixas för gymsammanhanget (a.a. 153–157). Likt "muzak" katalogiserar företag som producerar musik för aerobic-sessioner musiken så att man lätt ska kunna identifiera dess planerade funktion (DeNora 2000, 91). Detta gäller inte de ishockeysammanhang jag har undersökt. Där används musikstycken främst så som de klingar i sina originalversioner, trots att de eventuellt sammanfogas till en 20 minuters helhet. Hurvida spelarna som värmer upp på isen verkligen motiveras eller får energi av musiken beror på den relation de har och skapar till musiken. Man kan i alla fall konstatera att musiken gör miljön mera trivsamt för idrottsmännen även om de lyssnar på den med olika intensitet.¹³

Den publik som är på plats under uppvärmningen gör sig också redo samtidigt som man kanske *slölyssnar* (Stockfelt 1988, 181–183) på musiken. De associationer som publiken får av musiken och eventuellt påverkar upplevelsen av spelarna skapas av lyssnaren själv. Kännedomen om hur musiken har valts ut, samt att spelarna har kunnat influera repertoaren, kan förändra publikens förhållningssätt till spelarna, musiken och situationen.¹⁴ Den musik som spelas kan också bidra till att publiken känner empati med de spelare som värmer upp och samlar energi inför sammandrabbningen med motståndarparten.¹⁵ Det är med

¹² "Kyllä siin pitää olla tietty niin kuin spirititii siinä musiikissa, ei liian raskasta toisalta mutta ei myöskään liian pliisu. ... Pääasia ettei se on liian semmoista ajattelevaa vaan semmoist niin kuin suoraviivaista".

¹³ Under fältarbeten i samband med bl.a. Kokkolan Tiikerits volleybollmatcher har jag noterat att trots att det spelas högljudd musik under uppvärmningen har spelare ofta egna rutiner som utförs till egen musik ur mp3-spelare.

¹⁴ Michel Chion (2009, 476) kallar det för *embedded listening* när karaktärernas eget lyssnande till exempelvis en ljudinspelning i en film används för att understryka karaktärens förhållande till musiken.

andra ord medvetenhet om hur musiken är förankrad i tid samt de aktiviteter, som utförs i samband med musiken som gör den till uppvärmningsmusik. Utan uppvärmning ingen uppvärmningsmusik.

Uppvärmningsmusik som begrepp används allmänt av de personer jag observerat och intervjuat samt framför allt i diskussioner på internet. Genom att följa ett flertal nordamerikanska sport-dj:ar på Twitter har jag noterat hur man t.ex. i NHL har utvidgat ljudlandskapet med hjälp av internet och sociala medier. Exempelvis NHL-laget Carolina Hurricanes sammanställer Spotify-spellistor på deras webbsida vilket "ger fansen en möjlighet att värma up som Canes" men också "möjligheten att ta hem upplevelsen av att se en match live i PNC Arena" (Carolina Hurricanes 2014). Hos de finländska lagen är användning av sociala medier ännu i barnskor, men hos HC TPS har man insett nyttan av att kommunicera med fansen via Twitter.¹⁶ Mylbeee, dj för HC TPS, live-twittrar låtitlarna på den musik, som spelas på lagets hemmamatcher, inklusive uppvärmningsmusiken.¹⁷ I ljust av Gaffney och Bales (2004, 28) tankar kring territorialisering och avgränsning av sportlandskapet är denna breddning av ljudlandskapsbegreppet via sociala medier och andra molntjänster, vilka inte är begränsade till ishockeyarenans fysiska rum, mycket spännande. Samtidigt tyder det också på en större medvetenhet om musikens roll i sportsammanhang genom att offentligt förklara och legitimera musikens syften i olika delar av evenemanget.

I jämförelse med nordamerikanska sport-dj:ar lever finländska dj:ar dock en betydligt mera anonym tillvaro (se BBC News Magazine 2012 eller Mihalka 2012). En orsak till detta är förmodligen, att dj:arnas namn sällan förekommer i offentlighet och att de inte i större omfattning använder sig av sociala medier, vilket i sin tur kan bero på att vi inte har haft någon tradition med hockeyorganister i samma utsträckning som i Nordamerika.¹⁸

¹⁵ Enligt Chion (2009, 476–477) kan musiken ha en empatisk effekt (*empathetic effect*) när musiken verkar vara i harmoni med scenens emotionella klimat. Överfört till ishockeydramaturgin kan man tolka en spelsituation men också uppvärmningen som en scen.

¹⁶ Säsongen 2013–2013 började SaiPa (Saimaan Pallo 2014) från Villmanstrand att sammanställa en Spotify-lista över musiken som spelas i Kisapuisto.

¹⁷ Inför säsongen 2012–2013 hade det inte kommit in några förslag på uppvärmningsmusik. Mylbeee tolkade det som att HC TPS spelarna var nöjda med hans val av uppvärmningsmusik. Mitt i säsongen 2013–2014 kom två av lagets spelare via Twitter med förslag på låtar för uppvärmningen, vilka genast togs i bruk av mylbeee. Han sammanställde också en spellista "potsinbull's & DFamulare's WarmUp list" (mylbeee 2014) på Spotify vilken han länkade till via Twitter.

¹⁸ Våren 1979 fick ishockeylaget Tappara från Tammerfors, enligt Mäki och Toivola (1982, 126), till och med igenom ett förbud mot orgelmusik. Inför ett returmöte mot TPS meddelade Tappara att man inte godkänner orgelmusiken som spelas under spelavbrotten i TPS hemmahall Kuppis i Åbo. Matti Lepänhaara hade spelat orgelmusik i Kuppis sedan hösten 1976 men Tappara fick sin vilja igenom och musiken tystnade.

Spelarentén är ishockeyshowens mest spektakulära del. Spelarnas entré har tack vare tillgången till modern teknik utvecklats till ett multimedialt spektakel där musiken har en viktig roll genom att den knyter samman obligatorisk information om lagen med specialbeställda videohelheter och ibland även pyroteknik. Målet är att bygga upp förväntningarna inför matchen och stunden då hjältarna gör entré inför en jublande hemmapublik.

Tangeringspunkterna till filmmusik är många men inställningen till publikljud är helt motsatt. Öppningsmusik i film signalerar att filmen är på väg att börja och ber oss att slå oss till rätta och sluta prata med andra biobesökare för att i stället sugas med in i den fiktiva filmverkligheten (Gorbman 1987, 82). Entrémusiken i ishallen slussar också publiken in i en berättelsevärld, men i motsats till i biosalongen förbereder – ja nästan uppmanar musiken publiken att vara aktiv snarare än tyst. Det är också all anledning att lyfta fram att spelarpresentationerna i Finland sker innan den utannonserade starttiden för matchen, i motsats till starttider för exempelvis filmer på biografier eller teater- och operaföreställningar.

Efter att spelarnas uppvärmning på isen är slut försvinner båda lagens spelare in i sina omklädningsrum, lampornas ovanför isen släcks och isen putsas. Musik fungerar som ett kitt för så gott som hela de tjugo sista minuterna som leder fram till att pucken släpps och matchen kommer igång. Den officiella matchklockan som finns på videoskärmen ovanför isen räknar neråt i 20 minuter och de som jobbar med ljud och bild synkroniserar sina programpunkter efter den. Lagen skapar ofta egna manus inför matcherna för att samordna den stora mängd material, människor och teknik som är inblandad i showen. Nedräkningen till matchen bör givetvis följa de tidsangivelser som finns specificerade i regelverket (Suomen jääkiekkoliitto 2011, 109–111), men lagen har möjlighet att själva utforma de sista minuterna.

De sista 20 minuterna inleds ofta med någon spelar- eller tränarintervju på videoskärmen, endera direktsänd eller bandad. Detta kan tolkas vara en influens från televisering av sport. Allt högre krav ställs numera på evenemanget eftersom det ofta tävlar om publiken med televiseringen av matchen (Rowe 2003, 173). Omkring 10 minuter innan nersläpp börjar det bli dags att hälsa publiken, domarna och gästerna välkomna. I denna situation läses laguppställningarna upp och man kan börja urskilja nyanskillnader i olika ishockeylags entréer. En sammanfattning av HIFK:s spelarenté i matchen mot TPS ser i grova drag ut så här:¹⁹

- 8:00 Speakern Mikke Stenberg hälsar publiken välkommen på finska och svenska och läser upp TPS-spelarnas laguppställning utan musik.
- 6:15 När Mikke är klar med TPS laguppställning börjar en loop gjord av intro till Avenged Sevenfolds låt *Hail to the king* spelas. Strålkastare, så kallade moving

¹⁹ Siffran till vänster hänvisar till spelklockan som räknar ner under de sista tjugo minuterna som leder fram till matchstart.

heads, snurrar och HIFK:s laguppställning visas på jumbotronen. Spelarnas namn läses inte upp i detta skede.

– 5:20 Musiken övergår i Lynyrd Skynyrd:s låt *Red, white and blue*. En nostalgisk video, i vilken texten "HOUSE OF ROCK N' ROLL" visas tillsammans med en bild på ishallen, spelas upp på jumbotronen. Nu börjar publiken välla in.

– 4:15 Musiken övergår i *Protectors of earth*, episk, symfonisk musik, av gruppen Two Steps from Hell. Domarna skrinnar in på isen, välkomnas och presenteras vid namn och ställer sig vid domarområdet.

– 2:50 Big Red Cats, HIFK:s cheerleaders, kommer in och ställer sig med sina pom-poms framför stället varifrån hemmalagets spelare kommer att göra sin entré. Bortalagets spelare anländer från en annan ingång. Röken väller fram, lamporna pulserar vid öppningen till hemmalagets ingång. Där jag sitter kan jag se profilen av den första spelaren i gången.

– 2:25 Den episka orkestermusiken tar slut och byts ut mot Steve Hunters version av *Ghost riders in the sky*. Projiceringar av HIFK:s logor börjar rulla på isen. Mikke väntar några sekunder på att introt ska komma igång innan det är dags: "Hyvät naiset ja herrat, mina damer och herrar. Kotijoukkue, IFK tänä iltana, hemmalaget, IFK i kväll". Namnet på varje HIFK-spelare som gör entré läses ovanpå den instrumentala låten. Hela presentationen tar nästan 1,5 minuter. Under tiden skakar lagens kaptener hand med domarna.

Musiken tonas ner. I normala fall skulle bortalagets öppningsfemmor presenteras i detta skede men idag ska en f.d. spelare uppmärksammas vilket gör att inledningsceremonierna tar lite längre tid. När ceremonin är överstökad sätter Mikke genast på AC/DC:s låt *Give it up* som vi hinner lyssna på i hela 1 minut medan öppningsfemmorna gör sig klara vid respektive avbytarbås. Nu börjar även HIFK:s hejarklack skandera, en signal för att även de är på plats. Lamporna tänds och Mikke meddelar att vi börjar vara klara för matchen mellan HIFK och TPS.

AC/DC-låten tonas gradvis ner och stängs av helt innan bortalagets öppningsfemmor presenteras. När motståndarna har presenterats sätter man genast på HIFK:s "egen" sång *Whatever you want* och läser HIFK:s öppningsfemmor. Publiken klappar med i musiken. Under det 15 sekunder långa "introt" där låtens karaktäristiska riff presenteras, hinner Mikke läsa upp kvällens målvakt och backparet.²⁰ När trummorna och basen kommer med och "introt" repeteras läses HIFK:s anfallare upp. Perfekt synkroniserat hinner vi ännu höra lite av sången i refrängen innan en kvinnlig konstakare kommer inskrinnande på isen med vad Mikke presenterar som kvällens matchpuck. Hon tar en svängom runt i rinken, vinkar till publiken innan hon levererar pucken till domaren som, liksom spelarna, står och väntar vid mittcirkeln. *Whatever you want* spelas fortfarande. Efter ca en minut av låten tittar Mikke upp på domaren i mittcirkeln och hojtar "nyt" ("nu!") till videokillen en bit till höger om honom: En video med texten "3-2-1 Let's play hockey" spelas upp på videoskärmen. Domaren orkar inte riktigt vänta och släpper pucken någonstans mellan 2 och 1. Matchen är äntligen igång. (HIFK-TPS 8.2.2014)

Ovannämnda reduktion av HIFK:s öppningsshow ger en aning om vilken roll musiken kan ha då den väver samman information och händelser publiken ser på isen och skärmen till en underhållande dramatisk helhet. Genom ljud- och

²⁰ Den version av låten som HIFK använder har inte det ca 40 sekunder långa introt som finns på Status Quos originalinspelning. Den version som HIFK vanligtvis använder är en cover som musiker från gruppen Leningrad Cowboys spelade in för en reklamkampanj för ölmärket Koff i mitten på 1990-talet.

musikplanering kan man skapa en underhållande dramaturgi, ett dramatiskt händelseförlopp. Hemmalaget lyfts givetvis fram medan bortalaget presenteras mera sakligt och utan musik. Tack vare det på förhand överenskomna manuskriptet, det vill säga det överenskomna händelseförloppet för spelarentrén, kan man skapa det som Michel Chion (2009, 486) kallar för *synkpunkter* (sync points), det vill säga punkter vid vilka ljud och visuella element synkroniseras och sammansmälter på ett betydelsefullt sätt.

Chion (2009, 486) skriver vidare att synkpunkter är en följd av form, vilket innebär att synkpunkter skapas genom att ljud och bild koordineras tidsmässigt så att ett bestämt ljud spelas i en bestämd situation över en bestämd tid. Spelarpresentationens har vissa obligatoriska element som man inte kan frångå, men det är framförallt synkpunkter med musiken som bidrar till upplevelse av form. Exempelvis när öppningsfemmorna presenteras, är det framförallt musiken som ger händelsens dess form, dock med respekt för det formalia som bör ingå. Musiken (AC/DC:s *Give it up*) stängs av när bortalagets öppningsfemman presenteras. När speakern är klar med det gästande laget, bryts tystnade av *Whatever you want* och signalerar att nu presenteras hemmalaget. Synkpunkterna mellan musik och icke musik accentuerar hela presentationens form och förstärker samtidigt gränsdragningen mellan oss och dem, hemmalaget och bortalaget.

Det är inte bara musiken som kan synkroniseras till givna ramar. Det utvalda musikstycket (*Whatever you want*) har också en musikalisk form som kan bilda ram för informationen som speakern läser och synkroniserar således händelserna på isen. I detta fall läses namnen på hemmalagets målvakt och backparet upp under de första åtta takterna. När musiken repeteras, nu tillsammans med trummorna, läses namnen på anfallarna upp. Först sedan träder sången in. Informationen koordineras med andra ord med det utvalda musikstyckets musikaliska strukturer. För att synkroniseringen mellan ljud och bild ska vara så effektiv som möjligt krävs det att dj:n hittar lämpliga startpunkter för musiken inne i det musikaliska verket. När ljud och bild sammansmälter kan man effektivt lyfta fram de element som finns i spelarentrén. Den jublande åskådaren lägger antagligen inte märke till den detaljrikedom som kan finnas inbyggd i dramaturgin: musiken är trots allt underordnad det visuella precis som musiken i filmer. Den dagen ett för laget betydelsefullt musikstycke byter plats eller stryks helt noteras det däremot säkert av en trogen supporter.

Lagen fäster stor vikt vid vilken musik som spelas i samband med deras entré. Hur de olika föreningarna skiljer sig från varandra märks framförallt i låtvalen. Det är speciellt vanligt att storslagen musik understryker allvaret i sammandrabbningen och det finns en hel uppsjö av upphovsrättsfri katalogmusik men även filmmusik att välja mellan. I Finland har exempelvis Nightwishes symfoniska rockmusik varit speciellt populär. Fördelen med katalogmusik är att den kan användas på internet. Överlag kan de upphovsrättsliga och ekonomiska orsakerna styra användningen av audiovisuellt material. Roland Carlsson (2014) påpekar till exempel att fansen gärna vill ta del av spelar-

presentationernas videor på YouTube, men att det ofta kan vara utmanande av upphovsrättsliga skäl.²¹

De låtar som upprepade gånger har spelats i en viss situation blir en del av traditionen. Detta gör dem svåra att ersätta med nyare musik.²² De sånger som associeras med hemmalaget har, enligt Tuovinen (2007, 12), ersatt nationalsångens funktion. Detta gäller främst sånger skrivna för specifika föreningar, men också sånger som genom återkommande användning har uppnått en nästan hymnlik status inom föreningen (såsom ovannämnda sång *Whatever you want* i HIFK:s fall). I en finsk ishockeykontext används musik för att främst höja moralen hos den egna publiken, det vill säga för att förstärka en tydlig uppdelning i "vi" och "de". Vi har egen musik medan motståndarna, fienden oftast presenteras mot en fond av tystnad.

En nationalsång är en nations klingande symbol och kan vara gemensam för hemma- och bortalaget. I exempelvis nationella playoffs och finaler sjungs ofta nationalsången när båda lagen har gjort entré. Det här är ett sätt att understryka högtidligheten och matchens nationella betydelse. Tuovinen (2009, 173) påpekar att framförandet av nationalsången i ishockey är ett kulturellt lån som har importerats till Finland från NHL. Enligt McLeod (2011, 158–159) härstammar den nordamerikanska traditionen från krigstiden då man genom att sjunga nationalsången ville stärka samhörigheten samt visa sitt stöd för trupperna.

Let's play hockey

När matchen äntligen har kommit i gång fokuserar de flesta åskådarna på matchhändelserna. Eftersom det blir en hel del spelavbrott i ishockey skapas det också pauser i matchförloppet. Musiken spelar en viktig roll genom att täppa till dessa avbrott och förändrar därmed också ljudlandskapets rytmik, det vill säga bidrar till växlingen mellan rörelse och vila. McLeod (2011, 216) påpekar att televisionen har influerat sport och konstaterar, att musiken under sportevenemang täpper till de artificiella tystnader som skapas på stadion under tv-sändningarnas reklaminslag. I Finland finns två sådana längre tv-pauser per period, och föreningarna i den högsta serien förväntas spela upp ligans reklam i ishallen under dem. Dessa pauser är tvivellöst influerade av televisering och musiken i spelavbrotten, precis som i televisionen, avgränsar matchen från det som inte hör till matchen, eller med McLeods (2011, 216) begrepp uttryckt, avgränsar spelvärlden från icke-spelvärlden. Men det är viktigt att poängtera, att det spelas musik även i andra sammanhang oberoende av om händelserna sänds eller spelas in för tv-sändning. Till musikens grundläggande funktioner hör

²¹ Exempelvis videoediteraren Janne Makkonen har gjort sig känd för att producera så kallade "tributevideon". Makkonen fick internationell publicitet tack vare YouTube-videon *Together we can* (Makkonen 2014), ett ställningstagande inför den stundande lockouten i NHL år 2012.

²² Se exempelvis Vancouver Canucks (2013).

att täppa till de hål, som skapas när matchen blåses av, oberoende av om det finns en publik som i tv-soffan upplever reklamer eller inte.

Den största skillnaden mellan den musik som spelas innan matchen och den som spelas i periodpauserna, är att musiken för spelavbrotten är noggrant utvald och tajmad. Det är viktigt att välja en lämplig startpunkt för själva musiken eftersom den behöver hinna komma till sin rätta under det blott ca 20–30 sekunder långa spelavbrottet.²³ Musiken spelas inte nödvändigtvis från inledningen och en och samma låt kan spelas upp med början från olika ställen i låten. Startpunkter väljs ut så att en eller flera delar ur ett musikstycke exponeras så fördelaktigt som möjligt, för att musiken ska uppfylla den funktion dj:n önskar. Man väljer ofta ut delar ur kända musikstycken som publiken snabbt kan identifiera. Ofta är det riff, motiv eller refränger som ger karaktär åt ett visst musikstycke, alltså den del av ett musikstycke som publiken snabbt kan känna igen. Exempelvis delar ur följande låtar är vanliga som spelavbrottsmusik: *Whiskey in the jar* (Metallica), *My Sharona* (The Knack), *We're not gonna take it* (Twisted Sister), *Holiday* (Green Day), *Welcome to the jungle* (Guns N' Roses), *Are you gonna go my way* (Lenny Kravitz), *Kickstart my heart* (Mötley Crüe). Listan kunde göras lång, och överlag verkar riffbaserad rockmusik vara mycket tacksam att använda som spelavbrottsmusik.

Det är upp till dj:n att välja ut inte bara lämplig musik men också lämpliga startpunkter. Ovannämnda *Kickstart my heart* men även *Welcome to the jungle* kan ha många olika startpunkter beroende på hur mycket tid man har till förfogande. Exempelvis Jokerit har under säsongen 2013–2014 spelat *Kickstart my heart* helt från början när lagets öppningsfemman presenteras (Harkimo 2014). För ett spelavbrott väljer man gärna en annan startpunkt för att undvika låtens 10 sekunder långa inledning, i vilken elgitarrer imiterar motorcykelljud. En bättre startpunkt för ett spelavbrott är exempelvis 10 sekunder in i musikstycket när låtens karakteristiska riff presenteras, vilket i sin tur är ca 10 sekunder (fyra takter) innan trummorna kommer in. När trummorna har kommit in med full kraft spelas sångens refräng instrumentalt, vilket om man underviker de inledande gitarreffekterna, skulle ge sammanlagt kring 27 sekunder med energisk musik i ett snabbt tempo (bpm ca 179) innan den sjungna första versen börjar. Det är också möjligt att starta från versen och inte minst från refrängen för att få med ropen "oh" och "yeah" samt låtens karaktäristiska "kickstart my heart". Den programvara som moderna dj:ar använder gör hanteringen av olika startpunkter lätt. Utöver standard dj-produkter som t.ex. Traktor och Serato har det utvecklats unik programvara för sportsammanhang.

En ishockey-dj i Finland kan dock inte bara sitta och vänta på följande spelavbrott med fingret på play-knappen. Det är väldigt mycket information som ska koordineras för att allting ska löpa smärtfritt under själva spelavbrotten. Officiella utannonseringar ska skötas, reklamer ska läsas, ljud- och videoreklamer ska spelas och diverse annan information ska presenteras under matcher. För

²³ Vid HIFK:s match mot TPS var medellängden på ett spelavbrott kring 27 sekunder. I det medeltalet finns varken de längre så kallade tv-reklampauserna, timeouts eller spelavbrottet efter ett mål medräknat.

spelarentren kan man skapa manuskript på förhand, men det är mycket som man är tvungen att komma överens om under pågående evenemang, beroende på hur matchen framskrider och den mängd reklam som måste spelas. Mikke Stenberg, som ansvarar för HIFK:s musik, är samtidigt också matchens speaker. Han kommunicerar oavbrutet med dj Juza, och en annan person som ansvarar för videouppspelningen, samt med matchens funktionärer som sitter till vänster om honom. Uppdelningen av uppgifter varierar från lag till lag men vikten av kommunikation kan inte understrykas nog. Arbetsuppgiften gör att det inte är möjligt att följa själva spelet så aktivt som man kanske skulle vilja. Genom att läsa och förutse spelet försöker man spara sekunder här och där.

Mylbeee har ansvarat för annonserna under tidigare säsonger, vilket har gett honom erfarenhet av hur man måste jobba i stunden. Ett standardavbrott är enligt mylbeee (2013) ca 25,5 sekunder. Utgående från det vet han hur mycket annonser han kan spela, samt vad det blir över för att exempelvis spela en inledning till någon låt. I följande avbrott kan han sen spela exempelvis refrängen eller versen från samma låt. Ibland kan man bli tvungen att spela tre reklamer i följd i ett avbrott, vilket betyder att det inte blir tid över för musik, berättar mylbeee (2013). Musiken binder alltså inte bara ihop olika spelsituationer. Den är också ofta noggrant anpassad till själva spelavbrottet. Här ett exempel från en HIFK-match:

– 8:53 blir det spelavbrott. Videoansvarspersonen till höger om dj Juza meddelar att han har en videoreklam färdig att köra på skärmen. Genast efter den ca 10 sekunder långa reklamen börjar introt till AC/DC:s låt *Smash 'n grab* spelas. Ovanpå introt läser Mikke upp en reklamtext för dagens matchvärd Lähitapiola och berättar att man vid företagets informationsdisk kan vinna en signerad Ville Peltonen-spel-skjorta. AC/DC-introt är ungefär 13 sekunder långt och ungefär så länge tar det för Mikke att läsa texten. Exakt när Mikke är klar höjer Juza volymen på musiken och AC/DC påbörjar första versen. Publiken hinner lyssna på AC/DC i ca sex sekunder till innan Juza snabbt tonar ner musiken då pucken släpps och matchen fortsätter efter ett spelavbrott på ca 30 sekunder. (HIFK–Blues 6.2.2014)

Det är givetvis ingen slump att det utvalda instrumentala AC/DC-introt är så långt som det är, eftersom det också är viktigt att den reklam som läses hörs klart och tydligt. Läses texten ovanpå exempelvis en sjungen vers kan informationen bli svår att uppfatta. Därför utnyttjar Mikke och Juza gärna intron som är ca 12 sekunder långa.

När teamet som sköter ljud, reklam och video kommunicerar konstant, blir det ingen dödtid, ingen tystnad. Redan en kort stunds tystnad kan dra uppmärksamheten till sig på ett negativt sätt, framförallt då publiken lärt sig att förvänta sig musik i spelavbrott. Man behöver nödvändigtvis ändå inte fylla varje död stund med musik. Juza påpekar, att ifall han bedömer att han bara kommer att hinna spela en sekund eller två av musik innan han måste bryta igen, låter han hellre bli. Det är onödigt att musiken bara "smäller till" strax innan nersläpp eftersom publiken ändå är koncentrerad på när pucken faller. Man underviker med andra ord att åstadkomma situationer där musiken drar uppmärksamheten till sig på ett sådant sätt att publiken börjar reflektera över

eventuella brister i ljudlandskapets produktion. Dessa brister eller exponerad tystnad är svårare att borthöra än musiken eftersom musiken är en förväntad del av ljudlandskapet under spelavbrott.

Let's play music

HIFK:s marknadsföringschef Roland Carlsson (2014), understryker att musiken är ett viktigt stämningsskapande element i ishallen. Det är viktigt att välja ut sådan musik som anhängarna identifierar sig med och som griper tag i dem:

På sätt och vis skulle vi vilja hålla oss vid tanken att det är fansen som skapar stämningen och sen kan man stöda med musik. Att det är ett väldigt viktigt element. ... Vi har många låtar som är så att säga huggna i sten att de ska komma just då och då, men där emellan borde vi kunna höja stämningen med ... sådana låtar som sportportrarna på sätt och vis identifierar sig med och som griper tag, och det börjar, vet du, rycka i fötterna och på det sättet öppnas även munnen...²⁴

Musiken ska åtminstone få det "att rycka i fötterna" under spelavbrott, den höjer trivseln. Genom att på så sätt höja trivseln med medryckande musik, försöker man också få publiken mera aktiverad. På frågan varför musik spelas i spelavbrotten svarar HIFKs dj:ar:

Mikke: [För a]tt få buller i hallen!

dj Juza: Jo, nog är det uttryckligen för att garantera publikens trivsel. Jag försöker spela sådan musik som stöder stämningen i hallen. Välplacerad musik tillför stämning till situationen. På samma sätt som att det är trevligare för dig att sitta i loungen och dricka din Martini och höra musik som lämpar sig för den atmosfären än att loungen skulle vara helt tyst. På samma sätt fungerar det här...²⁵

Genom att spela medryckande musik som stöder stämningen i hallen, försöker man säkerställa trivseln och, så långt det bara går, undvika tystnad. Detta förhållningssätt påminner om hur musik används på andra platser (t.ex. restauranger) för att få kunder att trivas och i förlängningen konsumera mera. I

²⁴ "Tavalla haluttais pysyy siinä ajatusmaailmassa että niinku faneista lähtee [tunnelmaa], ja sit[ä] pystytään tukemaan musalla. Ett se on tosi tärkeä elementti. ... Meillä on paljon ns. kiveen hakatut biisit, tulee aina silloin ja silloin, mut sitten meidän pitää osata siinä välissä pystyy niill biiseillä nostattaa sitä fiilistä. ... Semmoisii biiseihin mihin kannattaja tavallaan samaistuu ja tarttuu ja rupee, tietsä, vähän tulee, jalka väpättää ja sitä kautta hakee sit se suukin auki..."

²⁵ "Mikke: Saada tytinä halliin! Juza: Kyllä, siis se on nimenomaan yleisön viihtyvyyden varmistaminen. Yritän soittaa semmoista musiikkia mikä tukee sen hetkistä tunnelmaa hallissa, hyvin asetetulla musiikilla. Niin se tuo sitten sen hetkiseen tilanteeseen tunnelmaa samalla kun jos sä istut jossain lonkessa ["loungen"] juomassa martiniä niin sulla on ehkä kivempi kuunnella jotain tiettyä siihen atmosfääriin sopivaa musiikkii kun taas että se lonke ois täys hiljainen. Ja aivan samalla tavalla se toimii täällä..."

ishockeysammanhanget handlar det om att få publiken att trivas, vilket i sin tur ska få dem att skapa mera ljud tillsammans med de andra i publiken. Att klappa, sjunga eller röra sig tillsammans som en kropp skapar en känsla av samhörighet samtidigt som motståndarlaget och deras fans kan bli helt dominerade av den kollektiva ljudmassan.

Mylbeee medger att det är svårt att mäta om musiken "funkar" och man måste bara lita på sina egna öron. Det grämer honom att det kan sitta 5 500 personer i publiken och trots att han sätter på Queens *We will rock you*, så är TPS-publiken inte är med på noterna. (Mylbeee 2014.) Queens *We will rock you* är kanske den största "klappsången" av alla. Den är inte förknippad med något specifikt lag utan kopplas samman med sportkultur överlag (se McLeod 2006; 2011, 87). Låtens karaktäristiska stamp-stamp-klapp är vida känt och citeras även i annan sportmusik.²⁶ Många vet med andra ord hur man förutsätts agera när musiken spelas, speciellt då den spelas i samband med sport. Men det finns inte några garantier för att publiken verkligen deltar på önskvärt sätt. Spelavbrottsmusiken kan därför också tolkas som en signal till publiken att den ska aktivera sig. Amanda Harkimo (2014) konstaterar att Jokerits fans ibland "strejkar", det vill säga klappar när de själv vill och inte då dj:n förväntar sig att de skall göra det. Som exempel nämner hon en version av *Säkkijärven polkka* som hon har varit med och gjort. Den fungerade exempelvis under ishockey-VM i Finland, där Harkimo dj:ade åren 2012 och 2013, men inte i ligasammanhang eftersom Jokeritfansen inte klappar med i låten. Mylbeee som också har erfarenheter från landslagsmatcher konstaterar att på landslagsmatcher hakar publiken på även sådan musik som kanske inte är så lämpad att klappa med i.²⁷

Nedanstående exempel från HIFK:s förlust mot Blues illustrerar både sportens oförutsägbarhet och publikens motsträvighet till att delta i musiken.

Blues leder 0–3 över HIFK i slutet av andra perioden. Det är nästan knäpptyst i ishallen och man hör klart och tydligt individuella rop från publiken. HIFK blir utspelat i derbyt och spelet verkar inte fungera alls. Med ca 1:18 kvar av den andra perioden blir det spelavbrott. Först spelas en lugn ca 10 sekunder lång videoreklam. Genast efter reklamen spelas ZZ Tops låt *Chartreuse*. Mikke [speaker & dj] trummar med på bordet och är uppenbarligen på gott humör, trots allt. Fastän HIFK ligger under 3–0 måste jag själv erkänna att det knycker i foten och jag har svårt att motstå det medryckande riffet i introt²⁸. Introt är ca 12 sekunder långt och totalt har musiken denna gång ca 20 sekunder på sig att få publiken på bättre humör. När spelet kommer igång igen är det fortfarande lika tyst i hallen. (HIFK–Blues 6.2.2014)

²⁶ Exempelvis i låten *Susijengi 2.0* som är det finska herrkorgbollslandslagens kampsång.

²⁷ Som evenemang är finländska landslagsmatcher och nationella ligamatcher helt olika typer av evenemang, vilket exempelvis mylbeee (2013) och Carlsson (2014) också lyfter fram. Mängden reklamer som ska spelas under spelavbrott i landslagsmatcher är också betydligt mindre vilket betyder att det finns mera tid för musik.

²⁸ Wilson och Davey (2002) har noterat att det kan var fysiskt svårt att motstå musik eftersom den aktiverar reflexer. Under mitt fältarbete har jag noterat det

Dagen efter förlustmatchen träffar jag HIFK:s marknadsföringschef Roland Carlsson (2014) på hans kontor. "Om det inte hade funnits musik hade det varit som om vi hade suttit i kyrkan", konstaterar Roland Carlsson som också vet vilka ekonomiska konsekvenser den dåliga stämningen och förlusterna kan ha. Carlssons kommentar är givetvis tillspetsad, eftersom det nog finns musik i kyrkor, men kommentaren är ett uttryck för en kännedom om att varje plats har sin unika ljudmiljö och att det också finns vissa förväntningar på hur olika platser ska klinga. Ljudlandskapet på matchen kvällen innan nådde inte upp till förväntningarna. Orsaken till det skedda kan både sökas i hemmalagets prestation och i publikens reaktioner på den svaga prestationen. Skulle matchen ha stått 3–3 och HIFK hade haft en chans att vinna hade publiken kanske haft motivation att föra oväsen.

Judith Becker (2010, 128) har konstaterat att i ett tyst, stillasittande lyssnande är tankar och känslor riktade inåt. I ishockeysammanhanget blir konsekvenserna av en omotiverade eller allt för reflekterande publik att den kollektiva ljudmassan inte når upp till förväntningarna på en bra atmosfär på en ishockeymatch. Genom att använda inspelad musik befriar man i alla fall publiken från den "kyrklika" atmosfären under spelavbrotten samtidigt som man genom lyssnandets nöje försöker få den mera aktiverad att föra ljud under själva matchen. Kontrasten mellan spelavbrotten och när spelet kommer igång blir dock tydlig om inte publiken väsnas när spelet väl kommer igång. Carlsson, som själv har spelat ishockey, konstaterar:

Det skulle vara illa om det inte alls fanns musik där [i ishallen]. Självklart hoppas vi att fansen skulle föra ljud hela tiden ... men alldeles speciellt då matchen är [igång] för då tillför det en helt egen, ny effekt till själva matchen både för spelarna och publiken.²⁹

Det finns med andra ord en viss önskan att publiken ska vara aktiv, speciellt under matchens gång och syftet med spelavbrottens musik är att få publiken aktiverad för att väsnas för speciellt tillfällen som är utomräckhåll för den inspelade musik.

samma, men intressant nog har detta främst hänt i ishockeymatcher som spelats i de betydligt lägre divisionerna och i mycket kallare ishallar. "Isladorna" ute i bygderna är inte lika varma och bekväma som modernare hallar, och kylan är säkert en bidragande orsak till att jag gång efter annan har noterat att jag stampat takten med fötterna fastän stämningen i hallen varit långt ifrån karnevalistisk. Denna insikt kan ge en vink om att musiken i de första ishallarna kanske också har bidragit till trivseln genom att hjälpa publiken att hålla sig varm.

²⁹ "Ois huono juttu jos siellä ei olis yhtään musaa. Totta kai me toivotaan että fanit ovat koko ajan äänessä mutta et ... ne olis silloin kuin peli on [käynnissä]. Koska sit se taas tuo sitten ihan oman uuden efektin siihen, itse pelaamiseen, pelaajille ja katsojillekin."

Dj:ns makt och publiken som musik

När man i Åbo, inspirerad av Canada Cup 1976, introducerade orgelmusik i spelavbrotten för att "få publiken att hållas i stämning också under spelavbrotten" trodde man att orgeln hade kommit för att stanna (TS Kiekko 1976). Åboorganisten Matti Lepänhaara var inte bara medveten om att man behöver en mångsidig repertoar och att musiken måste anpassas till situationen. Han var också medveten om den potentiella makt han skulle ha att överrösta publiken ifall han bara fick tillgång till bättre utrustning. Introducerandet av hockeyorganisten tyder på att man nu hade fått upp ögonen för musikens potentiella makt att förbättra trivseln. Men traditionen med ishockeyorganister tog dessvärre aldrig riktig fart i Finland (Göran Stubb telefonsamtal 9.1.2014). En orsak kan vara att de introducerades så pass sent att de snabbt började verka omoderna. Enligt Mihalka (2012), som har skrivit om basebollens ljudlandskap, började man i USA redan under 1970-talet ersätta basebollorganister med inspelad musik.

Man kan kanske säga att dj:n i dag övertagit organistens roll som ceremonimästare. Å andra sidan är förhållandet mellan dj:n och publiken kanske inte riktigt så rätlinjigt att det skulle vara fråga om en mästare som leder en lydlig massa. Följande exempel visar vilka komplexa situationer som kan uppstå i ishockeyns ljudlandskap:

Matchen går till förlängning. I den korta pausen mellan den tredje perioden och förlängningen spelar dj:n gruppen Problems! version av *Katupoikien laulu* och fansen i framförallt Eteläpääty [Jokerits hejarklack] deltar i sången. Styrkta av sången går Jokerit-fansen in i förlängningen. "Jokerit"-ropen skallar till takterna av en trumma. När en sång tar slut blåser hejarklackens capo [ledare] liv i nästa. Klacken har just påbörjat något som verkar vara en "Jokerit"-version av Olé olé när det drygt 35 sekunder in i förlängningen blir spelavbrott. Hejarklackens sång blir genast överröstad av en för mig okänd techno/dance-låt med ett stadigt four-on-the-floor beat i ca 135 bpm. Basen är så kraftig att den känns i hela kroppen. Spelavbrottet vara i ca 19 sekunder och under den tiden har hejarklackens sång ebbat ut helt. När matchen väl kommer igång igen är det så knäpptyst som det bara kan bli i en ishall med ca 6 000 åskådare på plats. (Jokerit–JYP 4.2.2014)

Ovannämnda situation illustrerar hur två *strömmar* av ljud (Bregman 1990), nämligen dj:ns inspelade musik och hejarklackens sång, kolliderar. Samtidigt är det enligt mig en krock mellan en europeisk och nordamerikansk supporterkultur. I den nordamerikanska supporterulturen finns inga hejarklackar enligt europeisk modell (se Ahlsved 2013, 145).³⁰ Situationen blir mera komplex då det utöver en dj även finns en hejarklack och de båda försöker aktivera publiken. Utgående från främst nordamerikansk empiri föreslår McLeod (2006, 535) att när man interagerar med musiken kombineras en sporthändelse med en social atmosfär som kan likna en fest. McLeod föreslår att det är åskådaren som

³⁰ Också traditionen med cheerleaders är ett kulturellt lån från Nordamerika och kan inte på något sätt jämföras med hejarklackar.

beslutar om hon vill delta i musiken. Men hur får man den finländska publiken motiverad att delta i festen och kanske rentav skapa den?

Serena Facci (2013, 147–153) listar många olika faktorer som bidrar till att göra musiken på ett gym så lämplig som möjligt. Flera av dessa faktorer tangerar Karageorghis och Terrys (2009, 17) teorier om hur interna och externa faktorer i själva musiken ”reglerar den mänskliga kroppens motoriska mönster”. Även i de fall där det inte går att synkronisera musiken med rörelser anses musiken ge energi. Den finländska publiken verkar dock vara mera intresserad av att se sitt lag vinna än att delta i ett gemensamt spektakel. Oviljan att delta i musiken förklaras ofta genom att man kritiserar själva musikvalet. Men om man utgår från att spelavbrottsmusiken, oberoende av genre eller musikaliska preferenser, ska vara engagerande, är det svårt att hitta någon enkel förklaring till följande i Finland mycket vanliga situation:

När matchen väl kommer igång igen hinner man bara spela ca fyra sekunder innan den igen blir avblåst. Genast kommer nästa musikstycke igång, *I wanna rock* av gruppen Twisted Sister (bpm ca 110). I jämförelse med den alldeles nyss spelade technolåten känns rocklåten betydligt tunnare bas nästan som en befrielse. Det oaktat är de positiva effekterna av sången svåra att mäta. Om intentionen var att skapa mera ljud i hallen har man i varje fall inte lyckats med det då det nu är lika tyst som innan spelavbrotten, kanske t.o.m. tystare eftersom man nu till och med kan höra motståndarnas lilla hejarklack som på andra kortsidan skallar ”jyppi, jyppi”. Eteläpääty blir antagligen också medveten om att JYP:s hejarklack hörs och trummar igång publiken. Så småningom skallar Olé olé-ropen igen. ... Jokerits spel rullar på frenetisk i JYP:s zon vilket publiken också noterar och försöker hjälpa laget att hålla upp intensiteten med trumslag på ca 135 bpm. Det är svårt att mäta stämning men sett till hela matchen har vi nu nått något slags klimax och publiken är med på noterna. Mitt i den intensiva Jokeritpressen får JYP ut pucken och det blir spelavbrott. Dj:n spelar en digital orgel-loop med den ”klassiska” spanska melodin [pasodoblen *España cañí*] man vanligtvis brukar höra i internationella matcher eller i NHL. Det blir fullständig kakofoni då publiken inte vill delta i accelerandot. Halvvägs in i musiken ger publiken upp sina ”Jokerit-rop” och låter orgel-loopens accelerando ensam utmytna i det tillagda, välkända modulerande arpeggiot. När spelet väl kommer igång igen efter det ca 25 sekunder långa spelavbrottet börjar hejarklackens trumma igen att skalla och man får genast publiken med sig. (Jokerit–JYP 4.2.2014)

Ovannämnda exempel ska inte ses som en kvalitativ bedömning av dj:ns hantverk. Snarare illustrerar det hur den finländska publiken verkar prioritera hejarklackarna som ”stöd” framför inspelad musik. Trots att exemplet kan tyckas bevisa det motsatta, är lagen nog medvetna om hejarklackens vilja att förverkliga sig själv samt deras viktiga roll som stämningsskapare i ishallen. Ibland koordineras vissa händelser, exempelvis det tidigare nämnda sjungandet, av *Katupoikien laulu* (Harkimo 2014). Dj Juza konstaterar att i vissa situationer är det publiken som är musiken (2014):

Låt oss säga att det uppstår en sådan situation där ... jag hör att den där ”toinen puoli, toinen puoli”-sången³¹ börjar, då kan det hända att vi medvetet låter det vara

³¹ Ritualen kallas populärt för ”Toinen puoli huutakaa meille”, se t.ex. Poittinen (22.3.2012).

tyst. Då låter jag på sätt och vis människor förverkliga sig själva. Då är publiken musiken. Ifall det skulle finnas musik med annan rytm ovanpå så skulle det kanske störa den [sången]. ... Mikke: Jag skulle kalla det kakofoni.³²

I andra sammanhang har bakgrundsmusik som uppgift att befria oss från den kakofoni som framträder då musiken stängs av (Lanza 1999; Sterne 2013; Kasabian 2013; Facci 2013). Den situation som uppstår när publikens och dj:ns intentioner inte möts verkar snarare att "stänga av" publiken, eftersom det skapas en för publiken ofördelaktig lo-fi-situation (Ahlsved 2013). I det prestationsbaserade gymsammanhanget har Facci (2013, 153) observerat att även om man inte kan följa musikens tempo rigoröst så hjälper den oss att orka kämpa vidare. Dock finns det uppenbara skillnader i motivet för att besöka ett gym och en idrottsarena. Enligt Facci (a.a., 159) försöker man på gym dölja det riktiga målet (fysiskt arbete) med motivation från musik som autonom aktivitet (lyssnandets nöje). Dj Juza menar att man i Finland är jättebra på att ge bekräftelse till laget och dess prestationer, men att man inte är intresserad av att applådera bara för applådernas skull (2014), det vill säga man besvarar inte spelavbrottsmusiken som signal för att aktivera sig bara rakt av. Att bara klappa i takt till musiken utan orsak anses konstlat, vilket är en av orsakerna till att bland annat HIFK inte använder exempelvis Kiss-cam eller Dance-cam³³ för att aktivera publiken (Carlsson 2014) trots att det kunde bekräfta individens position som en del av evenemanget. Enligt Gaffney och Bale (2004, 28) finns det en viss självmedvetenhet i att se och känna sig vara delaktig i en publik. Den här självmedvetenheten är givetvis inte bara visuell, utan publiken kan också höra sin röst och uppleva stämningen och atmosfären den är med och skapar. Ljud skapar och fyller platser och bidrar till en spatial upplevelse av platsen men det betyder samtidigt att "avsaknad av fyllighet i ljudet" (a.a., 30) kan göra att inte ens en förhållandevis stor publik lyckas fylla platsen med ljud.

Ordet "tryck" är något som ofta används för att beskriva det kollektiva ljudets förmåga att fylla en arena. Storleken på ishallen i relation till publikmängden inverkar på publikens möjlighet att skapa tryck.³⁴ Det tryck som publiken skapar är en förlängning av kroppen med vilken man försöker hjälpa det egna laget.

³² "Sanotaan nyt ett vaikkapa tulee joku semmoinen tilanne missä ... kuulen että se alkaa se chantti, se 'toinen puoli, toinen puoli' niin silloin me saadaan tietoisesti jättää hiljaiseksi. Koska mä annan ihmisten silloin tavallaan toteuttaa itseään. Silloin se yleisö on se musiikki. ... Se että siinä on eri rytmi menevä musiikki päällä niin se voi olla että se sotkee sen. ... Mikke: mä kutsuisin sitä kakofoniaksi."

³³ Kiss-cam är ett lekfullt element som kan förekomma i samband spelavbrott i sportarenor. En så kallad "kyss-kamera" söker upp par i publiken och ackompanjerad av kyss-relaterad musik, vanligtvis Sixpence none the richers låt *Kiss me*, förväntas paret att kyssa varandra på skärmen i arenan. En dance-cam söker på motsvarande sätt upp "dansvilliga" personer i publiken. Ofta spelas musikstycken som har karaktäristiska dansrörelser, exempelvis Psys låt *Gagnam style*.

³⁴ Säsongen 2013–2014 hade HIFK ett publikmedeltal på 6 763 (max kapacitet 8 200), Jokerit 9252 (13 349), TPS 5 150 (11 820) (Antti Seppänen personlig e-post 13.11.2013). Publikkapaciteten är hämtad från Wikipedia (2014).

Hejarklackar som trängs på stålåktare smälter samma en gemensam kropp (Gaffney och Bale 2004; Kytö 2011). Deras integritet och självständighet verkar dock vara orsaken till att de inte vill delta i största delen av den inspelade musiken. För att skapa ett välorkestrerat "tryck" skulle föreningarna gärna se att alla skulle delta i den inspelade musiken. Men publiken behöver en viss massa, en ordentlig kropp för kunna fylla platsen med ljud. Om publiken utgör en kollektiv kropp, drunknar inte publikens ljud i den uppspelade musiken. I stället kan publiken få energi av musiken, så att den bidrar till att aktivera den kollektiva kroppen. Endast på så sätt kan publiken ta kontroll över musiken och i förlängningen ljudlandskapet och inte tvärtom uppleva att man blir styrd med musik.

Det är också viktigt att påpeka att i de stunder då matchen är verkligt intensiv, under t.ex. slutspel eller finaler, kan det då vara lika viktigt för publiken som för spelarna att hämta andan under spelavbrotten, vilket även HC TPS före detta dj Iku Viitanen (2008) har konstaterat.

Situationsspecifik musik

Ett sätt att ta vara på den energi och kraft som en publik besitter är att spela bekant musik vid mera standardiserade spelavbrott. I dessa situationer är publiken mera motiverad att "haka på" musiken eftersom det motiveras av en händelse på planen. I vissa fall kan det bli en viktig del av själva upplevelsen av evenemanget att inte bara höra de låtar som är en del av lagets historia utan också få möjligheten att delta i dem.

Så kallad *utvisningsmusik* spelas i spelavbrottet efter att en spelare tilldelats en utvisning, ofta samtidigt som spelaren åker till utvisningsbåset. Det har mer eller mindre blivit tradition att musiken kommenterar utvisningssituationen. Historien bakom denna tradition kan igen sökas hos de nordamerikanska organisterna som snabbt kunde kommentera olika spelsituationer, t.ex. genom att spela *Three blind mice* åt domartrion (se Mihalka 2012, 52) ifall domarna ur hemmalagssynvinkel missade eller gjorde ett tveksamt domslut. Mylbee har ibland tagit sig friheten att spela Sak Noels hitlåt *Loca people (What the f**k!)*³⁵ där refrängens hook, textradens "what the fuck", enligt honom passar bra som kommentar till oklara situationer. Överlag borde man undvika att kommentera domarnas arbete, men det finns egentligen ingen i ishockeyligans organisation som övervakar sådana övertramp (Arto I. Järvelä, personlig e-post 21.8.2014).

Den utvisningsmusik som ofta är samma från match till match är däremot vanligtvis inte riktad mot domarna utan kommenterar själva utvisningssituationen, det vill säga understryker att en spelare har blivit utvisad. Utvisningsmusikens kommenterande funktion bygger ofta på lätttexterna. Dock finns det uppenbara skillnader i hur hemma- respektive bortaspelaren porträtteras. Några exempel på

³⁵ Exempel på andra (o)lämpliga låtar, vilka i stundens hetta kan spelas som kommentar till en utvisning, är exempelvis Basement Jaxx låt *Where's your head at* eller Dios låt *Holy diver*.

utvisningslåtar för hemmalagets spelare är George Thorogood & The Destroyers *Bad to the bone* och Judas Priest *Breaking the law*. Bortalagets spelare utvisas ofta med musik som t.ex. Buster Poindexter *Hit the road Jack* eller varför inte barnvisan *Snickebo* ur filmatiseringen av Astrid Lindgrens Emil i Lönneberga. Musikens kommenterande funktion gör att musiken är i förgrunden. Kommentaren drar publikens uppmärksamhet till sig samtidigt som den tar vara på de reaktioner som publiken kan visa i dylika situationer. Publikens engagemang kommer från händelserna på planen, tas till vara och förstärks med musik:

En TPS-spelare dras ner och publiken reagerar kraftigt på tacklingen. Ilves får, till hemmapublikens stora förtjusning, en utvisning. Utvisningsmusiken *Hit the road Jack* drar igång genast. Publiken, inklusive hejarklacken, hakar på musiken och "pekar" mot spelaren och utvisningsbåset. (TPS–Ilves 25.10.2012)

Musiken för den här situationen är inte bara utvald på förhand, det är också all skäl att fundera på hur musiken ska synkroniseras med händelserna i hallen. Ibland, påpekar mylbeee, kan det vara bäst att vänta lite grann tills publiken har lugnat sig innan man spelar musiken. Annars kan ljuden och hela situationen "gröta till sig" (mylbeee 2013).

Gaffney och Bale (2004, 29) konstaterar, att det finns något animaliskt över hur människor skapar ljud på stadion genom att spontant och kollektivt reagera på visuell stimuli och skrika sådant som man i andra sammanhang skulle vara generade att säga. Musiken kan ta vara på denna spontanitet. Oftast spelas musik som på något sätt bidrar till en positiv stämning eller framställer de egna spelarna i positiv dager, utan att man för den delen häcklar motståndarna. När det egna laget inte spelar så bra eller är ordentligt på förlust verkar samma musik inte lika engagerande och kan i värsta fall tolkas som en ironisk kommentar över hemmalagets spelmässiga kvalité.

Eftersom samma musikstycken ofta spelas i liknande situationer match efter match lär sig de som besöker många matcher kanske också att förvänta en viss musik i vissa situationer:

Ca 12 minuter in i perioden uppstår en märklig situation. En HIFK-spelare tacklas av en HPK-spelare och spelaren blir kvar på isen. Spelet blåses av eftersom spelaren blir kvar liggandes på isen. Situationen verkar harmlös och Mikke Stenberg läser kommersiell info. Under texten han läser spelas någon rockmusik jag inte kan identifiera. När reklamtexten är läst tonas, som vanligt, musiken upp igen. Den tonas snart ner helt eftersom HIFK-spelaren verkar ha riktigt ont och ligger fortfarande kvar på isen. Efter en liten stund signalerar domaren plötsligt för en HPK-utvisning och publiken reagerar (positivt) på detta. Som bekräftelse på att det verkligen blev en utvisning spelas The Whos låt *Who are you*. (HIFK–HPK 23.1.2014)

Ovannämnda incident visar hur mycket man kan förstå av att lyssna på matchen. Eftersom situationen först verkade relativt harmlös fortsatte ljudflödet som vanligt med reklam och musik. De i hemmapubliken som inte noterade hur domaren plötsligt signalerade för en HPK-utvisning förstod det senast när bortalagets utvisningsmusik började spelas. Både tystnaden och utvisningsmusiken fungerade här som en signal för något. Enligt Schafer (1994 [1977], 275)

är signaler ljud som drar uppmärksamheten till sig, de har alltså en funktion och kommunicerar ett meddelande. Inom ljudlandskapsforskning anser man att signalers betydelse behöver sökas i relation till det sammanhang de hörs. De som är bekanta med reglerna vet att man inte får spela musik när någon ligger skadad, vilket bekräftas av tystnaden, och de som är vana matchbesökare vet att när The Whos låt *Who are you* spelas betyder det att bortalaget har fått utvisning. I andra sammanhang, t.ex. utanför det akustiska samhälle som HIFK med sin verksamhet skapar, kan The Whos låt givetvis fortsättningsvis associeras med utvisningssituationen, men den kan ha många andra betydelser.

Den musik som spelas i själva periodpauserna är inte lika noggrant utvald som den under spelavbrotten. Däremot kan musik mot slutet av periodpauserna vara mera än trevlig utfyllnad. Både HIFK och Jokerit använder periodpausens sista låt som signaler. Bill Miseners *Let's play hockey* (HIFK) samt Motörheads *The game* (Jokerit) kan användas i slutet av periodpauserna som signal för att det är dags att söka sig in tillbaka eftersom matchen börjar snart. Dock kräver det en ljudlandskapskompetens för att kunna tolka musiken som inte bara musik, men också som en meningsfull signal.

För den som har gått länge på HIFK:s matcher har låten *Let's play hockey* säkert fått en betydligt mera affektiv funktion än en signal, även om den kan tolkas som en sådan. En del av de regelbundet använda sångerna, exempelvis *Tepsi tekee kohta maalin*³⁶ och *Whatever you want*, har uppnått en helt egen status inom de olika föreningarna. Genom att de upplevs som en viktig del av lagets identitet förmår de engagera publiken på ett sätt som "vanlig" spelavbrottsmusik inte förmår göra. Under mina fältarbeten har jag noterat att dessa låtar, åtminstone tillfälligt, får publiken att engagera sig "från noll" samt i positiva stunder skapar en nästa en euforisk stämning. Dessa hymner står enligt Tuovinen (2007, 12) för stabilitet. På lokal nivå är de klingande symboler, likt nationalsånger på internationella evenemang. Hymnerna används ofta i spelmåssigt viktiga, kanske rentav kritiska situationer där publikens stöd för laget kan anses vara av stor betydelse, exempelvis vid power play eller efter time-outs. Men man kan, givetvis, inte spela dem hur många gånger som helst under en match.

Den *målmusik*, alltså de så kallade mållåtarna som spelas efter att laget har gjort mål, är kanske de mest "heliga" av alla låtar i finländsk ishockey. När hemmalaget har gjort mål ljuder ofta en siren och euforisk glädje bryter ut. Den spontana glädjen behöver ingen musik, men mållåtarna anpassas ofta så, att när den största euforin har lagt sig, framträder musiken tydligare och publiken ges möjlighet att fortsätta att fira till musik. I den euforiska stunden glömmes åskådaren sig själv, den individuella identifieringen utövas kollektivt och publiken

³⁶ *Tepsi tekee kohta maalin*, som egentligen heter *Nyt Teps!!* är inspelad av *Seitsemän seinähullua veljestä* 1976. Sången fungerar som hymn för hela TPS organisation, i vilken det även ingår andra sporter. Sångens melodi är känd som marschen *Battle hymn of the Republic* vilken härstammar från tiden för det amerikanska inbördeskriget. Melodin har använts av många fotbollsföreningar i Storbritannien. I Finland brukar den kallas *Kalle-Kustaan muori* eller *Pikku Matin auto*.

får en möjlighet att gå in i ett kollektivt "vi" tillsammans med musiken. I det här sammanhanget är det egalitært att exempelvis Jokerits mållåt Bill Contis *Gonna fly now* på grund av dess långsamma tempo inte är lika "klappvänlig" som HIFK målsång *Flamethrower* av J. Geils Band, samt att ingen av dessa två är lika "sångvänlig" som HC TPS (*Maali se on*) *Hunajata*. I och med mållåtar bekräftas och förstärks den gemensamma kollektiva identiteten samtidigt som motståndarlaget och dess supportrar kan bli fullständigt dominerade av ljudmassan.

Game over

Den största väsentliga skillnaden mellan ishockeydramat och ett teaterdrama är att utgången i en match inte är överenskommen i ett manuskript på förhand. Ishockey kan förliknas vid ett drama där publiken känner till reglerna på förhand och där den eventuella vinsten eller förlusten klarnar entydigt i slutet av matchen, i skillnad till ett teaterdrama där slutet kan lämnas öppet för tolkning (Ammond 1991, 8–14). Vägen till en seger eller förlust är alltså svår att förutse, och tyvärr gör motståndaren mål ibland. När bortalaget gör mål måste den musikansvarige vara försiktig. HC TPS tidigare dj Iku Viitanen (2008) berättar: "Det är egentligen som att fylla ett hål i luften. Det är liksom ett dött ögonblick då". När motståndarna gör mål, blir det därför ofta verkligen tyst, men det är legitimerad tystnad och anses vara ett bättre alternativ än att öka hemmalagets förtvivlan och låta motståndarna fira med musik.

Det som står klart är att oberoende om hemmalaget har vunnit eller inte så ska publiken ta sig ut från arenan, gärna med gott humör så att man kommer igen. Inför säsongen 2012 kompletterade mylbeee TPS:s traditionella *segermusik*, Kai Hyttinens *Dirlandaa* (1972), med *förlustmusik*, nämligen reggaegruppen Kuningasideas *Enemmän duoo ku soloo*. Med sångvalet mjukar man upp den svidande förlusten lite grann så att ingen ska "känna sig ensam". Även Jokerit understryker samhörigheten då man oberoende av vinst eller förlust tar farväl av sin publik med låten *My sacrifice* av rockbandet Creed. Refrängens inledande text "When you are with me I am free, I'm carefree, I believe" understryker styrkan i kollektivet. I stil med fotbollslaget Liverpool FC:s "hymn" *You'll never walk alone*,³⁷ understryker man samhörigheten samt att man som lagets supportrar aldrig behöver vara ensam. När vissa sånger har repeterats tillräckligt ofta i vissa sammanhang kan tryggheten ligga i att höra själva sångerna i just den situationen. Säsonger, matcher, spelare, vinster och förluster kommer och går men musiken består.

³⁷ *You'll never walk alone* sjungs på Liverpool FC:s hemmaarena Anfield Road och anses i fotbollssammanhang vara Liverpool FC:s hymn. Sången är ett av de allra mest kända musikstycken förknippat med sport och har, enligt Tuovinen (2007, 19), blivit en symbol för Liverpool-supportrarnas kollektiva identitet. Ursprungligen är sången ur musikalen *Carousel* och är skriven av Rodgers och Hammerstein år 1945.

Syftet med den här artikeln har varit att belysa hur inspelad musik används inom ramen för ett ishockeyevenemang i den finska ishockeyligan. Eftersom publikens ljud och aktiva deltagande är en förutsättning för evenemangets atmosfär vill jag föreslå att föreningarna genom att musiksätta ishockeyevenemanget framhäver tre grundläggande funktioner för ishockeymusiken.

För det första kan man konstatera, att *den inspelade musiken fyller ut tomrum i ljudlandskapet* så att publiken inte ska exponeras för tystnad. Detta är ishockeymusikens mest grundläggande funktion oberoende om den åhörs aktivt eller inte. Ur ett hemmalagsperspektiv är tystnad något man med alla medel vill undvika, eftersom det inte svarar mot förväntningarna på hur ett sportevenemang ska klinga. Oberoende av med vilken intensitet publiken lyssnar på musiken bidrar den till att skapa och strukturera själva platsen, ishockeyverkligheten, framförallt eftersom exempelvis ishockeyarenan begränsar lyssnaren från ljudlandskapet utanför. Sterne (1997) beskriver hur musiken i köpcentrum bidrar till själva arkitekturen i köpcentret, exempelvis gränsen mellan korridor och butik. Spelavbrottsmusiken framhäver gränsen mellan spel och inte spel, dvs. vad som hör till matchen och vad som inte gör det, samtidigt som musiken fyller ut auditiva hål som skapas under matchen. Genom att spela musik i spelavbrotten går man in och förändrar ljudlandskapet: musiken binder ihop sekvenser med varandra och skapar ett konstant flöde. I detta flöde kan man framhäva olika förhållanden mellan rörelse och vila, vilket strukturerar evenemanget och bidrar till dess dramaturgi. Den musikansvarige dj:n förväntas inte endast kunna välja ut lämplig musik för olika tillfällen, utan också anpassa den så att musiken exponeras så fördelaktigt som möjligt enligt de krav situationen ställer.

För det andra vill jag lyfta fram att *musiken är avsedd att aktivera publiken och göra den mera kroppsligt delaktig* i evenemanget. *Spelavbrottsmusikens* huvudsakliga funktion är att inte bara att fylla ut döda stunder i själva matchflödet. Musiken i spelavbrotten bistår publiken att skapa en kollektiv ljudmassa för de tidsmässiga delar av evenemanget som inte kan fyllas med den inspelade musiken. Genom att exponera musikstyckens mest karaktäristiska delar, de delar som är bekanta för publiken, förgrundar man musiken så mycket som möjligt så att den ska locka publiken till ett eget aktivt ljudskapande. Detta i motsats till hur producenter av bakgrundsmusik ("muzak") förändrar musiken så att den ska undgå vår uppmärksamhet. Publiken som ljudskapare är exceptionellt viktig för evenemangets atmosfär.

Säsonger, matcher, spelare, tränare, vinster och förluster må komma och gå, men musik kan erbjuda en av de mest bestående kopplingarna till ett lag. Musiken står för något beständigt, en kontaktyta till både nuet såsom det manifesteras i ishallen men också till gångna personliga upplevelser. Därför vill jag som tredje grundläggande funktion lyfta fram *musikens roll att skapa och upprätthålla affektiva kopplingar till ett visst lag*. Dessa känslor av samhörighet kan man återkomma till även långt utanför det avgränsade ljudlandskapet i is-

hallen. Allra tydligast manifesteras denna funktion i publikens deltagande i den musik som upplevs som "egen" av både föreningen och deras supportrar. Dessa sånger, exempelvis *Whatever you want*, är klingande symboler för laget och spelar en viktig roll i utövandet av supporterskapet. Att tillsammans, som ett gemensamt vi, få delta i denna musik i ishallen eller att år efter år få höra musiken i ishallskontexten kan bli en väldigt meningsfull vardaglig musikupplevelse. All situationsspecifik musik behöver inte nödvändigtvis vara sådan musik som upplevs som lagets egen. Däremot är musiken beroende av den relation, som finns mellan lyssnaren (publiken) och laget, för att den ska förmå att väcka reaktioner hos publiken.

Det som gör den finländska ishockeykontexten komplex, och som problematiserar framförallt det två förstnämnda funktionerna, är att det under vanliga spelavbrott inte bara spelas musik av en dj, utan att det också finns en hejarklack som verkar konkurrera om den stora publikens uppmärksamhet. Det kan uppstå spänningar när publiken borthör den inspelade musiken och hellre deltar i hejarklackens aktiviteter. Det här har bland annat lett till att dj:n i viss mån måste anpassa den uppspelade musiken så att den inte kör över hejarklackarna. Å andra sidan har det här också lett till överenskomna ritualer. Publiken som besöker ligamatcher i Finland, är mera benägen att följa hejarklackens rytmer och sånger än den musik som dj:n spelar. Publiken behöver en viss massa, en ordentlig kropp som med en gemensam röst kan fylla platsen med ljud. Hejarklacken erbjuder en kropp som kan ta kontroll över musiken och i förlängningen ljudlandskapet, så att man inte upplever att man blir styrd av den uppspelade musiken.

De problematiska situationer som kan uppstå ser jag som en följd av en krock mellan två olika supporterterkulturer: den europeiska samt den nordamerikanska. Samtidigt ser jag dem också som reflektioner av ideologiska motsättningar. Å ena sidan är sporten en del av underhållningsindustrin, vilket manifesteras i användandet av inspelad musik. Å andra sidan förväntas den inbegripa ett entusiastiskt, "äkta" publikengagemang. En match inbegriper således en önskan om att publiken med ljud deltar i skapandet av den upplevelse den själv har betalat för att ta del av. Matcherna blir populärkulturell underhållning för massorna, emedan hejarklackarna med sin verksamhet symboliserar kärleken till laget. Att musiksätta sportevenemang kan ses som en utveckling mot en professionell upplevelseindustri där upplevelsen är i centrum, upplevelsen som publiken med sin delaktighet är med och skapar. Man kan således även fråga sig ifall den moderna kommersialiserade sportindustrin har svikit sin publik genom att exempelvis med musik försöka kompensera den idealbild av sporten som inte (längre) finns.

Källor

- Aaltonen, Maria 2006. Tystnadens ljudlandskap. I *Sata suomalaista äänimaisemaa*. Red:er. Helmi Järviluoma, Ari Koivumäki, Meri Kytö och Heikki Uimonen. Helsingfors: SKS.

- Ahlsved, Kaj 2013. "Det är hemmaplansfävor!" Strukturerna i tre sporters ljudlandskap studerade ur ett hi-fi/lo-fi-perspektiv. *Etnomusikologian vuosikirja* 25: 121–154. Helsinki. Suomen etnomusikologinen seura.
- Ammond, Jukka 1991. Digitaalinen teatterielämys. *Liikunta ja tiede* 28 (1–2): 8–14.
- Back, Les 2003. Sounds in the crowd. I *The auditory culture reader*. Red:er. Michael Bull och Les Back. Oxford: Berg. 311–327.
- Bale, John 1994. *Landscapes of modern sport*. Leicester: Leicester University Press.
- BBC News Magazine 2012. *Baseball organist crowdsources music requests*. Nätkälla <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-17985492> [läst 13.4.2014].
- Becker, Judith 2010. Exploring the habitus of listening. I *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Red:er. Patrik N. Juslin och John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 127–158.
- Bregman, Albert 1990. *Auditory scene analysis*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Carolina Hurricanes 2013. *Canes playlist*. Nätkälla <http://hurricanes.nhl.com/club/page.htm?id=92523> [läst 15.4.2014].
- Chion, Michel 2009. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press.
- DeNora, Tia 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Facci, Serena 2013. An anthropology of soundtracks in gym centres. I *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Red:er. Marta García Quiñones, Anahid Kassabian och Elena Boschi. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Gaffney, Chris och John Bale 2004. Sensing the stadium. I *Sites of sport: space, place, experience*. Red:er. Patricia Vertinsky och John Bale. London: Routledge. 25–38.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard melodies: narrative film music*. London: The British Film Institute.
- IIHF 2010. *Official rule book 2010–2014. English version*. Zürich: International Ice Hockey Federation.
- Karageorghis, Costas I. och Peter C. Terry 2009. The psychological, psychophysical and ergogenic effects of music in sport. I *Sporting sounds*. Red:er. Anthony Bateman och John Bale. London: Routledge. 13–36.
- Kassabian, Anahid 1999. *Popular. I Key terms in popular music and culture*. Red:er. Bruce Horner och Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishers.
- Kassabian, Anahid 2013. *Ubiquitous listening: Affect, attention, and distributed subjectivity*. Berkeley: University of California Press.
- Kytö, Meri 2011. We are the rebellious voice of the terraces, we are Carsi: constructing a football supporter group through sound. *Soccer and society* 12 (1): 77–93.
- Lanza, Joseph 1995. *Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening, and other mood song*. New York: Picador USA.
- Lilliestam, Lars 2013. Research on music listening: from typologies to interviews with real people. *Volume! The French journal for popular music studies* 10 (1): 109–110. Verkkolähde <http://www.cairn.info/revue-volume-2013-1-page-109.htm> [läst 17.11.2014].
- Makkonen, Janne 2014. *Together we can*. Nätkälla http://www.youtube.com/watch?v=EWQs3O_IDas [läst 12.11.2014].
- McLeod, Ken 2006. 'We are the champions': masculinities, sports and popular culture. *Popular music and society* 29 (5): 531–547.
- McLeod, Ken 2011. *We are the champions: The politics of sports and popular music*. Ashgate.
- Mihalka, Matthew 2012. *From the hammond organ to "Sweet Caroline": the historical evolution of baseballs sonic environment*. Diss. Minneapolis: University of Minnesota.
- Mylbeee 2014. *potsinbull's & DFamulare's WarmUp list*. Nätkälla <http://open.spotify.com/user/mylbeee/playlist/1hyXFO403j6mptDrYQ3EIC> [läst 12.11.2014].

- Mäki, Heikki och Eero Toivola 1982. *Turun Palloseura 1922–1982*. Åbo: Turun palloseura.
- Nagböl, Sören och John Bale 1994. *A view of English football: sport and sence of Place*. Jyväskylän yliopiston yhteiskuntapolitiikan laitoksen työpapereita no 85. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Poittinen, Jesse [Jesse Poittinen] 22.3.2012. *HIFK - Jokerit 22.3.2012 Toinen puoli huutakaa meille!* [YouTube-video] <https://www.youtube.com/watch?v=k6Jon-kg5Cc> [läst 13.11.2013].
- Rowe, David 2003. *Sport, culture and the media: the unruly trinity*. Berkshire: McGrawHill Education.
- Saimaan Pallo 2014. *Spotify-lista Saipan hallimusiikista*. Nätkälla <http://www.saipa.fi/uutiset/3179/spotify-lista-saipan-hallimusiikista> [läst 7.11.2014].
- Schafer, R. Murray 1977[1994]. *The tuning of the world*. Vermont: Destiny Books.
- Sterne, Jonathan 1997. Sounds like the mall of America: programmed music and the architectonics of commercial space. *Ethnomusicology* 41 (1): 22–50.
- Sterne, Jonathan 2013. *The non-aggressive music deterrent*. I *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Red:er. Marta García Quiñones, Anahid Kassabian och Elena Boschi. Farnham: Ashgate. 121–137.
- Stockfelt, Ola 1988. *Musik som lyssnandets konst*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 18. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Stockfelt Ola 1994. Cars, buildings, soundscapes. I *Soundscapes: essays on vroom and moo*. Red. Helmi Järviluoma. Department of Folk Tradition Publications 19. Tammerfors: University of Tampere.
- Suomen Jääkiekkoliitto ry. 2011. *Jääkiekon säännöt 2010–2014*. UNipress Suomi.
- Truax, Barry 2001. *Acoustic communication*. Second edition. Westport: Ablex Publishing.
- TS Kiekko 1976. *Nostalgia: Kupittaaan urkuri 30.10.1976*. <http://kiekko.ts.fi/yleinen/nostalgia-kupittaaan-urkuri-30-10-1976-2> [läst 13.4.2014].
- Tuovinen, Petri 2007. Fanilaulut jalkapallokannattajien identiteetin rakentajana. *Musiikki* 37 (3): 7–32.
- Tuovinen, Petri 2009. Musik, idrott och Vårt land. I *Fredrik Pacius. Musiken som hemland*. Red. Seija Lappalainen. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland: 162–175.
- Vancouver Canucks 2013. *It's a new game*. Nätkälla <http://canucks.nhl.com/club/search.htm?q=Project+NU2> [läst 7.11.2014].
- Wilson, Emily M.F. och Nick J. Davey 2002. Musical beat influences corticospinal drive to ankle flexor and extensor muscles in man. *International journal of psychophysiology* 44 (2): 177–184.
- Wikipedia 2014. *Suomen jäähallit*. Nätkälla http://fi.wikipedia.org/wiki/Luokka:Suomen_jäähallit [läst 14.11.2014].

Intervjuer

- Mikke Stenberg & dj Juza, HIFK:s speaker och dj (2014) Helsingfors 6.2.2014. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervjun finns i forskarens förvar.
- Amanda Harkimo, Jokerits dj (2014) Skype-intervju 12.2.2014. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervjun finns i forskarens förvar.
- Roland Carlsson, HIFK:s marknadsföringschef (2014) 7.2.2014. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervjun finns i forskarens förvar.
- HC TPS Marknadsföringskoordinator (2013) Åbo 10.1.2013. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervjun finns i forskarens förvar.
- HC TPS DJ mylbeee (2013) Åbo 9.1.2013. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervjun finns i forskarens förvar.

Iku Viitanen, HC TPS speaker och fd. dj (2008) Åbo 7.2.2008. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervju för avhandling pro gradu. Förvaras i Sibeliusmuseums arkiv Sm Fält 0005.

Fältarbetsanteckningar

HIFK–Jokerit 15.11.2012, HIFK–HPK 23.1.2014, HIFK–Blues 6.2.2014, HIFK–TPS 8.2.2014, Jokerit–JYP 4.2.2014, TPS–Ilves 25.10.2012, TPS–Ilves 8.1.2013

Let's play hockey. Functions of ice hockey music

Music surrounds us in our everyday life and sport events are no exceptions. Music at sport arenas are a part of the ubiquitous musics we don't always notice, although the music affects us and structures the event in a fundamental way. Most of the academic research on the soundscape of sport has focused on the sounds of the crowd. The aim of this article is to illustrate how recorded music is used during an ice hockey game in the Finnish ice hockey league for men, the so-called "Liiga". With material from ethnography conducted at live games and interviews with ice hockey DJs and other personnel, this article studies the different functions ice hockey music has during an ice hockey event. The article also studies for which purposes the music is chosen and adapted, and discusses the relationship between the DJs expectations and the audience reactions on the music.

The study shows how the sounds created by the audience and the audience's active participation are important for the atmosphere of the event. Recorded music, so called foreground music (Sterne 1997; 2013), is used to fill empty spaces in the soundscape, and prevents the audience to be exposed to silence. The music played by the DJ is also adapted to the ice hockey context by foregrounding characteristic parts of popular songs or songs perceived by the supporters as their "own". This is done with the intention to activate the crowd (to make more sound). The recorded music can also create a sense of stability and belonging: especially songs that are perceived as "own" shape and uphold affective relationship to the team. What makes the Finnish ice hockey soundscape especially complex is the influence from European soccer culture. This influence, manifested by chanting supporter groups in the stands, is not solely unproblematic, since they, in addition to the DJ, compete for the attention of the crowd.

FM Kaj Ahlsved (kahlsved@abo.fi) är doktorand i musikvetenskap vid Åbo Akademi och medlem i det nationella doktorandprogrammet PhD Program in Popular Culture Studies (PPCS). Ahlsved forskar i hur inspelad musik används i samband med sportevenemang. Detta är den andra artikeln ur avhandlingsprojektet.

Musiikki, vainoaminen ja lumous

Väkivaltainen nihilismi Rainer Werner Fassbinderin *Martha*-elokuvan äänimaisemassa

Sini Mononen

... tämän jumalten maailman piti väistyä. Surussani etsin taivaan kannelta / Löydä sinua sieltä, Selene, en enää; / läpi metsien huudan, läpi aaltojen / Voi! Niiden kaiku on tyhjä
Friedrich von Schiller: katkelma runosta *Kreikan jumalat* (1840, 156–160)¹

Pienet kadunvarsikahvilat Roomassa, tuolien punotut selkämukset ja niillä lepäävät ostoskääröt. Minne ne ovat kadonneet? Hävinneet iäksi; ne eivät lumoa enää.
Cornell Woolrich: *For the rest of her life* (1968, 300)²

Uuden saksalaisen elokuvan ohjaajiin lukeutuva Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) ohjasi vuonna 1974 Länsi-Saksan televisiolle elokuvan *Martha*³. Se on tarina naisesta, joka siirtyy avioliiton kautta vaikeasta lapsuudesta väkivaltaiseen aikuisuuteen. Amerikkalaisen kirjailija Cornell Woolrichin novelliin *For the rest of her life* (2005 [1968])⁴ perustuvaa *Marthaa* on luettu niin camp-henkisenä melodraamana ja mustan huumorin taidonnäytteenä (esim. Flinn 2004; Waarala 2005), sadomasokistisena kauhuelokuvana (Elsaesser 1996, 280) kuin

¹ "... mußte diese Götterwelt vergehn. Traurig such ich an dem Sternenbogen, dich, Selene, find ich dort nicht mehr; Durch die Wälder ruf ich, durch die Wogen, ach! sie wiederhallen leer!" (Schiller 1840, 156–160). Kaikki suomennokset ovat omiani, ellei toisin mainita.

² "The little sidewalk-cafe chairs of Rome with the braided-wire backs and the piles of parcels on them, where were they now? Gone forever; they couldn't enchant anymore." (Woolrich 2005 [1968], 300).

³ *Martha* sijoittuu Fassbinderin runsaan tuotannon puoliväliin. Samana vuonna *Marthan* kanssa valmistuivat Fassbinderin teokset *Pelko jäytää sielua* (*Angst essen Seele auf*) sekä *Effi Priest*.

⁴ Woolrichin tarinoita on käännetty *film noir* -elokuviksi useaan otteeseen: mm. *Takaikkuna* (novelli *It had to be murder* 1942, ohj. Hitchcock 1954), *Morsian pukeutuu mustaan* (romaanin *The bride wore black* 1940, ohj. Truffaut 1968) ja *Mississipin velho* (romaanin *Waltz into darkness* 1947, ohj. Truffaut 1969).

dokumentaationa Fassbinderin omista sadistisista ihmissuhteistakin⁵ (Braad Thomsen 2004 [1984], 42).

Teen tässä artikkelissa *Martha*-elokuvasta luennan, jossa kiinnitän erityistä huomiota elokuvan väkivallan kokemuksen esitykseen. Elokuvassa esitetty väkivalta muistuttaa huomattavasti parin viimeisen vuosikymmenen aikana länsimaissa niin rikosoikeuden valossa kuin akateemisessa tutkimuksessakin väkivallan piiriin luettua vainoamista, joka tässä elokuvassa on erityisesti vainoamista kotiväkivaltana. Luenta tehdään musiikin ja väkivallan suhteen tutkimuksen sekä audiovisuaalisen taiteen tutkimuksen valossa katselemalla ja kuuntelemalla elokuvan vuonna 1994 julkaistua DVD-versiota (Fassbinder 1974).

Vainoamista on tutkittu tähän mennessä pääasiassa kriminaalipsykologian sekä väkivallan tutkimuksen piirissä.⁶ Vaikka vainoaminen kohdistuu kaikkiin sukupuoliin (Häkkänen 2008), sitä käsitellään vainoamisen tutkimuksessa usein sukupuolittuneena, naisiin kohdistuvana väkivaltana (Nikupeteri ja Laitinen 2013). Entisen kumppaninsa vainoamat naiset ovat yksi merkittävimmistä vainon kohteeksi joutuvista ryhmistä (Häkkänen 2008, 751–752). Vainoamisen sukupuolittuneisuuden voidaankin katsoa olevan yksi syy sille, miksi erityisesti Suomessa vainoaminen on pysynyt poikkeuksellisen pitkään eri diskurssien ulkopuolella.⁷

Laajemmin länsimaisessa mediassa kuten kirjallisuudessa, elokuvissa ja televisioarjoissa vainoamista käsittelevän diskurssin katsotaan yleistyneen viime vuosikymmenten aikana (Mullen ym. 2000, 12). Ennen 1990-luvun alkua englanninkielistä sanaa *stalking* käytettiin vain harvoin nykyisessä merkityksessään (Nicol 2009, 6). Fassbinderin *Martha* piirtää kuitenkin selkeän muotokuvan vainoamisesta, vaikka sitä ei ole tunnistettu tai tunnustettu yleisesti vielä *Marthan* valmistumisvuonna 1974 nykymerkityksessään omaksi väkivallan muodoksi. Elokuvan analyysin kannalta olennaista onkin, että elokuva dokumentoi omalle ajalleen vielä nykytapaan nähden nimeämätöntä, kulttuurin rakenteissa piilossa olevaa väkivaltaa.

Elokuvassa ilmenee erinomaisesti se, kuinka vainoaminen vaikuttaa päähenkilö *Marthan* (Margit Carstensen) kokemusmaailmaan. Yhteiskuntatieteilijä Jane Bennett (2001) hyödyntää *lumouksen* käsitettä tavoitellessaan merkityksellisen kokemuksen muodostumista. Lumouksen poissaolo ja jatkuva vetäytyminen on elokuvassa ilmeistä: elokuvan esittämä kulttuurinen ilmapiiri on erittäin *nihilistinen*. Nihilismi peittää alleen elämänilon ja merkitykselliseksi koetun elämän. Vainoamisen myötä nihilismi korostuu voimakkaasti tehden lumouksen koke-

⁵ Braad Thomsen (2004 [1984], 44) näkee *Marthan* tarinan omaelämäkerrallisena. Hän kuvaa, kuinka Fassbinder itse oli ihmissuhteidensa väkivaltainen Helmut. Elokuvan omaelämäkerrallisiin ulottuvuuksiin voidaan laskea myös se seikka, että Fassbinderin isän nimi oli Helmut.

⁶ Artikkelit nojaa kriminaalipsykologiassa nykyisin yleistyneeseen käsitykseen, jonka mukaan vainoaminen on ymmärrettävästi pelkoa herättävää toimintaa (ks. esim. Mullen ym. 2000, 6–10).

⁷ Suomessa vainoamisen kriminalisoiva laki tuli voimaan tämän artikkelin kirjoitusprosessin aikana, vuoden 2014 alusta alkaen.

muksen entistä vaikeammaksi. Nihilismi on elokuvassa luonteeltaan väkivaltaita: kulttuuriset instituutiot uskonnosta avioliittoon ovat sisällöllisesti tyhjiä, ja elokuvan henkilöt ovat aikansa ilmapiirin vankeja.

Lumouksen katsotaan olevan alun perin Max Weberin luoma käsite. Weberille lumouksen haihtuminen (saks. *Entzauberung*) tarkoitti valistuksen tuloksesta (uskontoon liittyvän) taianomaisuuden katoamista kulttuurista (Weber 2009 [1919], 41). Jane Bennett katsoo lumouksen löytyvän yhä edelleen kulttuurista. Bennetille lumouksen poissaolo (engl. *disenchantment*) on kulttuurinen asenne, joka jättää huomiotta rikkaan aistikokemuksen mahdollisuuden ja lopulta tekee sen kokemisen vaikeaksi. (Bennett 2001, 3.) Bennett tulkitsee lumouksen aistikokemukseksi, joka on miellyttävää yllättävän ja uuden kohtaamista. Bennetille lumous on ennen kaikkea affektiivinen ja eettinen käsite. Lumous mahdollistaa jokapäiväisessä elämässä ilahduttavan ja inspiroivan aistikokemuksen, joka puolestaan ajaa tekemään eettisiä tekoja. (Bennett 2010, xi.)

Lumoukseen liittyy luova elementti, joka on inspiroinut filosofeja ja taiteilijoita kautta aikojen. Olen nostanut tämän artikkelin alkuun motoiksi otteet Cornell Woolrichin alkuperäistarinarasta *For the rest of her life* sekä Friedrich Schillerin runosta *Kreikan jumalat*. Woolrich kuvaa novellissa, kuinka lumous katoaa väkivallan mukana päähenkilön elämästä: mikä ennen näyttäytyi lumoavana ei ole sitä enää, lumous on haihtunut bulevardikahvilasta. Tämä resonoi Jane Bennetin (2001, 111–131) käsitystä lumouksesta havaitsemisen moduksena, jossa periaatteessa mikä vain voi lumota, myös arkiset asiat kuten bulevardikahvila tuoleineen ja pöytineen. Friedrich Schillerin runo toimi puolestaan innoitukseksi Max Weberille, joka löysi runosta inspiraation lumouksen teorialleen (Morgan 2009, 6). Lumouksen kadottanut päähenkilö huutaa Schillerin lyriikassa maailmansa halki saamatta vastausta. Hiljaisuuden avaruus ympäröi häntä; runossa kuvattu äänimaisema ei soi merkityksen rikkautta.

Äänellisessä analogiassa lumous avautuu tässä artikkelissa henkilöhahmoja *inspiroivana äänimaisemana*, nihilismi puolestaan on *tyhjää äänimaisemaa* ja kitsiksi luonnehdittavaa *arvojen väkivalttaa*. Artikkelin keskiössä on kysymys: kuinka elokuvan äänellisessä materiaalissa kuuluu lumous tai sen poissaolo suhteessa elokuvan vainoamisen esitykseen?⁸

Vainoamisen esitystä kuunnellaan audiovisuaalisen taiteen tutkimuksen menetelmin, keskittyen elokuvan yleiseen äänimaisemaan ja musiikkiin (esim. Välimäki 2008, 7–14; Richardson 2012, 20–21; Chion 2013, 77). Viimeksi mainittuun lukeutuvat katkelmat Max Bruchin g-molliviulukonsertosta op. 26 (1866), Gaetano Donizettin oopperasta *Lucia di Lammermoor* (1835) sekä Orlando di Lasson messusta *Missa Bell' Amfitrit' altera* (1583). Äänimaisemaan katson kuuluvaksi kaiken elokuvan ääniraidalla olevan materiaalin puheesta erilaisiin elokuvan maailmassa oleviin ympäristön ääniin ja elokuvassa kuultavaan musiikkiin. Lähestymistapani toimii myös rajauksena, jolloin rajaan elokuvan runsaan visuaalisen kuvaston pääasiassa lähiluvun ja -kuuntelun ulkopuolelle, mutta

⁸ Artikkelini on osa tekeillä olevaa väitöskirjaa, joka käsittelee vainoamisen kokemuksen esityksiä audiovisuaalisessa taiteessa. Artikkelin kirjoittamista on tukenut Alfred Kordelinin säätiö.

tulkitsen kuulemaani osana elokuvan audiovisuaalista kokonaisuutta. Lähikuuntelun ja katselun tukena olen käyttänyt Donizettin oopperan librettoa (Cammarano s.a.) sekä elokuvassa olevien teosten partituureja (Bruch s.a.; Donizetti 1985 [1835]; Lasso s.a.).

Lumouksesta, väkivallasta ja musiikista

1900-luvun loppupuolella näkyväksi väkivallan muodoksi tullut ja sosiaalisesti tuomittu vainoaminen kytkeytyy kulttuurihistoriallisesti lumoukseen monella tasolla: Yhtäältä vainoaminen on välineellistävän nihilismin polttopisteessä väkivaltana, joka korostaa väkivaltaista hedonismia operoidessaan uhrin kokemuksella ilman rationaalista päämäärää. Toisaalta lumouksen voidaan nähdä olevan väkivaltaan kannustava voima (Bennett 2001, 110), mutta myös sysäys kohti eettisiä tekoja (emt., 131–158).

Jane Bennett määrittelee lumouksen ihmetyksen tilaksi. Tila on voimakas siten, että kronologisen ajan kokemus sekä kehon liike pysähtyvät siinä väliaikaisesti. Lumoutunut tila on pohjimmiltaan positiivinen: se on lapsenkaltaista innostusta ja inspiraatiota elämästä. Lumous on siis miellyttävää maailman kohtaamista, johon sekoittuu tuore havaitsemisen tapa sekä eräänlainen vierauden tunne, jossa subjekti joutuu tavanomaisen psykologis-kognitiivisen havaitsemis-moduksensa ulkopuolelle. Pelko voi liittyä jossain määrin lumouksen kokemukseen, mutta se ei dominoi lumousta, sillä voimakkaasti hallitseva pelko pikeminkin estää kuin mahdollistaa intensiivisen aistihavainnon. (Bennett 2001, 5.) Siinä missä aistit kaventuvat voimakkaan pelon alla keskittymään selviytymiseen, lumouksessa havaitseminen on totuttua vapaampaa, inspiroitunutta uuden löytämistä.

Lumous voidaan jakaa karkeasti kahteen eri historiallisesti ja sisällöllisesti toisistaan eriyvään käsitteeseen: *lumouksen haihtumiseen* (disenchantment) ja *uudelleen lumoutumiseen* (engl. *re-enchantment*, Morgan 2009, 3–20). Max Weber esitti ajatuksen lumouksen katoamisesta vuonna 1918 Münchenin yliopistossa pitämässään luennessa ”Tiede kutsumuksena ja ammattina” (Weber 2009 [1919]). Weberin ydinajatuksena oli, että valituksesta lähtenyt kulttuurin rationalisoituminen ja intellektualisoituminen (kuten tieteen ja kapitalismin vahvistuminen) horjuttivat perinteisiä uskonnollisia arvoja ja muuttivat niitä aikaisempaa välineellisemmiksi.

Tänä päivänä käsitykset siitä, onko lumous kadonnut länsimaisesta kulttuurista kokonaan, vaihtelevat. Lumouksen voidaan katsoa liittyvän erityisesti uskontoon ja sen taianomaisuuteen, jolloin lumouksen katoaminen on erityisesti maallistuneen kulttuurin ilmiö. Tämän käsityksen mukaan lumous voi olla uskonnollisessa kontekstissa 1) kadonnut, 2) muuttanut muotoaan institutionaalista yksityiseksi, 3) heikentynyt tai 4) heikentynyt toisaalla, mutta voimistunut uusilla elämän osa-alueilla (Woodhead ja Heelas Partridge 2004, 8 mukaan).

Jane Bennettin tulkinta lumouksesta poikkeaa edellisistä siten, että se ei kytkä lumousta erityisesti uskontoon. Bennett (2001) näkee lumouksen mahdollisuuden perinteisesti maallistuneeseen kulttuuriin liitetyissä ilmiöissä, kuten arjessa yleensä, byrokratiassa (emt., 104–110) tai kaupallisissa hyödykkeissä (emt., 111–130). Bennettin filosofiaa seuraillen lumous voidaan ymmärtää (poliittisena) asenteena, joka mahdollistaa yhteisen hyvän lisäämisen. Lumous on yksi tapa rakastua maailmaan, innostua elämästä ja siten inspiroitua tekemään hyvää myös toisille (emt., 88).

Näin ollen lumous liittyy voimakkaasti myös etiikkaan, siihen *kuinka asioiden pitäisi olla*. Lumous on siis pikemminkin asenne kuin ominaisuus: se on motivaatio, joka auttaa siirtymään etiikan arvostamisesta itse eettisiin tekoihin (Bennett 2010, xi). Lumous itse ei kuitenkaan määrittele sitä, minkälaisiin (eettisiin) tekoihin se kannustaa. Lumouksella on myös pimeä puoli: se voi olla lähtökohta väkivallalle. Väkivalta voi niin ikään olla lumoavaa. Bennett (2001, 110) huomauttaa, että moni saa mielihyvää joko väkivaltaan osallistumisesta tai sen tarkkailusta. Tässä korostuu lumouksen fenomenologis-subjektiivinen luonne: on epätodennäköistä, että väkivallan kohde kokisi samaa lumousta kuin väkivallan tekijä, vaikka hän on teon kautta saman lumouksen ”piirissä”.

Koska väkivalta muuttaa kohteensa kokemusta ylipäättään, se voi myös tehdä lumouksen kokemuksen vaikeaksi. Erityisesti väkivallasta johtuva voimakas pelko voi vaikeuttaa lumouksen kokemisen mahdollisuutta merkittävästi. Näin ollen väkivallan vaikutusta subjektin kokemukseen voidaan tarkastella lumouksen käsitteen kautta. Onko väkivallasta johtuva pelko siten voimakasta, että se estää lumouksen kokemuksen kokonaan? Samalla voidaan myös pohtia merkityksellisen, positiivisen, inspiroivan ja lapsenomaista iloa sisältävän kokemuksen mahdollisuutta väkivallan uhrin elämässä.

Kun lumoukselle etsitään analogiaa musiikista, lumous ymmärretään ääniaallon kaltaisena dynaamisena voimana, joka virtaa objektien välillä (Bennett 2001, 6). Puhuessaan lumouksesta Jane Bennett viittaa sanan englanninkielisen vastineen, *enchantment*, ranskankieliseen sukulaiseen, *chanter*, laulaa (vrt. ransk. *enchanter*, ihastuttaa, hurmata, noitua, taikoa). Lumous vihjaa lumomiseen sävelin, taianomaiseen kertosäkeeseen, ”äänialtoon, joka kantaa mukanaan pois” (emt., ks. myös Järviö tässä numerossa). Sanan latinankielinen vastine, *incantare*, kertoo laululla loitumisesta (Graham 2007, 115–116). Näin ollen *enchantment* voisi kääntyä suomen kielellä myös haltioitumiseksi.

Musiikin ja lumouksen välinen suhde on kuitenkin analogiaa ja metaforaa laajempi. Musiikki voi olla itsessään lumoavaa. Se voi edelleen kannustaa myös väkivaltaan (Cloonan ja Johnson 2009; 123–130), jolloin musiikin ja väkivallan välistä suhdetta voidaan tarkastella esimerkiksi lumouksen käsitteen kautta. Tällöin toiminnan lähteenä ymmärretään olevan musiikin innoittama lumoutunut asenne.

Musiikissa voi kuulla innoituksen väkivaltaan monella tavalla. Musiikki voi esimerkiksi kannustaa väkivaltaan eksplisiittisesti sanoituksen kautta. Musiikin ja väkivaltaisen lumouksen suhde voi tarkoittaa kuitenkin myös subjektin sisäistä väkivallasta tai väkivaltaista lumoutunutta asennetta, jolloin hän kuu-

lee musiikissa inspiraation väkivallan tekemiselle tai tuen muualta saamallaan väkivaltaisen teon inspiraatiolle. Musiikissa itsessään ei siis tarvitse olla eksplisiittisesti väkivaltaan kannustavaa ominaisuutta, kuten väkivaltaista sanoitusta. Myös esimerkiksi instrumentaalimusiikki voi olla lumoutuneen väkivaltaisen asenteen tukena.

Musiikilla voi siis olla yhtäältä rooli lumouksen syntymisessä ja se voi tukea väkivaltaan kannustavaa lumoutunutta asennetta. Toisaalta musiikki voi toimia väkivallan vastavoimana. Jane Bennettin (2001, 110) mukaan lumoutunutta väkivaltaista asennetta voi vastustaa herättämällä itsessä veto väkivallan ulkopuolista lumoavaa ilmiötä kohtaan. Myös musiikki voi lumota ja inspiroida pyrkimään väkivallan vaikutuksen piiristä pois.

Lumous kytkeytyy väkivaltaan ja vainoamiseen siis 1) asenteena ja 2) kokemuksena. Yhtäältä väkivaltainen lumoutunut asenne voi estää (esimerkiksi pelon aiheuttamisen kautta) lumouksen kokemisen väkivallan kohteelta, toisaalta lumous voi auttaa murtautumaan väkivallan kokemuksesta pois.

Vainoaminen *Martha*-elokuvassa

Koti on perhe- ja parisuhdeväkivaltaa kokevalle naiselle kaikista vaarallisin paikka (Husso 1994, 130). Vainoaminen osana kotiväkivaltaa levittää vaaran tyyppillisesti myös kodin ulkopuolelle (Nikupeteri ja Laitinen 2013, 33). Sama ilmiö on havaittavissa myös *Marthassa*, jossa Martha ei ole mieheltään turvassa edes silloin, kun Helmut on pois kotoa tai kun Martha itse kulkee kodin ulkopuolella. Helmut vainoaa Marthaa kaikkialla. Suojanaan Helmutilla on kulttuurinen fasadi: yhteiskunnan normit tarjoavat Helmutille julkisivun, jonka takana hän voi vainota Marthaa.

Martha-elokuvan katsotaan kuuluvan Fassbinderin avioliittokuvauksiin (Braad Thomsen 2004 [1984], 62). Fassbinder kuvaa elokuvissaan avioliittoa tyyppillisesti onnettomuuteen johtavana instituutiona, jota leimaa kulttuurissa sosiaalisesti muovautunut normien väkivalta. Avioliiton osapuolet ovat siis kulttuuristen odotusten vankeja. Normien paine kulminoituu usein väkivaltaisiin kohtauksiin.

Sekä Woolrichin alkuperäisnovellissa että Fassbinderin *Marthassa* väkivalta on pääasiassa kuvattu uhrin kokemuksen kautta. Pelon kokemus on olennainen taustamotiivi molemmissa teoksissa. Tämä on selkeässä linjassa myös vainoamisen määritelmien kanssa, jotka korostavat uhrin kokemusta ja aivan erityisesti pelkoa (ks. esim Mullen ym. 2000, 6–10; Logan ym. 2006, 3; Nicol 2006, 17, 24; Suomen rikoslaki 13.12.2013/879)

Elokuvassa novellin päähenkilö on muuttunut Lindasta Marthaan, molemmat kohtaavat murtumapisteensä väkivallan luomassa pelon ilmapiirissä. Lindan ja Marthan tarinoissa vainoamisen taustalla on systemaattista lähisuhdeväkivaltaa, joka syvenee avioliiton myötä. Vainoaminen näyttäytyy molemmissa tapauksissa hyvin ambivalenttina tapahtumasarjana. Vainoamistekoja on vaikea ennus-

taa, eikä yksittäisen tapahtuman tai välttämättä edes tapahtumaketjun kuvaaminen riitä kertomaan, mistä vainoamisessa lopulta on kyse. Kuten Nikupeteri ja Laitinen (2013, 30) toteavat, vainoaminen on ristiriitainen, epämääräinen ja osin paikantumaton väkivaltainen rihmasto. Epämääräisyys, paikantumattomuus ja ristiriitaisuus johtuvat siitä, että vaino seuraa lähinnä omaa, vaikeasti ulkopuolelta ymmärrettävää logiikkaansa. Laitinen ja Nikupeteri korostavat myös vainoamisen ansamaisuutta verkoston metaforan kautta (emt.). Tämä viittaa vainoamiseen tekona, jolle on tyypillistä uhrin koko elinpiirin hyödyntäminen vainoamisen välineenä. Vaikka vainoamisen logiikkaa voi olla vaikea hahmottaa, se ilmenee usein omalakisena ja järjestelmällisenä häiritsemisenä. Vainoamisen hahmottamista vaikeuttaa edelleen se, että se vaikuttaa usein näennäisesti normaalilta toiminnalta (Näre 2008, 199). Leimallisena tekijänä vainoamiskokemuksissa on pelko ja vainoamisen pitkäkestoisuus, odotus siitä, että jotain tulee vielä tapahtumaan.

Myös Marthan kohdalla vainoaminen on joukko harmittoman oloisia yksittäisiä tapauksia, jotka kumuloituvat vainoamisen verkostoksi. Marthan aviomieheen Helmutiin (Karlheinz Böhm) liittyy useita vainoavia piirteitä kuten omistamisen halu, manipuloiminen, erityinen tarve kontrolloida kumppanin tekemisiä ja ulkonäköä, arvaamaton mielialan vaihtelu sekä ailahtelu omistautumisen ja hylkäämisen ääripäiden välillä (vainoavan käytöksen piirteistä ks. esim. Pathé 2002, 57–58; ks. myös väkivallan ja rakkauden välillä ailahtelusta kidutuksen kaltaisena Husso 1994, 135). Samoin lukuisat Helmutin käyttämät vainoamisen strategiat ovat esillä tavanomaisissa kriminaalipsykologian vainoamiskuvauksissa: seuraaminen, uhkailu ja fyysinen väkivalta (Mullen ym. 2000, 39), puhelimen käytön kontrollointi ja sosiaalisten kontaktien rajoittaminen (emt., 46) sekä vainon kohteen lemmikin hengen uhkaaminen tai jopa lemmikin tappaminen (emt., 47). Helmut konkreettisesti oleskelee Marthan elämänpiirissä varjostajan kautta. Hän katselee ja kuuntelee Marthaa lakkaamatta.

Martha-elokuvassa vainoavat tapahtumat seuraavat toisiaan aina Helmutin ja Marthan ensikohtaamisesta alkaen. Martha on lopulta jatkuvassa jännityksen ja kauhun tilassa, jossa hän odottaa Helmutin seuraavaa liikettä.

Elokuvan tarina alkaa Roomasta, jossa Martha on lomalla isänsä kanssa. Isä kuolee ja Martha jää yksin. Hän turvautuu Saksan suurlähetystön apuun. Lähetystön edessä Martha kohtaa Helmutin, mutta he eivät ota kuitenkaan vielä selkeää kontaktia toisiinsa. Palattuuaan Saksaan Martha osallistuu ystävänsä Ilsen häihin. Käy ilmi, että Helmut on Ilsen puolison, tohtori Salomonin veli. Häissä Martha kieltää tavanneensa Helmutin aikaisemmin, mutta tunnustaa myöhemmin heidän ollessaan kahden, ajatelleensa tätä Roomasta lähtien. Helmut nöyryyttää Marthaa, kutsuu tätä vastenmieliseksi ja suutelee väkivaltaisesti kaulalle. Marthan narsistinen ja itsetuhoisin äiti katselee salaa kohtausta, ryntää takaisin häihin ja yrittää itsemurhaa.

Martha ja Helmut päätyvät naimisiin. Helmut on alistava ja kontrolloiva: Marthalta on kielletty päivätyö kirjastossa, Helmut on järjestänyt itsevaltaisesti muuton pois Marthan lapsuudenkodista, ja Marthan henkilökohtaiset mieltymykset kirjoista musiikkilevyihin kielletään. Marthan seksuaalisuus nujerretaan

toistuvien raiskauksien ja torjumalla mahdollisuus lapsiin. Lisäksi Helmut tappaa Marthan lemmikki-kissan. Martha alkaa pelätä Helmutia. Lopulta Martha on varma, että Helmut yrittää tappaa hänet. Martha pakenee talosta ystävänsä ja entisen työtoverinsa herra Kaiserin luokse. Kaiser suostuu ajamaan Marthan turvaan. Matkalla Martha riistää ratin Kaiserin kädestä, auto suistuu tieltä ja Kaiser kuolee. Martha herää sairaalasta halvaantuneena. Kuullessaan Helmutin olevan luonaan, Martha murtuu. Elokuva loppuu väkivallan jatkumisena ja vainoajan täydellisenä voittona vainotusta.

Pelon ja kauhun tilat yhdistyvät *Martha*-elokuvassa makaaberia absurdiutta mukaillen melodraaman lajityypin konventioihin, joiden sinällään voidaan lukea lisäävän entisestään kauhun järjettömyyttä. Fassbinder hyödyntääkin *Martha*-elokuvan väkivallan kuvauksessa melodraaman konventioita asettamalla henkilöhahmojen elämisen tilat ankaran kontrollin alle. Tarkkailussa ovat erityisesti 1) henkilökohtainen, sisäinen tila, 2) perheen tila sekä 3) yhteiskunnan tila (Elsa-esser 1996, 74). Melodraama tekee näin väkivallan kuvauksesta erityisen kauhistuttavan. Melodraaman perinteistä nousee myös *Martha*-elokuvassa käytetty romantiikan idealismi, jolla kuvataan erityisesti naisen paikkaa (ks. esim. Laing 2007). Lajityypin perinteistä Fassbinder poikkeaa kuitenkin Marthan tarinan lopetuksessa: onnellisen lopun sijaan elokuva päättyy – kylläkin Fassbinderille tyyppilliseen tapaan – tragediaan (ks. esim. Timonen 2005, 22). *Martha*-elokuvan kehittyminen melodraamasta lähes trilleriksi tehdään Woolrichin novellin tapaan tutkien avioparin välillä olevaa jännitettä ja väkivallasta johtuvaa pelon kokemusta. Esiin nousevat henkilöhahmojen varsin perinteiset, romantiikasta periytyvät sukupuoliroolit: Martha on henkisesti epätasapainoinen nainen, jonka vaarallisen häilyvää itseilmaisua ja seksuaalisuutta Helmut kaitsee.

Martha-elokuvan äänimaisema

Elokuvan alussa kuultavissa on lähinnä akustisia pisteääniä ja etäisiä ympäristön ääniä: lintujen laulua, askelia, ovien kolahtamista, vaatteiden kahinaa, liikenteen kohinaa, hiljaista puheen sorinaa ja muita kaupungin hillittyjä elämän ääniä. *Martha* on etenkin alkupuoleltaan vastakohta äänellisesti rikkaalle niin sanotulle Hollywoodin kultakauden elokuvalle, jossa tarinaa maalataan runsain ja paksuin musiikillisin sävyin (esim. Kalinak 1992, 62–65). Myös elokuvan henkilöhahmojen äänelliset maneerit poikkeavat Hollywood-elokuvan normeista. Henkilöt puhuvat selkeästi artikuloitujen, lähes liian kovaa, itsestään vieraantuneina, ”kuin esittäisivät lainauksia” (Braad Thomsen 2004 [1984], 60).

Martha-elokuvassa ei ole niin sanottua alkuperäismusiikkia lainkaan vaan kaikki elokuvan musiikki on jo ennen elokuvan tekoa olemassa olevaa musiikkia ja tässä tapauksessa ennen kaikkea klassista musiikkia. Tämä perusratkaisu on eurooppalaiselle taide-elokuvalle tyyppinen (esim. Godard, Bergman, Kubrick) ja poikkeaa radikaalisti Hollywoodin kultakaudella vakiintuneista elokuvamusiikillisista käytännöistä (ks. esim. Gorbman 1987; Kalinak 1992). Kuultava mu-

siikki on paikoin diegeettistä, jolla tässä yhteydessä tarkoitetaan musiikkia, jota elokuvan hahmot kuuntelevat. Elokuvassa on myös musiikkia, joka ei kuulu tarinamaailman henkilöille, mutta jonka katsojat voivat kuulla. Käytän tällaisesta musiikista tässä artikkelissa nimitystä ei-diegeettinen musiikki.

Diegeettistä musiikkia elokuvassa edustavat Gaetano Donizettin (1797–1848) ooppera *Lucia di Lammermoor* (1835) ja Orlando di Lasson (1532–1594) messu *Missa Bell' Amfitrit' altera*⁹ (1583). Näiden teosten kuuntelu on elokuvassa kuitenkin tarkasti kontrolloitua: Helmut luo tarkat säännöt siitä, millaista musiikkia Martha saa kuunnella. Sen sijaan ei-diegeettinen musiikki soi elokuvassa runsaasti. Tätä edustaa Max Bruchin (1838–1920) g-molliviulukonsertto op. 26 (1866), joka on liitetty elokuvassa aivan erityisesti kodin tilaan.

Ei-diegeettisen musiikin määrä lisääntyy elokuvan edetessä. Elokuvan alkupuolella kuullaan vain diegeettistä musiikkia, joka lakkaa soimasta ei-diegeettisen musiikin vallatessa tilaa. Lopulta kuuluvissa on vain ei-diegeettisen musiikki, jonka voivat kuulla vain elokuvan katsojat. Itse tarinamaailman äänimaisema mykistyy.

Lumouksen mahdollisuus, kuoleman kaipuu ja itseilmaisun kieltäminen

Elokuvan ensimmäinen ja ainoa selkeästi lumoukseen viittaava hetki koetaan Saksan Rooman-suurlähetystön pihalla Helmutin ja Marthan kohdatessa ensimmäisen kerran (kohdassa 00:07:36). Martha on matkalla lähetystöön selvittämään raha-asioitaan isänsä kuoleman jälkeen. Pihalla häntä vastaan kävelee Helmut. Marthan ja Helmutin kohdatessa kamera kiertää heitä sitoen tulevan pariskunnan kohtalonomaiseen seittiin. Kudelma vahvistuu korostetun hidastetuilla liikkeillä sekä katseiden kohtaamisella. Elokuvan äänimaisema tiivistyy: taustalla alkaa kuulua vilkkaita elämän ääniä lasten leikistä kaupungin kohinaan. Kohtaus muistuttaa Bennettin lumouksen määritelmää. Syntyy vaikutelma kehollisesta kokemuksesta, jossa aistit ovat korostuneet ja elämä näyttäytyy uutena ja inspiroivana. Sekä visuaalinen että äänellinen materiaali viittaavat lumouksen kaltaiseen voimakkaaseen aistikokemukseen. Kohtauksessa kuullaan lumouksen mahdollisuus.

Lumouksen kokemukseen liittyy toivo. *Martha*-elokuvassa toivo kytkeytyy erityisesti avioliittoon. Fassbinderin kuvaamassa maailmassa avioliitto ei kuitenkaan tarkoita vapautta. Päinvastoin se on kahlitseva voima, joka siirtää avioliiton sosiaalisena onnettomuutena sukupolvelta toiselle (Schwakopf 2012, 236). Elokuvan naidut naiset lääkitsevät itseään alkoholilla ja rauhoittavilla lääkkeillä. Itsetuhoinen käytös, jopa kuoleman toivominen tuntuu olevan ainoa todellinen vaihtoehto avioliitolle. Marthan äiti yrittää itsemurhaa toistuvasti ja Martha itsekin päätyy toivomaan kuolemaa. Kuolema, lumouksen katoaminen ja ”hulluksi tuleminen” liittyvät kiinteästi Marthan hahmoon Gaetano Donizettin

⁹ Kiitän Kaj Ahlsvedia ja Mats Lillhannusta avusta teoksen tunnistamisessa.



Kuva 1. Martha viipty levysoittimen äärellä (Fassbinder 1974). Julkaistu Studio-canal GmbH:n luvalla.

Lucia di Lammermoor -oopperan kautta. Musiikki luo selkeän viitteen oopperan tarinaan. Oopperan päähenkilö, Lucia-neito, rakastuu sukunsa viholliseen Edgardoon. Veljensä vihaa uhmaten hän lupautuu Edgardolle. Veljen juonen vuoksi Lucia kuitenkin joutuu toisen vaimoksi. Lopulta Lucia menettää järkensä ja tekee itsemurhan. Lucian hulluuteen vajoaminen kuullaan oopperan lopulla taiturillisena, ääri-ilmaisua ja runsasta kromatiikkaa sisältävänä hulluuskohtausaariana *Il dolce suono* (Hänen äänensä suloinen sointi).

Elokuvan puolivälissä (kohdassa 01:00:10) Martha on yksin kotona. Hän on asettunut sohvalle lukemaan kirjaa ja tupakoimaan (ks. kuva 1). Tämän jälkeen hän kävelee levysoittimen äärelle, asettaa neulan levyille ja käynnistää soittimen. Martha vaikuttaa rauhalliselta, hän luo kirjallisuuden ja musiikin kautta omaa henkilökohtaista tilaansa väkivaltaisen kodin sisällä. Pian Martha soittaa kälylleen Ilse Salomonille. Taustalla kuullaan katkelma Donizettin *Lucia di Lammermoor* -oopperasta, jaksosta *Regnava nel silenzio* (suom. Hiljaisuus hallitsee). Käynnissä on Lucian ja hänen kamarineitonsa Alisan dialogi:

Lucia: Hän ei ole vielä tullut.

Alisa: Mihin sinä varomaton minut johdatkaan! On sulaa hulluutta tulla tänne. Veljesihän voi tulla!

Lucia: Se on totta. Edgardon on saatava tietää, että häntä uhkaa kauhea vaara.¹⁰

Keskustelu käydään lähteellä, josta on tullut tarun mukaan miehen mustasukkaisuuden vuoksi henkensä menettäneen naisen hauta. Lucia kertoo näystä, jossa lähteen reunalle ilmestyy haamu, joka kutsuu Luciaa luokseen. Haamu

¹⁰ Lucia: Ancor non giunse!, Alisa: Incauta! A che mi traggi! Avventurarti, or che il fratel qui venne, è folle ardir, Lucia: Ben parli! Edgardo sappia qual ne minaccia orribile periglio. (Cammarano s.a., 5, suom. Leena Vallisaari.)

katoaa ja lähteen vesi muuttuu vereksi. Alisa pitää näkyä ennustuksena. Hän pyytää Luciaa luopumaan tuohon tuomitusta rakkaudestaan Edgardoon.

Elokuvan taustalla diegeettisesti kuultavan resitatiivin voi tulkita toimivan varoituksena Marthaa uhkaavasta väkivallasta. Erityisen kiinnostavana seikkana voidaan pitää sitä, että elokuvassa ei kuulla *Lucia di Lammermoor* -oopperan selkeästi kuuluisinta kohtausta, Lucian hulluuskohtausariaa *Il dolce suono*. Visuaalisessa kuvastossa Marthaan liitetään kuitenkin runsaasti epätasapainoisen naisen piirteitä: kun Helmut jättää Marthan rangaistukseksi tottelemattomuudesta yksin, Martha vaikuttaa ”tulevan hulluksi”. Donizettin oopperassa naisen itseilmaisu esitetään merkinä järjen menettämisestä. Erityisesti 1700- ja 1800-luvun oopperassa kromatiikka alleviivaa hulluutta, joka voidaan liittää myös voimakkaaseen ja vaaralliseen naiseuteen (ks. esim. Laing 2007; McClary 1991). Elokuvassa musiikki katkeaa Alisan ja Lucian dialogin jälkeen. Vaara on tunnistettu, kärsimyksen laulua ja itseilmaisu elokuvassa ei kuulla.

Milla Tiainen (2012, 185–186) kirjoittaa, kuinka 1700-luvun koloratuurisopraanolle sävelletyt hysteeriset hulluuskohtaukset ovat tyypillisesti koväänisiä ja voimakkaita. Myös Lucian hulluusaaria on voimakas ja virtuoosimainen. Se on vastakohta (poliittisen) sorron ja väkivaltaisen vallan sävelkielelle: sortaja haluaa kuulla alistettujen olevan rauhallisen ja tyynen musiikin ympäröimänä (Attali 2011 [1977], 7). Lucia vajoaa aarian kautta omaan sisäiseen maailmaansa, jossa hän elää ”pelkonsa, toiveensa ja unelmiensa sirpaleiden” keskellä (McClary 1991, 92). Järjen menetys on Lucialle pakotie ulos todellisuudesta. Siitä huolimatta, että kyseessä on itsemurha-aria, on Lucian laulu tässä musiikillisessa, virtuoosisen ja voimallisen ilmaisun mielessä voittoa – vaikkakin kuoro yrittää vetää häntä takaisin onnettomaan todellisuuteen. (McClary 1991, 96–98.)

Vaikka viittaus oopperaan merkitsee Marthan kohdalla tuhoa, se toimii myös empaattisena elementtinä, joka puhuu Marthan omasta kokemusmaailmasta. Näin ollen siinä voidaan katsoa olevan vielä mahdollisuus lumoavalle ja syvästi puhuttelevalle kokemukselle, joka voisi parhaassa tapauksessa inspiroida Marthan murtautumaan väkivallan kierteestä ulos. Fassbinderin esittämässä maailmassa kulttuurin nihilistinen väkivalta on kuitenkin äärimmäistä. Kuten Woolrichin alkuperäisessä novellissa, ainoa pakotie väkivallan kierteestä ulos murtautumiselle vaikuttaa olevan – Lucian kohtalon tavoin – kuolema.

1900-luvun elokuvallista melodraamaa ja sen musiikkia tutkinut Heather Laing katsoo, että musiikin käyttö on siirtynyt elokuvan melodraamaan oopperasta lähes sellaisenaan (Laing 2007). Oopperan perintö on ilmeistä, mitä tulee Marthan kohtaloon: Marthan tulee tuhoutua, kuten niin monen oopperan naisroolin, Luciankin. Ratkaisu liittää *Lucia di Lammermoor* -ooppera Marthan hahmoon – ja kieltää sitten hahmolta musiikki – edustaa sensuuria, joka riistää Marthalta vapauden itseilmaisuun ja jopa kuolemaan. Fassbinderin elokuvissa kuolema ei ole yksiselitteisesti negatiivinen asia. Sen kautta elokuvien hahmot saavat lopulta vapauden vahvasti kontrolloidusta maailmasta. Fassbinderin elokuvat päättyvätkin usein kuolemaan, korkeinta kuolemaa edustaa itsemurha (Brown 1997; Braad Thomsen 2004 [1984]; Timonen 2005). Marthaa sortavien hahmojen käsiin kuolema asettuu luontevasti. Marthan isä kuolee hallitusti Es-

panjalaisilla portailla, hänen äitinsä käy dialogia elämän kanssa pitämällä omaa kuolemaansa välittömänä mahdollisuutena. Helmut asettuu kuoleman yläpuolelle: Marthan äidin itsemurhayritykset eivät kosketa Helmutia ja Marthan elämä on kaikessa, kuolemassakin, Helmutin käsissä. Marthan paikka on määrätty tarkasti. Marthan tulee avioitua, jättää työnsä ja astua miehensä perheen piiriin. Naiseus on kuitenkin traumaattista. Äitiys on tukahdutettua; kuolema on läsnä syntymän kieltämisellä. Lopulta Martha rampautuu ulkoisten paineiden alla niin henkisesti kuin fyysisesti.

Musiikki väkivallan välineenä

Elämästä inspiroituneen lumouksen poissaolon voidaan huomata syvenevän *Martha*-elokuvassa, kun Helmutin väkivalta terrorisoi enemmän ja enemmän Marthan elinpiiriä. Tämä on huomattavissa muun muassa henkilöhahmojen suhteessa esineisiin ja taiteeseen, kuten kirjallisuuteen ja aivan erityisesti musiikkiin. Helmut pakottaa Marthan lukemaan vain omaan ammattiinsa liittyvää kirjallisuutta ja kuuntelemaan Helmutille itselleen mieluista Orlando di Lasson musiikkia. Ankaran kontrollin ja kuuntelemaan pakottamisen kautta musiikista tulee lopulta vainoava elementti (ks. kuva 2).

Helmutin pakkomielle Orlando di Lasson teokseen muistuttaa väkivaltaa tukevaa lumousta, jossa musiikissa kuullaan väkivallan inspiraatio tai sen legitimointi. Elokuvassa lähes psykoottisen tasaisesti esiintyvän Helmutin julkisivu järkkyy, kun hän löytää Donizettin levyn levylautaselta (kohta 01:07:50). Helmut menettää malttinsa ja mylvii: Donizetti on roskaa, vain Orlando di Lasson musiikki on oikeaa musiikkia. Kun Martha toteaa, että hän ei kenties vain ym-



Kuva 2. Helmutin lahja Marthalle, Orlando di Lasson musiikki, muuttuu vainoavaksi elementiksi (Fassbinder 1974). Julkaistu Studiocanal GmbH:n luvalla.

määrä musiikkia, Helmut painottaa että Marthan on kuunneltava Orlando di Lasson musiikkia kunnes hän oppii ymmärtämään sitä.

Mitä Helmut tällä vaatimuksellaan tarkoittaa? Kun Orlando di Lasson messua *Missa Bell' Amfitrit' altera* tarkastelee lähemmin, voi siinä havaita yhtymäkohtia Helmutin harjoittaman väkivallan kanssa.

Amfitrite on kreikkalaisessa mytologiassa meren jumalan Poseidonin puoliso. Amfitrite on jäänyt kuitenkin tarustossa miehensä varjoon ja hänet kuvataan yleensä Poseidonin rinnalla. Poseidon puolestaan tunnetaan väkivaltaise-
na jumalana, jonka mieliala saattaa muuttua hetkessä suotuisasta raivokkaaksi. Poseidon tavoitteli aggressiivisesti Amfitriteä, joka pakeni tulevaa puolisoaan ennen antautumista hänelle. Poseidon oli ankara, mutta antelias jumala. (Evslin 2012 [1975].) Helmutin lahjat ja ”suosionosoitukset” muuttuvat Marthalle painajaismaisiksi merkeiksi väkivallasta.

Marthan hahmoon Amfitriten kautta liitetty veden elementti kahlitaan elokuvassa symbolisesti monin tavoin. Marthan koko elämä on vahvasti Helmutin sitomaa. Erityisen mielenkiintoinen yksityiskohta liittyy Helmutin harjoittamaan väkivaltaan ja sen veteen viittaavaan symboliikkaan. Helmut vaatii Marthaa opiskelemaan yksin kotona ollessaan patojen rakennustekniikkaa. Martha lukee elokuvassa ulkoa otetta kirjasta, joka kertoo veden oikeaoppisesta sidostamisesta betoniksi.

Amfitriten toiseus (lat. *alter*, yksi kahdesta, toinen, muu) kuvaa niin ikään Marthan matkaa avioliiton kautta vangituksi ja alistetuksi subjektiksi, kulttuuriseksi toiseksi. Martha määrittellään Helmutin kautta avioliiton aikana kaikilla elämän osa-alueilla. Erityisen voimakkaasti tämä tapahtuu kodissa, jonne Martha on suljettu. Tämänkin tilan Helmut omistaa, sitä hän ”suojelee” ja hallitsee (vrt. Laing 2007, 17). Erityisesti kotiin kohdistetaan länsimaisessa, romantiikasta perityssä kulttuuri-ilmastossa, vahvasti romantisoituja odotuksia lämmöstä ja rauhasta (Reiger 1985, 8). Helmutin väkivalta kuitenkin pilkkaa näitä arvoja ja tekee ne tyhjiksi, oman väkivaltansa välikappaleiksi.

Helmutin valinta vaatia juuri Orlando di Lasson musiikkia kuunneltavaksi viittaa uskonnollisesti sävyttyneeseen henkiseen väkivaltaan. Elokuvassa kuullaan messun *Missa Bell' Amfitrit' altera* Kyrie-osaa. Kyrie eleison, Herra armahda, asettaa ”synnin” Marthan päälle. Helmut tuomitsee Marthan mielivaltaisesti ja väkivaltaisen julmasti, hän juurruttaa armon anomisen vainoamisen kautta orjuuttamaansa Marthaan. *Missa Bell' Amfitrit' altera* -messun armoa rukoilevat ensimmäinen ja viimeinen osa (Kyrie ja Agnus Dei) kehystävät ylistäviä jaksoja (Gloria, Sanctus ja Benedictum). Kyrieta laulava kuoro edustaa yhteisöä, sosiaalista omaatuntoa, joka kehottaa Marthaa nöyrytymään Helmutin edessä. Messu päättyy sanoihin: Miserere nobis, ole meille armollinen. Viimeistä armon anomista elokuvassa ei kuitenkaan kuulla. Kyrie-jakso sen sijaan toistuu. Orlando di Lasso tunnettiin omana aikanaan laajasti eri tyyllilajit hallitsevana säveltäjänä, joka teki rohkeitakin kromaattisia kokeiluja. Orlando di Lasso noudattaa kuitenkin *Missa Bell' Amfitrit' altera* -messussa omana aikanaan vakiintuneita harmonisia muotoja. Esimerkiksi Kyrie-osan vähäinen kromatiikka on ankaraa satsia, sävellinjojen hallittua liikettä. Tämä on jyrkkä vastakohta Donizettin hul-

luusaarian runsaalle kromatiikalle. Kromatiikan kautta Donizettin oopperaan liitettävä ”hulluus” ja sisäiseen maailmaan pakeneminen eivät kuulut Orlando di Lasson messussa.

Alkuperäisessä kulttuurisessa kontekstissaan Orlando di Lasson messu pyrkii nousemaan lumoavana elementtinä arjen yläpuolelle. Se toimii porttina tämän maailman ja tuonpuoleisen välillä tarjoten (vainajalle) levon ja armon. Marthassa musiikin lohduttava ja positiivinen lumovoima on valunut kuitenkin tyhjiin viimeistään silloin, kun musiikki on valjastettu väkivallan välineeksi. Lumous on sanalla sanoen riisuttu Kreikan jumalista, uskonnosta sekä avioliitosta.

Kulttuurin epäempaattinen ja nihilistinen sointi

Elokuvan edetessä käy ilmi, että Marthan oma ääni sekä ulkomaailman äänet vaimenevat vähitellen. Vaimenemista edeltää kaaos. Marthaa on kielletty poistumasta kotoa. Helmutin ollessa pois hän lähtee asunnosta kielloista huolimatta. Kun Martha saapuu takaisin ja löytää Helmutin yllättäen kotoa, hän kauhistuu, nostaa käden suunsa eteen ja kirkaisee (kohta 01:39:15). Pian huudon purkaututtua Martha pakenee talosta. Pako on kaoottista kompuroidintia.

Marthan kohtaama kauhu ja lopullinen tuhoutuminen soi elokuvassa erityisesti Max Bruchin g-molliviulukonsertossa. Konsertto toistaa sentimentaalisisessa ja kansanmusiikillisia sävyjä soivassa melodiassa romanttisia ja stereotyyppisesti naisellisuuteen liitettyjä ominaisuuksia kuten eleganssia, yksinkertaisuutta ja pehmeyttä (Laing 2007, 13–14). Elokuvassa 1800-luvun romanttinen orkesterimusiikkia edustava Bruchin konsertto on saanut normatiivisen tunteiden merkisijän paikan (vrt. Laing 2007, 9). Säestäessään sentimentaalisisella melodialla väkivallan kuvausta musiikki ikään kuin ylenkatsoo Marthan tunnemaailmaa, olettaa sen olevan naisellisen sentimentaalinen sekä näin ollen myös vähättelee väkivallan kokemusta.

Marthassa Bruchin konserttoa kuullaan ensimmäisen kerran hieman ennen elokuvan puoliväliä kohtauksessa, jossa Martha ja Helmut astuvat häämatkan jälkeen yhteiseen kotiinsa (kohta 00:52:50). Konserton Adagio-osa puhkeaa soimaan ei-diegeettisesti ulko-oven avauksen myötä. Martha nähdään silmäilemässä ympärilleen suuressa talossa, joka on sisustettu raskain ja tummin kalustein, palmuin ja patsain. Kamera luo Marthan näkökulmasta subjektiivisen katseen itkevän Neitsyt Marian rintakuvaan: katsetta vastassa ovat kyyneleet. Perhe, avioliitto ja (katoliset) uskonnolliset merkit asettuvat kauhistuttavalla tavalla rinnatusten.

Katolinen pyhimys, jumalan äiti, on Fassbinderin kuvaamassa vahvan protestanttisessa kulttuuriympäristössä maallisen nihilismin polttopisteessä. Musiikki leikkaa patsaan läpi korostetun sentimentaalisisena, naisellisena, perhettä ja ”pyhiä arvoja” alleviivaavana elementtinä. Asetelma on esillä myös kohtauksessa, jossa Martha ja Helmut tapaavat Ilsen ja tohtori Salomonin häissä (kohta: 00:25:25). Häävieraat on asetettu istumaan Leonardo da Vincin *Viimeinen*



Kuva 3. Tohtori Salomonin ja Ilsen häät (Fassbinder 1974). Julkaistu Studiocanal GmbH:n luvalla.

ehtoollinen -maalauksen (1498) mukaiseen järjestykseen (ks. kuva 3). Jeesuksen paikalla on hääpari. Muiden jälkeen juhliin saapuva Helmut istuu parin oikealle puolelle, Johanneksen, Jeesuksen lähimmän opetuslapsen, paikalle. Martha on avioparista katsottuna äärimmäisenä oikealla. ”Pyhä” (ja väkivaltainen) avioliitto on kaiken keskiössä, se on ottanut lumousta merkinneen uskonnon paikan. Lumoava avioliitto ei kuitenkaan ole. Ilsen ja tohtori Salomonin häätjuhla on myös riisuttu auditiivisista lumoavista elementeistä: häissä ei kuulla lainkaan musiikkia. Fassbinderin elokuvissa, kuten *Marthassakin*, avioliitto on väkivaltainen ja nihilistinen rihmasto, josta henkilöhahmot eivät löydä ulospääsyä (Elsaesser 1996, 123).

Bruchin konserttoa on käytetty elokuvassa epäempaattisesti (Chion 2009 [2003], 430–431). Musiikki ei tunnu heijastavan tai myötäilevän Marthan kokemusmaailmaa. Sen sijaan se ylenkatsoo elokuvan kertomaa tarinaa ja väkivallan Marthalle aiheuttamaa kärsimystä. Kohtaus, jossa Martha siteeraa miehelleen ulkomuistista betonin valmistamisen periaatteita (kohta 01:27:00), Helmut huomioi tyytyväisenä, että Martha kuuntelee Orlando di Lasson musiikkia. Katsoja ei kuitenkaan kuule Lasson säveliä vaan kohtauksessa kuullaan Max Bruchin viulukonserttoa. Bruchin teoksen käyttö kuvaa Marthan lamaantumista. Enää ei ole merkitystä sillä mikä musiikki taustalla soi: Martha on lakannut kuulemasta musiikkia, hänen elämänsä täyttää Bruchin viulukonserton merkitsemä kauhu.

Yhdistettynä vainoamiseen epäempaattinen musiikki tekee arvoista tyhjiä. Siinä voidaan kuulla lumouksesta köyhän, nihilistisen kulttuurin kaiku. Konsertto luo Marthan tarinalle niin sanotun idealistisen, ylätason vastaliikkeen, didaktisen kontrapunktin (Chion 2009 [2003], 431–433), jossa musiikki on ristiriidassa Marthan kokemusmaailman kanssa. Musiikki korostaa romanttista ideaa kodista, rauhasta, avioliiton pyhyydestä ja neitseellisen pehmeistä tunteista. Arvot, joita musiikki julistaa, ovat Fassbinderin kuvaamassa maailmassa epäinnovatiivi-

sia, ajatukselta laiskoja, triviaalia kitsiä¹¹. Bruchin konsertto on *Martha*-elokuvasa valhe paremmasta maailmasta, joka tässä kontekstissa legitimoit väkivallan. Liitettyinä vahvan normatiivisiin arvoihin musiikin voidaan kuulla merkitsevän moraalista kuplaa, jonka sisään väkivalta piiloutuu. Moraalinen kupla tarkoittaa filosofi Lorenzo Magnanin (2011, 76) mukaan ihmisten taipumusta (hyväntahoiseen) valheellisuuteen, jonka varjolla väkivalta selitetään pois. Moraalinen kupla selittää osaltaan sitä, kuinka kulttuurin rakenteissa piilossa olevaan väkivaltaan, kuten kotiväkivaltaan tai vainoamiseen, voidaan liittää sentimentaalisia ”kauniita” ja ”pyhiä” arvoja. Näin väkivaltaan sovelletaan kitsin kaltaista sentimentaalista asennetta.

Kulttuurin kitsiin liitettävä asenne raastaa Marthan elämänilon. Bruchin konsertto soi uskonnollisen väkivallan tavoin ”rakastavaa väkivaltaa”, joka ”ojentaa” väkivallan kohdetta ”rakkaudesta”. Tällainen vääjäämättömänä näyttäytyvä ja yleisesti hyväksytyltä vaikuttava väkivalta voi olla erityisen lannistavaa. Sodan jälkeisen saksalaisen kulttuurin valossa elokuvan voi ymmärtää viittaavan kitsiin liittyvällä väkivallalla natsismin traumaan¹². Toisaalta Fassbinderin voidaan kuulla maalaavan myös tietoisesti porvarillisen kulttuurin kritiikkiä, josta hän pyrki myös itse murtautumaan ulos (Braad Thomsen 2004 [1984], 41). Edelleen Bruchin viulukonserton voi kuulla soivan normien väkivaltaa, yhteiskunnan yhteistä sopimusta siitä, onko Marthaan kohdistuva väkivalta ylipäätään väkivaltaa (normien väkivallasta ks. Magnani 2011, 11–12). Lopulta väkivallan alla murtuneen Marthan elämässä on jäljellä vain apatia: alkuperäisnovellissa ”tahto kamppailla oli muuttunut välinpitämättömyydeksi, pelosta oli tullut epämukavuutta” (Woolrich 2005 [1968], 320). Kulttuurinen nihilismi ja väkivalta ovat vieneet Marthasta voiton, lumouksen mahdollisuus on yhä kaukaisempi. Martha lannistuu lopullisesti sairaalassa, josta hän herää auto-onnettomuuden jälkeen (kohta: 01:44:00). Kuullessaan olevansa nyt täysin Helmutin armoilla, Martha murtuu. Hänet rauhoitetaan pistoksella. Hetkellä, jolloin piikki uppoaa Marthaan, Bruchin konsertto puhkeaa jälleen soimaan ja soi elokuvan loppuun asti. Elokuvan tematiikka väkivallan vääjäämättömyydestä kiteytyy lääkärin repliikkiin: ”Sitä, minkä Jumala on päättänyt, ei ihminen voi muuttaa.” Lääkärin toteamus vihjaa väkivallan yleisestä hyväksymisestä ja yhteiskunnan silmien sulkemisesta Marthan hädältä. Helmutin vaimona Martha on kuin ”jumalan asettamana”, oikeutetusti väkivallan armoilla. Helmutin saattaessa pyörätuolissa istuvan Marthan kohti sairaalan hissiä, musiikki yltyy juhlaan huippukohtaan, viulun päättävistä soittoa alleviivaavat Adagio-osan sooloviulun määrätietoiset juoksutukset. Helmut on saanut Marthasta voiton (ks. myös Watson 1996, 145).

Bruchin viulukonsertto soi elokuvassa lopputekstien yli, kaikkiaan neljä minuuttia (Adagio-osan puolivälin taitteeseen, jossa teema siirtyy sooloviululta orkesterin jousille). Marthan tarinan visuaalinen kerronta päättyy pariskunnan

¹¹ Katso kitsin määritelmistä tarkemmin esim. Kulka 2005 [1996], ja uskonnollisesta kitsistä Dorffles 1977.

¹² Katso kitsi propagandan välineenä esim. Dorffles 1977.

perässä sulkeutuvien sairaalan hissien ovien harmauteen. Kameran pysähtymisen jälkeen voi kuitenkin kuulla musiikin määrätietoisesta etenemisestä. Musiikki lipuu ”ikuisuuteen”, elokuvan tarinan päättymisen yli lopputeksteihin. Samalla se vihjaa väkivallan loputtomasta jatkumisesta. Musiikin kautta Helmutin läsnäolo levittäytyy alati vainoavana elementtinä kaikkialle. Sen kautta Martha on Helmutin ja väkivallan oma, kuten Woolrichin novellin nimi antoi ymmärtää, ”elämänsä loppuun asti”.

Lumous ja elämän mielekkääksi kokemisen mahdollisuus

Weber kysyy: onko kuolemassa mieltä? Lumouksen piirissä elävä saattaa Weberin mukaan kokea kuoleman mielekkääksi, koska hänelle elämässä on välineellisten seikkojen ohitse yltävä mieli. Sen sijaan henkilö, joka elää lumouksen piirin ulkopuolella, voi pyrkiä rikastuttamaan elämäänsä sivistyksellä, uusilla tiedoilla ja ongelmilla, ja lopulta väsyä elämään, mutta hän ei voi koskaan saada siitä kyllikseen. (Weber 2009 [1919], 41–42.) Bennettin filosofia on yhtenevä Weberin käsitysten kanssa, ainakin mitä tulee elämän mielekkyyteen ja lumouksen kokemisen mahdollisuuteen. Bennettiläisittäin ajateltuna nihilismi on elämän rikkauden ja sen kokemisen kieltämistä.

Marthan tarinassa väkivalta ja siitä johtuva voimakas pelko tekivät elämän merkitykselliseksi kokemuksen vaikeaksi, jota tässä artikkelissa tavoiteltiin lumouksen kokemisen poissaolon kautta. Lumous ei ole hyvän elämän välttämättömän edellytys, mutta sen poissaolon hahmotteleminen voi auttaa käsittämään voimakasta pelkoa herättävän väkivallan vaikutusta uhrin kokemusmaailmaan. Elämän mielekkyyden kuivuminen pelkäksi välineellisten seikkojen tavoittelemiseksi ja selviytymistaisteluksi kuuluu Marthan kertomuksessa niukkana nihilistisenä äänimaisemana ja kitsistä ammentavan väkivallan musiikillisena kuvana. Avioliitto on pelkkä ranka, sen lumoava ja vapautta merkinnyt sisältö katoaa pian Helmutin ja Marthan ensikohtaamisen jälkeen. Sen sijaan avioliiton kehikko on täytetty vainoamisella ja kotiväkivallalla. Helmut on väkivallan tekijänä symbolisen jumalhahmon roolissa, jolla on valta kontrolloida Marthan kokemusmaailmaa jopa elämän ja kuoleman perimmäisissä kysymyksissä (vrt. väkivallantekijä symbolisena jumalana Husso 1994, 134).

Siinä missä Helmut nähdään elokuvan kulttuurissa hyvänä aviomiehenä, hänen harjoittamansa väkivalta on etiikan irvikuva, väkivaltainen karikatyyri rakkaudesta. Karikatyyriseksi Helmutin käytöksen tekee sen rakkautta muistuttavat ääriviivat, ulkokultainen etiikka, jonka ytimessä on kuitenkin väkivaltainen logiikka. Weberin lumouksen poissaoloa käsittelevässä filosofiassa etiikka joutuu konfliktiin (poliittisen) järjestyksen kanssa, kun järjestykseen liitetty valta yhdistyy ajatukseen eettisestä oikeudesta toteuttaa valtaa rakkauden osoituksena. Näin valtaan liittyvä väkivalta tulee oikeutetuksi niin sanotusti veljellisenä rakkautena. Ulkoisesti Helmut toimii lumouksen kadottaneen modernin byro-

kraattisen yhteiskunnan mallin mukaisesti: ”asiakeskeisesti, ilman henkilökohtaista asennetta, ilman vihaa ja siten myös ilman rakkautta” (Gane 2002, 33).

Elokvana *Martha* on yhtä paljon väkivallan kuvaus kuin yhteiskuntakriittinenkin teos. Se on voimakas esitys kulttuurista, joka sulkee silmänsä väkivallalta. Kulttuurin nihilistinen ilmapiiri tekee väkivallan tunnistamisen myös Marthalle vaikeaksi. Tehtävä vaikeutuu entisestään vainoamisen epämääräisen luonteen vuoksi. Vainoamisen ambivalenttius on esillä muun muassa Marthan puheessa: hän ei hahmota mikä Helmutin käytöksessä on väkivaltaista. Helmutin käytöstä ei nähdä ylipäättään elokuvan kuvaamassa kulttuurissa väkivaltana. Marthan läheiset eivät tunnista vainoamista, ja Martha näyttäytyy yhteisölleen hermoheikkona, huonoja päätöksiä tekevänä ihmisrauniona.

Fassbinder on provosoiden todennut Marthan päätyneen kohtalossaan ”siihen mihin on halunnutkin” (Braad Thomsen 2004 [1984], 66; Watson 1996, 144–145). Marthan tarina luetaan usein masokistisena kuvauksena avioliitosta (esim. Schwakopf 2012, 233). Toisaalta Fassbinderin muistetaan sanoneen myös, että Martha on koulutettu osaansa ja että Marthan koulutus on se, joka todella alistaa tämän (Watson 1996, 144–145; Elsaesser 1996, 63). Koulutus on kulttuurista, normien odotusta; Martha on kasvatettu osaansa. Elokvassa esitetyn väkivallan voi näin ollen tulkita olevan normatiivista väkivaltaa. Masokismiin keskittyvä luenta saa edelleen eri sävyjä, jos Marthaa lukee vainoamisen ja kotiväkivallan kuvauksena. Marthan ”hulluksi tuleminen” ja epätasapainoisuus näyttäytyvät väkivallan teorioiden läpi luettuna varsin inhimillisinä reaktioina. Nikupeteri ja Laitinen (2013, 34) kuvaavat, kuinka väkivallan uhrin kokevat usein ”hulluksi tulemisen” tunnetta. Näin tarkasteltuna kotiväkivallan uhrin näkeminen ja esittäminen masokistina on sinällään kulttuurin väkivaltainen piirre, jonka Fassbinder tuo myös elokvassa erinomaisesti ilmi.

Musiikilla on kyky herättää kuuntelija tarkkailemaan kriittisesti elämäänsä (esim. Peraino 2006, 2). Martha tuntee vetoa Donizettin musiikkiin, jonka kautta hän voi saada kosketuspinnan omaan väkivallan kokemukseensa. Pelkkä havaitseminen ja asiantilan toteaminen ei kuitenkaan riitä, vaan tarvitaan myös väkivaltaa vastustavan toiminnan käynnistävä voima. Tässä artikkelissa lumous on ymmärretty muun muassa tällaisena voimana. Marthalta kuitenkin kieltään musiikista löytyvän lumouksen mahdollisuus kieltämällä hänelle mieluisan musiikin kuuntelu kokonaan. Helmut sen sijaan valtaa valitsemallaan musiikilla tilaa väkivallan harjoittamiselle. Helmutin suosima Orlando di Lasson musiikki ei kuitenkaan tarjoa Marthalle lähtökohtaa väkivallasta ulos murtautumiselle. Lopulta Bruchin viulukonsertto täyttää elokuvan äänimaiseman. Se alleviivaa kuilua maailman ja Marthan välillä sekä merkitsee kotiväkivallan ja vainoamisen turruttavaa ja sitovaa ylivaltaa.

Elokvana on osoitus siitä, että taide voi kuvata elävästi myös sellaisia ilmiöitä, jotka ovat vielä näkymättömiä kulttuurin ”sokeita pisteitä” – voidaan puhua taiteesta eräänlaisena signaalina ajassa. Marthan tarinan uudelleen lukemista väkivallan esityksenä tukee Fassbinderin tarkkasilmäinen ote ihmisyyden pimeän puolen kuvaajana. Kuten Christian Braad Thomsen (2004 [1984], 36) on todennut, useassa Fassbinderin elokvassa on nähtävissä ohjaajan omat väkival-

taiset kokemukset sekä käsitys siitä, että yhteiskunnalliset ongelmat palautuvat aina myös yksityiselle tasolle – ja päinvastoin. Kulttuurin rakenteissa piilossa oleva vainoaminen manifestoituu yksityisissä suhteissa levittäytyen samalla väkivallan verkkona laajalti elämän eri osa-alueille. Julkisivun takana kotiväkivalta ja vainoaminen ovat kuitenkin voimakas tyrannian muoto. Tällaisen kulttuurin rakenteissa ja normatiivisissa käytänteissä näkymättömissä olevan väkivallan esiintuomisessa on *Martha*-elokuvassa musiikilla suuri merkitys.

Lopuksi todettakoon, että väkivaltaisista hierarkioista ja voimasuhteista murtautumisessa lumouksella voi olla merkittävä rooli voimakkaana asenteena ja inspiraationa. Ajatus on yhtenevä myös Weberin filosofian kanssa, jonka mukaan ulkopuolelta järjestetystä ja voimakkaasti rationalisoidusta elämästä voi paeta taiteen ja esteettisen kokemuksen kautta (ks. esim. Gane 2002, 103–104).

Lähteet

- Attali, Jacques 2011 [1977]. *Noise. The political economy of music*. Käänt. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Bennett, Jane 2001. *The enchantment of modern life: attachments, crossings and ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, Jane 2010. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Braad Thomsen, Christian 2004 [1984]. *Rainer Werner Fassbinder: matka kohti valoa*. Suom. Raimo Kinisjärvi. Helsinki: Like.
- Brown, Georgia. 1997. "A very sad song sung with lots of feeling". Teoksessa *Rainer Werner Fassbinder*. Toim. Laurence Kardish ja Juliane Lorenz. New York: Museum of Modern Art & Rainer Werner Fassbinder Foundation. 27–31.
- Bruch, Max s.a. [1866] *Concerto: for violin and orchestra*. London: Eulenburg.
- Cammarano, Salvatore s.a. *Donizetti, Lucia di Lammermoor*. Suom. Leena Vallisaari. Helsinki: Suomen Kansallisooppera.
- Chion, Michel 2009 [2003]. *Film, a sound art*. Käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel 2013. The audio-logo-visual and the sound of languages in recent film. Teoksessa *The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. Oxford & New York: Oxford University Press. 77–88.
- Cloonan, Martin ja Bruce Johnson 2009. *Dark side of the tune: popular music and violence*. Aldershot: Ashgate.
- Donizetti, Gaetano 1985 [1835]. *Lucia di Lammermoor: dramma tragico in due parti*. Milano: Ricordi.
- Dorfles, Gillo 1977. *Der Kitsch*. Gütersloh: Prisma Verlag.
- Elsaesser, Thomas 1996. *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Evslin, Bernard 2012 [1975]. *Gods, demigods and demons: an encyclopedia of Greek mythology*. New York: Open Road Integrated Media.
- Fassbinder, Rainer Werner, ohj. 1974. *Martha*. Käsikirjoitus Rainer Werner Fassbinder perustuen Cornell Woolrichin novelliin, äänet Manfred Oelschlegel ja Hans Pampuch, musiikki Orlando di Lasso, Gaetano Donizetti ja Max Bruch. Pro-ject Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk, Länsi-Saksa. DVD Rainer Werner Fassbinder Foundation, Futura Filmverlag, Kinowelt, 1994. 207405 VET/SFB.

- Flinn, Caryl 2004. *The new German cinema: music, history, and the matter of style*. Berkeley: University of California Press.
- Gane, Nicholas 2002. *Max Weber and postmodern theory: rationalization versus re-enchantment*. New York: Palgrave.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard melodies: narrative film music*. London: British Film Institute.
- Graham, Gordon 2007. *The re-enchantment of the world: art versus religion*. New York: Oxford University Press.
- Husso, Marita 1994. Parisuhdeväkivalta ja pahoinpidely ruumis. Teoksessa *Pahan tyttären: sukupuoliutettu pelko, viha ja valta*. Toim. Sara Heinämaa ja Sari Näre. Helsinki: Gaudeamus. 130–144.
- Häkkänen, Helinä 2008. Vainoaminen: Katsaus. *Duodecim* 124 (7): 751–756.
- Kalinak, Kathryn 1992. *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kulka, Thomas 2005 [1996]. *Taide ja kitsch*. Suom. Eero Balk. Helsinki: Like.
- Laing, Heather, 2007. *The gendered score: music in 1940s melodrama and the woman's film*. Aldershot: Ashgate.
- di Lasso, Orlando s.a. [1583] *Missa Bell' Amfitrit' Altera*. ChoralWiki. Verkkolähde http://www2.cpd.org/wiki/images/3/30/Missa_Bell_Amfitrit_Altera_Lassus.pdf[tark. 5.10.2014].
- Logan, TK, Jennifer Cole, Lisa Shannon ja Robert Walker 2006. *Partner stalking: how women respond, cope, and survive*. New York: Springer Publishing Company.
- Magnani, Lorenzo, 2011. *Understanding violence: the intertwining of morality, religion and violence. A philosophical stance*. Berlin: Springer Verlag.
- McClary, Susan 1991. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morgan, David 2009. Introduction: enchantment, dis-enchantment, re-enchantment. Teoksessa *Re-enchantment*. Toim. James Elkins ja David Morgan. New York: Routledge. 1–22.
- Mullen, Paul E., Michele Pathé ja Rosemary Purcell 2000. *Stalkers and their victims*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicol, Bran 2006. *Stalking*. London: Reaktion Books.
- Nikupeteri, Anna ja Merja Laitinen 2013. Vaino naiseen kohdistuvana eron jälkeisenä väkivaltana. *Naistutkimus* 26 (2): 29–43.
- Näre, Sari 2008. Julkisen intimisoituminen ja performatiivinen väkivalta. Teoksessa *Paljastettu intiimi: sukupuolistuneen vallan dynamiikka*. Toim. Sari Näre ja Suvi Ronkainen. Rovaniemi: Lapin yliopistokeskus. 195–221.
- Partridge, Christopher 2004. *The re-enchantment of the west. Volume 1. Alternative spiritualities, sacralization, popular culture, and occulture*. London: T & T Clark International. A Continuum imprint.
- Pathé, Rosemary 2002. *Surviving stalking*. New York: Cambridge University Press.
- Peraino, Judith A. 2006. *Listening to the sirens: musical technologies of queer identities from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press.
- Reiger, Kerreen M. 1985. *The disenchantment of the home: modernizing the Australian family 1880–1940*. Oxford: Oxford University Press.
- Richardson, John 2012. *An eye for music: popular music and the audiovisual surreal*. Oxford: Oxford University Press.
- von Schiller, Friedrich 1840. Die Götter Griechenlands. Teoksessa *Schillers sämtliche Werke. Gedichte I. Mitt Einleitung und Anmerkungen von Edvard von der Hellen*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 156–160.
- Schwakopf, Nadine 2012. Beyond the woman's film: reflecting difference in the Fassbinder melodrama. Teoksessa *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Toim. Birgitte Peucker. Chichester: Blackwell Publishing. 226–244.

- Suomen rikoslaki 13.12.2013/879. Valtion säädöstietopankki Finlex. Ajantasainen lain-säädäntö. Verkkolähde <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001> [tark. 30.9.2014].
- Tiainen, Milla 2012. *Becoming singer: cartographies of singing, music-making and opera*. Turku: University of Turku.
- Timonen, Lauri 2005. Nihilistin elämäntavut eli Fassbinderin päihdeuni historian kirjoissa. *Filmihullu* 37 (1): 20–23.
- Waarala, Hannu 2005. Miksi uhri löytää aina herransa, neitsytvaimo hidalgonsa?. *Filmihullu* 37 (1): 24–25.
- Watson, Wallace Steadman 1996. *Understanding Rainer Werner Fassbinder: film as private and public art*. Columbia, SC: University of South Carolina.
- Weber, Max 2009 [1919]. *Tiede ja politiikka - kutsumus ja ammatti*. Suom. Tapani Hietaniemi ja Risto Hannula. Tampere: Vastapaino.
- Woolrich, Cornell 2005 [1968]. For the rest of her life. Teoksessa *Tonight somewhere in New York: the last stories and an unfinished novel by Cornell Woolrich*. Toim. Francis M. Nevis. New York: Carroll and Graff Publishers.
- Välimäki, Susanna 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Music, stalking, and enchantment. Violent nihilism in the soundscape of Rainer Werner Fassbinder's *Martha*.

The article interprets Rainer Werner Fassbinder's film *Martha* (1974) as an audiovisual portrait of stalking. Although stalking was not recognized as violent behaviour back when the film was made, the film portrays stalking as we recognize it today in both legal discourse and forensic psychology. The focus of my analysis is in the film's soundscape and how it represents the experience of stalking; music and sound are interpreted through the concept of *enchantment*. Enchantment, as Jane Bennett defines it, has to do with wonder and inspiration. Enchantment can inspire seeking a better life for oneself or others. One can also be enchanted by violence. Music, of course, can also be enchanting in above-mentioned ways. However, according to Bennett, enchantment is impossible under overwhelming fear.

Martha includes excerpts from three musical pieces: Gaetano Donizetti's *Lucia di Lammermoor* (1835), Orlando di Lasso's *Missa Bell' Amfitrit' altera* (1583) and Max Bruch's *Violin Concerto No 1. Op. 26* (1866). The first is associated with the character Martha, the second with her spouse and stalker Helmut, whereas the third indicates the general violent cultural climate represented in the film. As the violence and fear in the film intensifies, the possibility for enchantment diminishes, the diegetic soundscape grows silent and violent nihilism takes over.

FM Sini Mononen (siinmo@utu.fi) valmistelee Turun yliopistossa väitöskirjaa vainoamisen kokemuksen äänellisistä esityksistä elokuvassa.

Chisun musiikkivideo *Sama nainen* naisuhriuden representaationa

Liisa Tuomi

Sama nainen -musiikkivideo nostaa parisuhdeväkivallan osaksi laajempaa poliittista keskustelua. Naisuhriutta esittävien kappaleiden tavoin se tuo esille ja kommentoi parisuhteen vallankäyttöä tavalla, joka on suomalaisessa populaarimusiikin kontekstissa harvinaista. Musiikkivideo avaa väylän sellaisten parisuhdeväkivallan muotojen tarkasteluun, jotka tyypillisesti ovat naisten kokemuksia ja jotka sivuutetaan puhuttaessa väkivallasta sukupuolineutraalisti (Ronkainen ja Näre 2008, 22). Samalla se tekee näkyväksi sitä kamppailua, jota populaarimusiikissa käydään sukupuolesta, vallasta ja väkivallasta (Leppänen ja Moisala 2003, 78). Musiikkivideon pääosan esittäjän omaksumien ja hylkäämien subjektipositioiden kautta on mahdollista tarkastella niitä diskursiivisia käytäntöjä, jotka liittyvät siihen millaista sosiaalista järjestystä musiikkivideolla tuotetaan, millaisia sukupuolten välisiä valtasuhteita sillä korostetaan ja mitä mahdollisia yhteiskunnallisia seuraamuksia niistä oletetaan koituvaksi (Leppänen 2007, 287).

Tässä artikkelissa tarkastelen Chisun¹ (Christel Sundberg, synt. 1982) musiikkivideota *Sama nainen* (ohj. Harma 2009) naisuhriuden representaationa. Sukupuolittuneen väkivallan tutkimusperinteestä ammentaen huomioon sukupuolen, vallan ja väkivallan suhteita toisiinsa sekä väkivaltaan liittyvien sukupuolistuneiden (Keskinen 2005, 106) käytäntöjen esittämistä videolla. Tarkastelen videon esittämän naisuhriin kokemuksia suhteessa väkivallan naisuhrien asemointipyrkimyksiin (Venäläinen 2012, 5–16) sekä väkivallan normalisointiprosessiin (Lundgren ym. 2001).

Musiikkivideossa merkitykset tuotetaan kertomuksien ja fantasioiden avulla. Katsojana osallistun merkitysten muodostamiseen elämällä ja kokemalla videota, sekä yhdistämällä omaa sisäistä maailmaani parisuhdeväkivaltaa koskeviin ulkoihin tiedon ja vallan järjestelmiin. Esittäessään parisuhdeväkivallan naisuhriin musiikkivideon vaikutus on kahtalainen. Se vaikuttaa siihen miten naiset kulttuurissamme nähdään ja miten he näkevät itsensä (ks. de Lauretis 1984, sit. Koivunen 2006, 82–84; de Lauretis 2007, 6–12).

Lähestymistapani on yhdistelmä diskursianalyysiä sekä videon katselun ja kuuntelun pohjalta nousseiden tunteiden ja affektien tunnistamista, kuvailua ja erittelyä. Konstruktionistista lähestymistapaa sovelletaan erityisesti silloin, kun pyritään tarkastelemaan ja tulkitsemaan musiikin kulttuurisia merkityksiä, kyseenalaistamaan valtarakenteita (Brusila 2013, 1–3) ja tarkastelemaan niitä koskevia neuvotteluja (Leppänen ja Moisala 2003, 71–86). Metodologialtaan

¹ Chisu säveltää, sanoittaa, sovittaa ja laulaa oman musiikkinsa. Hän on myös tuottanut albumin *Vapaa ja yksin*, jolla kappale *Sama nainen* ilmestyi. Videon on ohjannut Mikko Harma (2009).

musiikin tutkimuksen konstruktionistisen tyylin lähentyminen diskurssianalyytiin ilmenee esimerkiksi John Richardsonin (2007, 401–441) analyysissä Maija Viikkumaan kappaleista. Richardson liittää kappaleiden eetoksen suomalaiseen talonpoikaiskulttuuriin, joka saa muotonsa ja ruumiillistuu maanläheisen, dynaamisen ja fyysisen esitystavan kanssa. Artikkelin liitteenä oleva ääni- ja kuvasynopsis² mukailee Richardsonin mallia ja havainnollistaa naisen uhriutumisprosessia musiikkivideon osa-alueita kuvaamalla. Liitän sanoituksellisen, kuvallisen ja musiikillisen kerronnan esittämän naiskuvan laajempiin väkivaltaisen parisuhteen osapuolia kuvaaviin diskursseihin. Vähemmälle huomiolle analyysissä jää musiikin rakenteelliset ja sisällölliset ominaisuudet, vaikka tuon esille musiikin liitoskohtia tekstin kanssa. Nuotinnos kuvaa kappaleen melodiaa ja rytmiä, jonka avulla kappaletta voi halutessaan kuunnella tarkemmin. Se mahdollistaa esittämieni väitteiden tarkentamisen. Käytän ääni- ja kuvasynopsiksessa seuraavia lyhenteitä: säkeistö = S, kertosäkeistö = KS.

Musiikkivideossa olennaiseksi muodostuu se, kuinka naisen tunteet jatkavat omaa prosessiaan väkivaltaisen teon jälkeen, ja kuinka tähän liittyy videolla esitetty naisen kamppailu oman identiteetin pysyvyyden ja toisaalta sen hajoamisen välillä. Videon pääkäsitteiksi nouseeksi naisen identiteettiä uhkaava itsen särkyminen ja hallinnan menettämisen tunne omasta elämästä (Ronkainen ja Näre 2008, 13–21). Näin tehdessään se pakottaa minut katsoja-kuulijana kokemaan samoja tunteita, joita avaan omia kuuntelun ja katselun tuottamia kokemuksiani hyödyntäen. Tähän liittyy olennaisesti ihmisen särkyvyyden tunnistaminen toisesta ja sitä kautta itsestä (emt.). Tarkasteluni liittyy feministisissä tieteissä tapahtuneeseen affektiiviseen käänteeseen, jossa käytetään omia tunteita tutkimusmenetelmänä sekä osana tiedonmuodostusprosessia (Koivunen ja Palin 2001).

Aluksi luon katsauksen naisuhriuden aikaisempiin representaatioihin populaarimusiikissa, joista löytyy esimerkkejä sekä vuorovaikutus- että vallankäytödiskurssiin kytkeytyvistä kappaleista. Tämän jälkeen tarkastelen näitä diskursseja suomalaisessa parisuhdeväkivaltakeskustelussa. Aloitan uhriutumisen tarkastelun sanoituksista, jolloin huomioin kerronnan kautta välittyvän tarinan. Sen jälkeen analysoin kuvassa ilmenevää uhriutumista Chisun esitystavan kautta. Viittaaan tekstissä *siirtymiin*, joiden koen liittyvän kuvan ja äänen merkityksiin ja jotka ovat omien havaintojeni tuotosta. Siirtymät toimivat työkaluna naisen uhriutumisprosessin havainnoinnissa, joka lopulta näyttäisi johtavan naisen persoonan särkymiseen. Tämä on kuitenkin ristiriidassa kappaleen sanoituksen ja nimen kanssa, jotka pikemminkin kuvaavat naisen identiteetin eheänä pysymistä. Nainen ei rikkoudu tapahtuneen johdosta vaan on edelleen ”sama nainen”. Videon monet tulkintamahdollisuudet kytkeytyvätkin naisen kamppailuun siitä kuka hän on ja keneksi hän on muotoutumassa. Lopuksi suhteutan videon sanoituksellisen, kuvallisen ja musiikillisen uhriutumisen osa-alueita toisiinsa, tuon esille niiden suhdetta kokijuteeni ja pohdin musiikkivideon poliittista merkitystä.

² Sen teknisessä laatimisessa on minua avustanut väitöskirjaa musiikkiteknologiasta valmisteleva Dominik Schlienger.

Parisuhdeväkivaltaa tapahtuu heteropariskunnissa miehiin ja naisiin kohdistuen. Tämän lisäksi sitä tapahtuu samansukupuolisten kumppanien sekä vanhemman ja lapsen välillä. Silloin kun parisuhdeväkivaltaa ei rajata vain heteroseksuaalisiin suhteisiin, miehet ja naiset kokevat yhtä usein väkivaltaa nykyisen kumppaninsa taholta. Naisilla on puolet suurempi mahdollisuus (26,6 %) kuin miehillä (13 %) joutua entisten kumppaneidensa pahoinpitelemäksi (Heiskanen ja Ruuskanen 2010, 16–17). Tulkitsen musiikkivideota heteroparisuhteen kontekstissa sen perusteella, että suurimmassa osassa raportoituista parisuhdeväkivaltatapauksista tekijä on mies ja uhri nainen (Piispa 2002; Heiskanen ja Piispa 1998). Taus-talla vaikuttaa myös tieto siitä, että Suomessa parisuhteessaan väkivaltaa kokee noin viidesosa naisista (Piispa 2006 ym.). En kuitenkaan voi olla varma, onko videon toinen osapuoli (väkivallantekijä) mies. Näin tulkinnan voisi yhtä hyvin tehdä muusta kuin heteronormatiivisuuden oletuksesta käsin. Koska videossa kuvataan pelkästään naista, olennaisemmaksi muodostuukin väkivallan nais-uhriin – ei sen tekijän – kokemusten kuvaaminen.

Sama nainen -musiikkivideon voi tulkita muodostavan vastakohtan vuoro-vaikutusdiskurssin mukaista naiskuvaa representoiville, naisen itsenäisyyttä ja vahvuutta korostaville kappaleille, joissa naisen voi olettaa saavan oikeutta koke-malleen vääryydelle. Esimerkiksi Kauko Röyhkän kappale *Paha maa* kertoo siitä kuinka miestä rangaistaan tekemästään väkivallanteosta, insestistä. PMMP:n kap-pale *Joku raja* representoi naisen kokemuksia parisuhdeväkivallasta. Lisäksi siitä välittyy voimakas koston mentaliteetti: nainen uhkaa miehen henkeä jos hän lyö vielä kerran. Vuorovaikutusdiskurssin mukaisia ulkomaisia kappaleita edustavat esimerkiksi Aretha Franklinin esittämä *Respect*, Nancy Sinatran esittämä *These boots are made for walking*, Helen Reddyn osaksi sanoittama ja esittämä *I am woman* ja Gloria Gaynorin esittämä *I will survive*. Näissä kappaleissa nainen vaatii mieheltään parempaa kohtelua, muutoin hän lähtee parisuhteesta.

Sama nainen myötäilee pikemminkin vallankäyttödiskurssin mukaista nais-kuvaa representoivia kappaleita, joissa nainen esitetään anteeksiantavana ja alistavana, mies usein sekä aviorikoksen että fyysisen väkivallan tekijänä. Bil-lie Holidayn esittämä *My Man* kertoo naisen anteeksiannosta ja lojaaliudesta väkivaltaista miestä kohtaan, *Taint't nobody's business* puolestaan kehottaa miehen ennemmin pahoinpitelevän naista kuin jättävän hänet. Edelleen, väki-vallanteon kokeminen miehisen rakkauden osoituksena ilmenee Crystalsin esit-tämässä kappaleissa *He hit me (and it felt like a kiss)* ja *Please hurt me*. Naisen alisteisen aseman ”luonnollisuudesta” laulaa puolestaan Sandy Posey esittämäl-lään kappaleella *Born a woman*. Chisu poikkeaa näistä osin cover-kappaleiden ja pääosin muiden kuin esittäjiensä kirjoittamista laulujen tulkitsijoista siinä että hän on laulaja-lauluntekijä, joka vastaa musiikkinsa säveltämisestä, sanoitta-misesta ja tuottamisesta. Neljällä tähän mennessä ilmestyneellä albumillaan³

³ *Alkovi* (2008), *Vapaa ja yksin* (2009), *Kun valaistun* (2011) sekä *Kun valaistun 2.0* (2012).

hän sijoittuu siihen suomalaisten laulaja-lauluntekijänaisten jatkumolle, joka sai alkunsa 2000-luvulla ja on seurausta populaarimusiikin kansainvälisestä naistekijöiden läpimurrosta kymmenisen vuotta aikaisemmin (esim. Tori Amos, Polly Jean Harvey, k.d. lang). Tämän myötä naisestäjille avautui mahdollisuuksia musiikkiteollisuudessa niin säveltäjinä, sanoittajina kuin tuottajinakin. Samalla heille avautui väylä puhua omalla äänellään omasta eletystä elämästään (Whiteley 2000, 196). *Sama nainen*, kuten Chisun monet muutkin kappaleet (esimerkiksi *Oi muusa* tai *Miehistä viis*) kuvaavat osuvasti naisen elämän ristiriitoja. Kappaleessa naisen valmius jäädä väkivaltaiseen parisuhteeseen asetetaan vastakkain hänen pyrkimyksilleen saada oikeutta ja kontrolloida elämäänsä. *Sama nainen* -musiikkivideossa vuorottelevatkin vuorovaikutus- ja vallankäyttökurssin mukaiset naiskuvat, joista kuitenkin voiton lopulta vie jälkimmäinen.

Uhrin todistelu ja neuvottelu vahvan naisen subjektiposiitiosta

Väkivallan osapuolina naiset ja miehet asemoivat itse itseään eri subjektiposiitioihin, joita voi olla samanaikaisesti useita, mutta jotka eivät kuitenkaan avaudu naisille ja miehille samanaikaisesti (Hollway 1984, 277). Asemointia subjektiposiitioihin tapahtuu myös esimerkiksi viranomaistahoilta, kun parisuhteissaan väkivaltaa kokeneille naisille sekä miehille osoitetaan tiettyjä toiminnallisia odotuksia. Näitä toiminnallisia odotuksia suomalaisessa parisuhdeväkivaltakeskustelussa ilmentävät vuorovaikutusdiskurssi ja vallankäyttökurssi (Niemi-Kiesiläinen 2004, 66–67).

Näistä ensimmäinen liittyy Suomessa painottuvaan sukupuolineutraaliin lähestymistapaan (Ronkainen ja Näre 2008, 22), jossa parisuhdeväkivalta paikannetaan perheen sisäiseen vuorovaikutukseen (Keskinen 2005, 14). Oletuksena on, että parisuhteen valta ja vastuu jakautuvat tasaisesti, jolloin uhri ja tekijä nähdään yhtäläisesti vastuussa väkivallanteosta (Venäläinen 2012, 6). Naisen tasaveroiseksi ja vahvaksi asemoivan diskurssin myötä hänen oletetaan ratkaisevan tilanteensa joko lähtemällä parisuhteesta tai hakemalla apua ulkopuolisilta tahoilta (Ronkainen ja Näre 2008, 9). Diskurssi suomalaisesta vahvasta naisesta ei kuitenkaan tarkoita, että nainen on automaattisesti selviytyjä (Markkola 2002, 75). Se on pikemminkin myytti, joka palvelee oletusta uhrille kuuluvasta vastuusta.

Naisiin kohdistuvasta väkivallasta alettiin länsimaissa puhua 1970-luvun lopulla. Suomessa vielä tuolloin sivuutettiin väkivallan sukupuolistuneisuus. Väki-valta nähtiin pikemminkin parisuhteen ongelmana, jossa toimi kaksi tasavertaista kumppania. Vasta parikymmentä vuotta myöhemmin Suomessakin alettiin puhua miesten ja naisten erilaisista asemista väkivallan parisuhteen osapuolina ja tuotiin esiin niiden sukupuolistuneisuus (Keskinen 2005, 106).

Väkivallan sukupuolistuneisuudella viitataan yhtäläillä miesten ja naisten tekemään väkivaltaan, lapsiin kohdistuvaan väkivaltaan ja seksuaalivähemmistöihin kohdistuviin viharikoksiin sekä kunniaväkivaltaan. Siinä korostuu väki-

vallan valtakäytökset, merkityksellistyvä toiminta ja siitä seuraavat käytännöt (Keskinen 2010, 243). Vallankäyttödiskurssissa valta jakautuu epäsymmetrisesti parisuhteen osapuolten kesken. Vastuun väkivallasta on katsottu kuuluvan sen tekijälle. Naisen toimijuus, Venäläinen (2012, 6) huomauttaa mielletään tämän diskurssin mukaisesti kapea-alaiseksi, miehen käyttäessä valtaa naisen kontrolloimiseen. Naisen katsotaan olevan viaton väkivallan uhri, ja samalla avuttomassa asemassa suhteessa mieheen (vrt. Heiskanen ja Ruuskanen 2010).

Sama nainen -musiikkivideossa esitetään väkivaltaa, jossa Eva Lundgrenin (1992, sit. Piispa 2004, 42–44) mukaan on kyse sukupuolen mukaisista strategioista, joita väkivaltaa harjoittava mies ja sen kohteeksi joutuva nainen käyttävät tuottaessaan hierarkkista sukupuoliero. Strategiat liittyvät Lundgrenin nimeämään väkivallan normalisoitumisprosessiin, jossa nainen alkaa vähitellen pitää miehen tekemää väkivaltaa normaalina, ja josta seuraa naisen persoonan vähittäinen hajoaminen. Persoonan hajoaminen on seurausta naisen sopeutumisesta miehen asettamiin vaatimuksiin ja väkivaltaisen käytöksen taustalla vaikuttavien motiivien sisäistämisestä. Nainen usein epäilee kuvitelleensa tapahtuman tai ylireagoineensa siihen. Jatkuva itsensä epäily aiheuttaa halua eristäytyä ja vääristää naisen maailmankuvaa siten, että hän alkaa syyttää itseään vaikeuksista (Piispa 2002, 889).

Sama nainen -musiikkivideota voi lähestyä tarkastelemalla parisuhteessaan väkivaltaa kokevan naisen omaksumien tai hylkäämien subjektipositioiden kautta. Sosiaalipsykologi Satu Venäläisen (2012, 5–16) tutkimuksessa parisuhteissa väkivaltaa kokevat naiset pyrkivät asemoimaan itsensä toimijuutta kuvaaviin diskursseihin niin, että he pystyvät osoittamaan olevansa viattomia väkivallan uhreja (uhriuden todistaminen) ja välttymään avuttoman uhrin subjektipositiolta siihen liitettyjen negatiivisten mielleyhtymien vuoksi. Vahvana toimijana näyttäytymisen myötä on mahdollisuus välttyä häpeälliseltä uhripositiolta. Erityisesti niissä parisuhteissa, joissa nainen jää suhteeseen, häpeällisen uhriposition välttämisen strategioita on useita. Tyypillisesti nainen vähättelee väkivaltaisen teon vakavuutta, korostaa eroa väkivallan tekijän entisen ja väkivaltaisen persoonan välillä, vähättelee väkivallan tekijän vastuuta ja ottaa itse vastuuta teosta.

Edellisiä huomioita peilaten tarkastelen seuraavaksi naisuhriuden rakentumista musiikkivideon sanoituksen avulla. Kiinnitän huomiota prosessiin, jossa nainen vähitellen ottaa uhriposition osaksi itseään.

Uhriutumisen ja suhteeseen jäämisen ristiriita sanoituksessa

Musiikkivideon ilmestymisen jälkeen (2009) Chisulta kysyttiin miten musiikkivideo sai alkunsa. Chisu kertoo idean lähteneen häneltä itseltään ja liittävän jollain tapaa hänen omaan elämäänsä (Heikkinen 2010, 58):

Se oli mun idea. Siinä ei välttämättä käy selväksi kumpi on vanki vai onko ne mollemmat vankeja. Kaikki biisit tulee mun elämästä jollain tavalla. Monet on tarttuneet siihen onko mua vedetty ihan hirveesti turpaan. En mä nyt ole koskaan sairaalaan

kontannut, oikeesti. Ei se sitä ole. Kyllähän mä siinä hirveästi väritän ja vien asioita äärimmäisyyksiin.

Haastattelun pohjalta vaikuttaisi, että kappaleen sanoitus on jossain mielessä tunnustuksellista. Vaikka sanoituksen voi olettaa paljastavan jotain Chisun si- säisestä maailmasta, on mahdoton sanoa missä määrin hän ilmaisee laulullaan omaelämäkerronnallisia yksityiskohtia.

Laulun sanoituksen analyysissä olen tehnyt jaottelua naisen asemointipyrkimysten mukaan (ks. Venäläinen 2012 edellä). Asemointipyrkimykset vaihtelevat vahvan ja heikon sekä vastuullisen ja alistuvan naisen välillä, aiheuttaen hie- noisia muutoksia kappaleen naiskuvan rakenteeseen. Koherenssiin syntyy särö esimerkiksi kolmannen säkeen alussa, jolloin sanoituksen sävy muuttuu alun ihailevasta katkeran syyttävään (ks. alla).

Sama nainen noudattaa säkeistö–kertosaäkeistö-muodon perusrakennetta (S1–S2–KS–S3–KS–KS) sitä hieman muunnellen. Kun säkeistöt kuljettavat ta- rinaa eteenpäin, kertosaäkeistöissä toistetaan iskulauseenomaisesti kappaleen pääsanomaa, intensiteetin tavallisesti kasvaen loppua kohden. Kappaleen pe- rusrakenteeseen lisätyllä päätösaäkeistöllä (S4) on videon kokonaistulkinnan kannalta oleellinen merkitys. Käytän jatkossa parisuhteen toiseen osapuoleen termiä ”mies” (ks. aiemmat perustelut).

Ensimmäisessä säkeistössä nainen kertoo pettymyksestä ja lupausten sär- kymisestä: ”luvattu on paljon, rikottu enemmän”. Mies on lupausten antaja ja niiden rikkoja. Tekijän syllisydestä kertomisen jälkeen nainen kertoo valvo- vansa miehen vierellä ja ihailevansa häntä: ”vierelläsi valvon ja kauniina sut nään”. Tulkitsen valvomisen toisen vierellä pyrkimyksenä näyttäytyä vahvana, vastuullisena naisena. Se on myös osoitus naisen nuhteettomuudesta ja hoiva- taipumuksesta. Hoivaamisen kautta naisella on mahdollisuus näyttäytyä tar- peellisena. Hän ottaa vastuun tilanteesta, josta hänen ei kuitenkaan tulisi olla vastuussa. Asettuessaan tällaiseen subjektipositioon hän toistaa ideologisia ja normatiivisia odotuksia sukupuolitetusta subjektiudesta (Keskinen 2005, 285).

Toisessa säkeistössä korostuu naisen ehdoton rakkaus miestä kohtaan: ”sä oot se jonka löydän aina uudelleen”. Hän ilmaisee sekä halunsa jatkaa parisuh- detta että olevansa sama nainen kierros kierroksen jälkeen: ”taas tässä oon ja valmis uuteen kierrokseen”. Tulkitsen tämän ilmentävän parisuhteen valtasuh- teiden epäsymmetrisyyttä ja ennakoivan tulevaa väkivallan kierrettä. Nainen vakuuttelee anteeksiannollaan miehen hyvyyttä ja osoittaa pyrkimystään so- peutua väkivaltaa käyttävän vaatimuksiin. Osoittamalla miehelle mahdollisim- man paljon rakkautta hän samalla selittää pois parisuhteensa epäonnistumista (Keskinen 2010, 246).

Kolmannessa säkeistössä nainen kertoo parisuhteessaan tapahtuneesta hen- kisestä väkivallasta: ”mä muistan kyllä ne kiro sanat ja syyttelyn”. Nainen kertoo tulleen väärin kohdelluksi. Hän osoittaa rohkeutta ja itsenäisyyttä tuodes- saan teon julki. Tätä seuraa kertominen parisuhteessa tapahtuneesta fyysisestä väkivallasta: ”anteeksi annan jopa sen pahoinpitelyn”. Ristiriitaisia tunteita herättävän anteeksiannon tulkitsen keinoksi nousta tapahtuman (ja miehen) yläpuolelle, jota on edeltänyt oman uuriuden ja miehen syllisyyden todista-

minen (Venäläinen 2012, 11). Anteeksiannon kautta nainen pystyy esiintymään miehen hoivaajana. Sen voi myös tulkita ilmentävän naisen sääliä miestä kohtaan, ja näin lujittavan suhteen epäsymmetrisiä valta-asetelmia (Keskinen 2005, 261).

Neljännessä säkeistössä nainen ilmaisee, että asia on loppuunkäsittely: ”sanonut oon kaiken, yö vaihtuu aamuun”. Nainen asettuu avuttomaan subjektipositioon ja antaa miehen päättää suhteen tulevaisuudesta ja omasta takaisinpaluustaan: ”jos sä vielä haluat takas mä tuun”. Ei ole varmaa, tuleeko mies ilmaisemaan halunsa jatkaa parisuhdetta, sillä se ei käy ilmi sanoituksista.

Katsoja-kuuntelijassa ambivalenssia aiheuttaa etenkin kertosaäkeistöjen voimaannuttavat kohdat, joissa nainen todistelee riippumattomuuttaan ja itsenäisyyttään miehestä. Kertosaäkeistöissä pyritäänkin kumoamaan vaikutelma naisen alistaisesta asemasta korostamalla minän eheyttä. Ensimmäisen kertosaäkeistön (tahdit 21–28) viesti: ”mut mussa ei oo mitään, mussa ei oo mitään uutta” jatkuu toisen kertosaäkeistön (tahdit 39–46) vakuuttelulla siitä, että nainen antaa teon tämän kerran anteeksi: ”mut mä en lupaa mitään, mä en lupaa mitään muuta” ja jatkuu iskulauseenomaisesti kolmannessa kertosaäkeistössä (tahdit 47–54): ”mä en lupaa mitään, en enää lupaa mitään muuta”. Kaikki kolme kertosaäkeistöä päättyvät vakuutteluihin siitä, ettei nainen ole muuttunut: ”oon vielä samanlainen, sama mieli, sama sydän, sama nainen”. Näin videon päähenkilö selittää pois osallisuutensa tapahtuneeseen; hän on yhä sama nainen, vaikka näin pääsi käymään.

Uhrius kuvassa ja äänessä

Musiikkivideoille tyypilliseen tapaan sanoituksellista kertomusta ei ole siirretty kuvalliseen kerrontaan mitenkään yksiselitteisesti. Pikemminkin kuvassa peilataan naisen epämääräisiä tunteita liittyen elämänhallinnan menettämiseen ja itsen särkymiseen. Tämä epämääräisyys ilmenee hitaiden leikkausten yhdistelmänä, jolla väkivallan mielikuvia pyritään herättämään katsojan mielessä.

Videossa liikutaan kahden eri lavastetun ympäristön välillä. Kutsun näitä ympäristöjä arjeksi ja fantasiaksi. Videolla esiintyy yksi henkilö, Chisu. Naisen esiintyminen yksin on kuvallinen tehokeino, jolla alleviivataan väkivallan kohtaamista yksin, ilman ulkopuolisten tukea. Koska puheenvuoroa ei missään vaiheessa anneta väkivallan tekijälle, korostetaan sillä myös naisen oikeutta kertoa tarinansa. Se toimii osoituksena miehisen valtahierarkian vastustamisesta ja yrityksestä kumota se. Toisaalta yksin esiintymisen voi mieltää kertovan uhriutumisprosessin ja siihen liittyvän eristyneisyyden lisääntymisestä ja näin liittyvän väkivallan normalisoitumisprosessiin. Lopulta nainen ottaakin uhriposition osaksi identiteettiään – nainen alistuu ja on valmis palaamaan väkivaltaiseen suhteeseen.

Uhriutumisen havainnoimiseksi kuvasta erottelen videon kaksi eri lavastettua ympäristöä, arjen ja fantasian toisistaan. Chisu esiintyy kahdessa asus-

tuksessa, jonka vuoksi nimitän häntä vaatetuksesta riippuen joko arki-Chisuksi tai fantasia-Chisuksi. Arjen värimaailma on mustavalkoista, Chisu meikitön ja arkipäiväisen näköinen. Arki-Chisu kuvataan ahtaassa kerrostalohuoneistossa, katse alas luotuna, tukka roikkuen ja nuhjuinen t-paita yllään. Naisen ruumis ilmentää miehisen vallan kohteena olemista ja siitä näytetään vain t-paitaan peitetty vaatimaton yläosa. Nainen on vankina omassa kodissaan, tilassa jonka pienuus heijastelee elämänpiirin kaventumista. Arki-Chisun alisteisesta asemasta kertoo se, ettei hän katso kertaakaan kameraan. Vaikutusta korostetaan heikolla ja pehmeällä valaistuksella, sekä hienoisesti ylhäältä alas suuntautuvilla kuvakulmilla (esim. *Modinos* 1994, 37–38).

Fantasia-Chisu on vahvasti meikattu, hauras olento, jonka ruumis on vaate-tettu kokonaan. Hän liikehtii ruumiillaan ja käsillään avarassa, unenomaisessa tilassa. Päässään hänellä on helmikirjailtu pääkoriste, joka on koristeltu aarnikotkan sulilla. Hänen taustallaan kimmeltävät psykedeeliset, sinipunaiset valot. Vapauden symbolina sulat vihjaavat, että nainen voi fantasiamaailmassa liikkua vapaammin. Valojen kirkas loiste symboloi parisuhdeväkivallan tuomista päivänvaloon ja vihjaa myös toisenlaisen, väkivallattoman elämän mahdollisuudesta. Samanaikaisesti kameran epävakaa, hidas ja pyörivä liike päähenkilön ympärillä kertoo elämäntilanteen kaoottisuudesta. Naisen tuleekin itse päättää käyttääkö hän tämän vapauden potentiaalin hyväkseen.

Fantasia-Chisu haastaa katsoja-kuulijan useasti katsomalla suoraan kameraan. Katsekontakteilla alleviivataan naisen kokemusta, avataan se muille ja muodostetaan yhteyksiä saman läpikäyneisiin naisiin. Useimmiten fantasia-Chisu kuitenkin katsoo ulos kuvasta, kenties tulevaisuuteen ja vapauteen. Lisäksi studio-olosuhteissa luotu valaistuksen kovuus ja suoruus, kuvan epätasainen rajaus ja naisen esittäminen kuvan reunamilla luovat mielikuvaa elämähallintansa menettäneestä naisesta. Nämä epätodelliset olosuhteet osaltaan alleviivaavat sitä kuinka naisesta vähitellen tulee oman elämänsä sivupersoonaa ja saavuttamaton itselleen.

Tätä prosessia ilmentävät myös siirtymät, joita on neljä ja jotka esiintyvät tekstissä kursivoituna. Siirtymä kuvassa tapahtuu, kun nainen pakenee arjesta fantasian maailmaan ja takaisin. Siirtymä musiikissa tapahtuu, kun musiikin kulku jollain tapaa muuttuu tai naisen (Chisun) lauluääni särkyy (ks. ääni- ja kuvasynopsis).

Selkeyden vuoksi kuva- ja äänisynopsiksessa teosta analysoidaan f-mollissa. Tämä siitä huolimatta, että kappaleessa siirrytään säkeistöjen mollikeskeisyydestä kertosäkeistöjen duurikeskeisyyteen. Kitaran naukuva, epätoivoisuutta ilmentävä ääni johdannossa on luotu glissandolla, siirtymällä sävelestä toiseen liukuen. Johdannon kuva on epätarkka, heiluva ja rakeinen. Öisessä ja sateisessa videokuvassa arki-Chisu kävelee hitaasti sillan ali katsojaa kohden. Hitaat, kohtitulevat askeleet korostavat hänen esiintuloaan pimeydestä sekä päättävyyttään kertoa tarinansa. Samalla kuvan utuisuus luo vaikutelman epämääräisestä, määrittelemättömästä uhasta.

Ensimmäisen säkeistön (tahdit 5–12) laulu pysyy matalassa rekisterissä ja pehmeänä. Ensimmäisen säkeen alussa pianosäestykselliseen lauluun lisätään

lyömäsoittimet melodian pudotessa (C:stä F:ään, ks. ääni- ja kuvasynopsis). Tulkitsen laskevan ja pehmeän lauluäänen kuvastavan alistuneisuutta, kun taas toisen säkeen hienoinen nousu loppua kohden ilmentää toivoa paremmasta tulevaisuudesta. Samalla kuva siirtyy sateisesta yöstä sisälle ankeaan kerrostalo-huoneistoon. Arki-Chisun katse pysyy alaviistossa, vahvistaen tunnetta naisen alistuneisuudesta. Tulkitsen epätarkan tarkennuksen kasvoissa kertovan uhasta, joka kohdistuu naisen minäkuvaan.

Musiikillisesti toinen säkeistö (tahdit 13–20) toistaa ensimmäisen säkeen kulun. Kappaleen epätoivoisuutta korostetaan glissandoilla. Epätoivoisuus korostuu samanaikaisesti kuvassa, joka on mustavalkoinen, epätarkka, jyrkkä ja rakeinen. Kuva viipyy arki-Chisun epätarkoissa ja utuisissa kasvoissa, kuin alleviivaten hänen feminiinistä voimattomuuttaan (Modinos 1994, 35–37). Samalla kun nainen laulaa miehelle, hänen kasvonsa ovat kuitenkin hieman kohonneena, kuin vielä toivoen parempaa.

Ensimmäisen kertosaäkeistön alussa (tahdit 21–24) on sointujen käänteinen järjestys (des-duuri, f-molli) verrattuna johdantoon (f-molli, des-duuri ja ensimmäinen puoli säkeestä). Tulkitsen sointujen käänteisen järjestyksen *ensimmäisenä siirtymänä*. Nainen pakenee arkitodellisuutta eikä halua myöntää väkivaltaista parisuhdetta. Rummut jätetään pois pianon ja efektiperkussion jatkaessa. Samalla laulu lähentelee maksimikorkeutta kohdassa ”uutta” ja on väräjäväää. Laulu karkaa ja lähtee lentoon, fantasiamaailman puolelle. Äänen ohuella false-tilla korostetaan naisen herkkyyttä ja tunteiden haavoittuvuutta vallitsevan tilanteen edessä. Äänellisenä keinona tällaista särkyvyyttä kuuleekin ilmennettävän lauluäänen keinoin suhteellisen harvoin. Susan McClary (2002, 46) nimittää tätä osuvasti turvallisuuden illuusion särkymiseksi äänessä. Tätä tunnetta vahvistaa taustalla kuuluva särkyvän lasin helinä (efektiperkussio). Samalla tahti 24 siirtää kuvallisen kerronnan arjesta fantasiaan. Fantasia-Chisun suora katsekontakti kameraan haastaa katsoja-kuulijan käsittelemään tapahtunutta ja kertoo naisen kamppailusta itsen särkymistä vastaan. Toisaalta vahvistuu epäily, että nainen tarkastelee omaa elämäänsä ulkopuolisen silmin. Oman elämänsä sivustakatsojana naisella ei ole enää oikeutta päättää elämästään.

Ensimmäinen kertosaäkeistö (tahdit 25–28) jatkuu siten, että viimeisen tahdin kolmas lyönti (Es-duuri-sointuun) vie kahden tahdin mittaiseen breikkiin (tahdit 29–30), jolla siirrytään kolmanteen säkeistöön (ks. ääni- ja kuvasynopsis). Tässä kohden kappaleen neljän tai kahdeksan tahdin kaava rikkoutuu. Musiikin dramaattisuutta lisätään breikin lopussa tuomalla kaikki instrumentit jälleen mukaan. Tulkitsen tämän breikin *toisena siirtymänä*: jotain jännittävää tai paljastavaa tulee pian tapahtumaan. Samanaikaisesti fantasia-Chisun ruumis pyörrähtää. Ruumiin pyörrähtävä liike yhdistyy katseeseen, joka kohdistuu kuvasta ulos. Tunnelma on odottava.

Olen nimennyt kappaleen huippukohdaksi kolmannen säkeistön (tahdit 31–38), sillä siinä fantasia-Chisu paljastaa häneen kohdistuneen väkivaltaisen teon. Tämän hän tekee artikuloimalla laulun sanat selvästi: ”mä muistan kyl-lä”. Lisäksi hän haastaa katsojan suoralla katsekontaktilla sanalla ”kyllä”. Tulkitsen katseen läpätunkevuuden kertovan väkivaltaisesta muistosta, loukatuksi tulemisesta ja

parisuhteen epäsymmetrisistä valta-asetelmista. Tämän jälkeen kuva leikkaa takaisin karuun huoneistoon, joka muistuttaa vankilan tapaamishuonetta (ks. ääni- ja kuvasynopsis). Arki-Chisu puhuu vanhanaikaiseen vankilapuhelimeen, jossa on iso luuri sekä kiemurteleva johto, jota kädet puristavat. Katseen kohdistuksesta ja puhelimesta vahvistuu tunne, että hän on tapaamassa väkivaltaista partneriaan, joka istuu lasin toisella puolella. Naisen tietoisuus asioiden olotilasta on projisoitu tuskaisesti liikehtivään ruumiiseen ja käsiin. Katseen pysyessä alaviistossa ja eleiden niukkoina, nainen ilmaisee tietoisuutensa tulevaisuudessa hämmöttävästä uhasta. Kolmannen säkeistön kitarasoundi muuttuu slide-kitaran liukuvasta soitosta akustiseksi soitoksi.

Toisen kertosäkeistön alun (tahdit 39–42) syntetisaattorin ääni on taivutettu (nopea portamento) ja se toimii vastaparina liu'utetulle kitaran soundille. *Kolmannessa siirtymässä* (tahti 39) tämä ambulanssisireeniä muistuttava kiireinen ääni toimii auditiivisena linkkinä väkivaltaan ja luo mielikuvan stressaavasta elämäntilanteesta. Samanaikaisesti kuva leikkaa arjesta takaisin fantasian maailmaan. Fantasia-Chisun suora katsekontakti säkeistön alussa ja lopussa muistuttaa katsojaa naisen kokemasta väkivallanteosta. Ylhäältä alas suuntautuvat suorat katsekontaktit viestivät siitä, että nainen kontrolloi tilannetta ja pitää yhä kiinni minuudestaan. Hallinnan tunteesta kertoo myös Chisun aiempaa laajemmin ja avoimemmin liikehtivä ruumis (ks. ääni- ja kuvasynopsis).

Musiikin luoma toisen kertosäkeistön (tahdit 39–46) tunnelma jatkuu kolmanteen kertosäkeistöön (tahdit 47–54). Kolmas kertosäkeistö on muutoin identtinen toisen kertosäkeistön kanssa, paitsi sen lopussa Chisu ei katso kuulijaan, vaan kääntää katseensa pois. Katseen poiskääntäminen heijastelee luovuttamista ja minuuden menettämistä. Myös viimeisen tahdin siirtymä *Es-duuri*-sointuun on jätetty pois, jonka tulkitsen *neljänneksi siirtymäksi*. Siinä Chisu laulaa matalalta ja hiljaa, lyödyn naisen äänellä jo tahdissa 54 (ks. ääni- ja kuvasynopsis). Vain laulu, piano ja pehmeä syntetisaattori jatkavat muiden instrumenttien jäädessä taka-alalle. Videon kuvallinen kerronta tuo esille fantasia-Chisun niukkoja eleitä välkehtivien valojen loisteessa. Kameran kiertoliike korostaa vaikutelmaa naisesta, jota määrittävät olosuhteet.

Kappaleen päättäminen neljänteen säkeistöön (tahdit 55–62) ja sitä seuraavaan samantunnelmaiseen codaan (tahdit 63–67) palauttaa musiikillisesti kappaleen alkuun, jonka tulkitsen merkittävän laulun päähenkilön alistumista lähtötilanteeseen. Laulu ja piano jatkavat muiden instrumenttien häipyessä taka-alalle. Kuva siirtää katsojan fantasiamaailmasta takaisin arkeen tukien tulkintaa naisen paluusta väkivaltaiseen parisuhteeseen. Se viipyy vankilan tapaamishuoneessa, jossa arki-Chisu puhuu vankilapuhelimeen ja luo katsekontaktin peililasin toisella puolella olevaan väkivaltaiseen kumppaniinsa. Hän katsoo kumppaniaan silmiin, ja kertoo palaavansa takaisin, jos toinen niin haluaa.

Intiimiksi ja koskettavaksi kappaleen tekevät sen viisi viimeistä tahtia (63–67), jolloin huomio on Chisun lauluäänessä. Ääni on hiljainen ja intiimi. Tulkitsen hyminän korkean äänentason yhdessä laulun sanattoman lopun kanssa viittaavan väkivaltaiseen muistoon. Se kuvastaa yksinäisyyttä ja itsen särkymistä. Hyminän voi myös ajatella viittaavan unelmaan, saavuttamatta jääneeseen vapauteen,

jonka nainen menetti jäämällä parisuhteeseen. Viimeisellä tahdilla Chisun käsi kohoaa koskettamaan toista kättä lasin toisella puolella. Tämä on ensimmäinen kerta kun videolla näkyy toinen käsi. Varmuutta siitä, kenelle toinen käsi kuuluu ja onko kyseessä vankilan tapaamishuone, ei kuitenkaan saada. Kuvan voi myös tulkita toisella tapaa. Tällöin Chisun kohoavan käden lasille voi ymmärtää hänen omana peilikuvanaan. Tämän tulkinnan mukaan hän on etäännyttänyt itsensä tapahtuneesta ja tarkastelee omaa elämäänsä ulkopuolisen silmin.

Naisuhriuden representaatioita ja särkymisen illuusioita

Artikkelissani olen analysoinut *Sama nainen* -musiikkivideota naisuhriuden representaationa. Kappaleen sanoitus, kuva ja musiikki rakensivat laululle erityisen diskurssin, jonka merkitykset liitin sukupuolistuneen väkivallan tutkimuskenttään. Videolla nainen kamppaili minuudestaan kiinnipitämisen ja sen särkymisen, suhteesta lähtemisen ja siihen jäämisen välillä. Sanoitukset ilmensivät naisen tuntemuksia väkivaltaisesta teosta, sen anteeksiannosta ja paluusta väkivaltaiseen parisuhteeseen. Niissä ilmeni myös miehen ihailua ja sitoutumista suhteeseen. Kertosäkeistöissä nainen vakuutteli minuutensa ennallaan pysymistä tapahtuneesta huolimatta. Musiikkivideossa vuorottelivat vallankäyttö- ja vuorovaikutusdiskurssin mukaiset naiskuvat siten, että katsoja pystyi vain arvailemaan videon loppuratkaisua. Ristiriitaisia tuntemuksia aiheutti kappaleen toisistaan eriävien naiskuvien lisäksi epä tietoisuus naisen tulevaisuudesta. Sanoituksista välittyvä anteeksianto ja toivo yhdessä kertosaäkeistöjen voimaannuttavan position representaation kanssa herättivät luottamusta ja vihjasivat naisen selvinneen tapahtuneesta. Tämä asettui räikeään vastakohtaan kappaleen viimeisen säkeistön loppuratkaisun kanssa: ”jos sä vielä haluat, takas mä tuun”. Naisen omaksuessa uhriposition osaksi identiteettiään ja myöntyessään palaamaan vankilaa muistuttavaan parisuhteeseen *Sama nainen* -musiikkivideo representoi tarinan, jonka naiskuva oli lopulta lähempänä vallankäyttödiskurssin mukaista naiskuvaa.

Myös kuvassa nainen kamppaili alistumisen ja itsen voimaannuttamisen välillä. Tätä minuuden säilymisen ja särkymisen välistä jännitettä kuvattiin Chisun esittämien roolien, säkeistöissä esiintyvän arki-Chisun ja kertosaäkeistöissä esiintyvän fantasia-Chisun avulla. Arki-Chisu ei katsonut kuulijaan kertaakaan kappaleen aikana, vaan alistui tapahtuneelle heti ensimmäisessä säkeistöissä painamalla päänsä alas. Arki-Chisun vaikean oloinen ruumis ja käsien puristusote puhelinjohdosta ilmensivät suoraa linkkiä väkivaltaiseen tekoon. Naisen pakoyritykset arjesta fantasiamaailman puolelle kuitenkin vihjasivat parisuhdeväkivallasta selviytymisestä. Tätä oletusta tukivat fantasia-Chisun useat katsekontaktit kameraan, joilla katsoja haastettiin käsittelemään naisen kokemusta. Katsekontakteilla nainen pikemminkin uhmasi väkivallantekijää kuin alistui tälle. Lisäksi fantasia-Chisun liikehdintä ilmensi vapaudentuntemuksia ja heijasteli yhä jäljellä olevaa ruumiin itsemääräämisoikeutta, jota oli kuitenkin mahdollista

kokea vain fantasiamaailmassa. Samanaikaisesti naisen liikkeistä kuvastui koettu elämä, väkivaltaisen teon muisto.

Chisun *Sama nainen* -musiikkivideon eteenpäin vievä voima – ajatus miehen valtahierarkian vastustamisesta ja naisen minuuden säilymisestä ennallaan – kantoi aina kolmannen kertosaikaisen loppuun, jolloin nainen kuitenkin alistui ja luovutti. Näin tehdessään video rikkoo vahvan suomalaisnaisen ja omillaan pärjäämisen diskurssia. Se toimii yhteiskunnallisesti merkittävänä kannanottona kritikoiden oletusta jo saavutetusta sukupuolten välisestä tasa-arvosta. Jäljelle jäikin kysymys miten video vaikutti minuun niin, että tulkitsin siinä väkivaltaa ja oletin sen myös tulevaisuudessa jatkuvan? Ilman tunteideni huomioon ottamista en olisi pystynyt luomaan yhteyksiä eri elementtien (sävelmän, ulkoisten objektien ja elämäntavan) välille. Kuvasin musiikissa ja kuvassa tapahtuvaa uhrin olemista *siirtymien* avulla tavoittaakseni tunnetiloja, kuten särkymistä. Chisun lauluäänen ja laulun sanojen kohtaamisesta syntyvien merkitysten huomiointi ja niiden tarkastelu suhteessa laulajan ruumiilliseen olemiseen tapaan mahdollisti osittaisen samaistumisen naisen kokemuksiin. Naisen henkistä ja fyysistä olemista ei ollut mielekästä erottaa toisistaan. Koin, että naisen ruumis ei sinänsä heijastanut naisen tunteita, vaan tämä aukko jätettiin avoimeksi omille tulkinnoilleni. Oletusta naisen lopullisesta särkymisestä tuki ruumiin vaikea olemisen, joka sekoittui lauluäänen särkymiseen.

Tarinan päätössaikaisen loppuratkaisu aiheutti voimakasta petetyksi tulemisen tunnetta. Naisen jääminen suhteeseen pakotti minut käsittelemään tunteita, joita pyrin aluksi torjumaan. Analyysin edetessä koin voimakasta ambivalenssia – vihaa ja myötätuntoa. Videon loppuratkaisun aiheuttama epäusko oli ristiriidassa videon kauniista toteutuksesta syntyneen mielihyvän kanssa. Videon päähenkilön tavoin jouduin kokemaan epävarmuutta ja epätietoisuutta, eikä tämän ahdistavan tilan purkaminen edennyt ainakaan katsomalla videota uudestaan. Ehkä pientä helpotusta tilanteeseen tuo lausahdus, joka minullekin usein sanotaan traagisen elokuvan päätteeksi: ”No sehän oli vain elokuva!”

Poliittisesti *Sama nainen* -musiikkivideo kytkeytyy parisuhdeväkivallan vastaiseen kulttuuriseen liikehdintään. Naisen kykenemättömyys irtautua parisuhdesta ja siihen liittyvä lohduttomuus esitetään tavalla jota voi pitää realistisena kuvauksena monen parisuhdeväkivaltaa kokevan naisen elämästä. Musiikkivideo tuo omalta osaltaan aiheen osaksi musiikintutkimusta, osoittaa parisuhdeväkivallan tavallisuuden ja pyrkii lopettamaan sitä ympäröivän hiljaisuuden. Musiikkivideo tekee naisen kokemukset parisuhdeväkivallasta näkyviksi: se representoi väkivallan naisuhrin, joka ottamalla uhrin osaksi itseään alkaa pitämään väkivaltaa normaalina osana elämäänsä. Musiikkivideo kysyy miksi naisiin kohdistuva väkivalta on hyväksyttyä, tavallista ja uhria syyllistävää. Se ottaa samanaikaisesti kantaa ja herättää vihastusta, sillä tarinan onnetonta loppua on lähes mahdoton hyväksyä. Tarinan julkituominen ja avaaminen muille on kertojaltaan vahva poliittinen teko, jolla luodaan yhteyksiä muihin saman kokemuksen läpikäyneisiin naisiin. Näin Chisu liittyy parisuhdeväkivallan uhrin kokemukset osaksi laajempaa naisten poliittista kamppailua oikeudesta elää väkivallatonta elämää.

- Aho, Marko ja Antti-Ville Kärjä (toim.) 2007. *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Brusila, Johannes 2013. Konstruktionismi etnomusikologisena näkökulmana. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 137–151.
- de Lauretis, Teresa 1984. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. London: Macmillan.
- de Lauretis, Teresa 2007. *Figures of resistance: essays in feminist theory*. Toim. Patricia White. Urbana: University of Illinois Press.
- Heikkinen, Mikko-Pekka 2010. "Sama Nainen" *HS kuukausiliite* 11 (463): 54-60.
- Heiskanen, Markku ja Minna Piispa 1998. *Usko, toivo, hakkaus. Kyselytutkimus miesten naisille tekemästä väkivallasta*. Helsinki: Tilastokeskus.
- Heiskanen, Markku ja Elina Ruuskanen 2010. *Tuhansien iskujen maa. Miesten kokema väkivalta Suomessa*. HEUNI report no 66. Helsinki: Euroopan Kriminaalipolitiikan Instituutti. Verkkolähde http://www.heuni.fi/material/attachments/heuni/reports/6KHnLcUwR/Full_report_66.pdf [tark. 31.10.2014].
- Hollway, Wendy 1984. Gender difference and the production of subjectivity. Teoksessa *Discourse theory and practice: a reader*. Toim. Wetherell Margaret, Stephanie Taylor ja Simeon Yates. London: Sage. 272–293.
- Jokinen, Arto 2008. Väkivallan sukupuolistuneet ja kulttuuriset merkitykset. *Kosmopolis* 4 (38): 21–30. Verkkolähde <http://www.doria.fi/handle/10024/58042> [tark. 05.09.2013].
- Keskinen, Suvi 2005. *Perheammattilaiset ja väkivaltatyön ristiriidat: sukupuoli, valta ja kielelliset käytännöt*. Tampere: Tampere University Press. Verkkolähde <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67492/951-44-6281-5.pdf> [tark. 05.09.2013].
- Keskinen, Suvi 2010. Sukupuolistunut väkivalta. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino. 243–256.
- Koivunen, Anu ja Tutta Palin 2001. Affektiivinen käänne? *Naistutkimus* 14 (4):1–4.
- Koivunen, Anu 2006. Queer-feministinen katse elokuvaan. Teoksessa *Sukupuolishow: johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Toim. Anna Mäkelä, Liina Puustinen ja Iiris Ruoho. Helsinki: Gaudeamus. 80–106.
- Leppänen, Taru 2007. Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 268–293.
- Leppänen, Taru ja Pirkko Moisala 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 71–86.
- Liljeström, Marianne (toim.) 2004. *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino.
- Liljeström, Marianne ja Susanna Paasonen (toim.) 2010. *Working with affect in feminist readings: disturbing differences*. London: Routledge.
- Lundgren, Eva 1992. *Gud och alla andra karlar*. Stockholm: Natur och kultur.
- Lundgren, Eva, Gun Heimer, Jenny Westerstrand ja Anne-Marie Kalliokoski. 2001. Slagen dam: mäns våld mot kvinnor i jämställda Sverige – en omfångsunder-sökning. Umeå: Brottsoffermyndigheten. Verkkolähde [http://www.brottsoffermyndigheten.se/Filer/Böcker/Slagen dam.pdf](http://www.brottsoffermyndigheten.se/Filer/Böcker/Slagen%20dam.pdf) [tark. 6.11.2014].
- Markkola, Pirjo 2002. Vahva nainen ja kansallinen historia. Teoksessa *Suomineiton hei: kansallisuuden sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen ja Kirsti Lempäinen. Tampere: Vastapaino. 75–90.
- McClary, Susan 2002. *Feminine endings: music, gender ja sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Modinos Tuija 1994. *Nainen populaarikulttuurissa: Madonna ja The Immaculate collection*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Niemi-Kiesiläinen, Johanna 2004. *Rikosprosessi ja parisuhdeväkivalta*. Helsinki: WSLT.
- Piispa, Minna 2002. Complexity of patterns of violence against women in heterosexual partnerships. *Violence against women* 8 (7): 873–900.
- Piispa, Minna 2004. Väkivalta ja parisuhde: nuorten naisten kokeman parisuhdeväkivalan määrittely surveytutkimuksessa. Helsinki: Tilastokeskus.
- Piispa, Minna, Markku Heiskanen, Juha Kääriäinen ja Reino Siren 2006. *Naisiin kohdistunut väkivalta 2005*. Oikeuspoliittisen tutkimuslaitoksen julkaisuja 225. Helsinki: Oikeuspoliittinen tutkimuslaitos. Verkkolähde http://www.optula.om.fi/material/attachments/optula/julkaisut/tutkimuksia-sarja/qxNJT0ej1/225_Piispa_Heiskanen_Kaariainen_Siren_2006.pdf [tark. 30.10.2014].
- Richardson, John ja Stan Hawkins (toim.) 2007. *Essays on sound and vision*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Richardson, John 2007. Double-voiced discourse and bodily pleasures in contemporary Finnish rock: the case of Maija Vilkkumaa. Teoksessa *Essays on sound and vision*. Toim. John Richardson ja Stan Hawkins. 401–441.
- Ronkainen, Suvi ja Suvi Näre 2008. Intiimin haavoittava valta. Teoksessa *Paljastettu intiimi: sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Toim. Suvi Ronkainen ja Suvi Näre. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus Tila. 7–40.
- Saresma, Tuija, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen 2010. *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.
- Venäläinen, Satu 2012. Viaton uhri vai vahva nainen? Väkivallan uhreina olleiden naisten sukupuolistunut identiteetti väkivaltakertomuksissa. *Naistutkimus* 25 (2): 5–16.
- Wetherell, Margaret, Stephanie Taylor ja Simeon Yates 2001. *Discourse theory and practice: a reader*. London: Sage.
- Whiteley, Sheila 2000. *Women and popular music: sexuality, identity and subjectivity*. London: Routledge.

Musiikkiteokset

- Crystals 1962. He hit me (and it felt like a kiss). Säv. Carole King. San. Gerry Goffin. Äänitetty 1962. (The Crystals).
- Crystals 1962. Please hurt me. Säv. ja san. Gerry Goffin ja Carole King. Äänitetty 1961–1962. Twist uptown. Philles PHLP 4000. (The Crystals).
- Franklin, Aretha 1967. Respect. Säv. ja san. Otis Redding. Äänitetty 14.2.1967. I never loved a man the way I love you. Atlantic Records Studio. New York. (Aretha Franklin).
- Gaynor, Gloria 1978. I will survive. Säv. ja san. Freddie Perren ja Dino Fekaris. Äänitetty 1978. Love tracks. Polydor. (Gaynor Gloria).
- Holiday, Billie 1948. My man. Säv ja san. Jacques Charles, Channing Pollock, Albert Willemetz ja Maurice Yvain. Äänitetty 1948. Lady Day. Legacy Recordings (Holiday 1948).
- Holiday, Billie 1949. Taint't nobody's business. Säv. ja san. Porter Grainger ja Everett Robbins Äänitetty 17.8.1949. Billie Holiday Vol 2. New York. (Holiday 1949).
- PMMP 2006. Joku raja. Säv. ja san. Paula Vesala ja Mira Luoti. Leskiäidin tyttäret. Sony BMG.
- Posey, Sandy 1966. Born a woman. Säv. ja san. Martha Sharpe. Äänitetty 15.3.1966. Born a woman. Nashville. MGM (Posey 1966).
- Röyhkä, Kauko 1987. Paha maa. Säv. ja san. Kauko Röyhkä ja Tommi Viksten. Äänitetty 1987. Paha maa. Euros. (Kauko Röyhkä & Narttu 1987).
- Reddy, Helen 1972. I Am Woman. Säv. ja san. Ray Burton ja Helen Reddy. Äänitetty toukokuu 1972. I am woman. (Helen Reddy).

Sinatra, Nancy 1966. These boots are made for walkin', Säiv. ja san. Lee Hazzelewood.
Äänitetty 19.11.1965. Boots. Western Recorders. Hollywood. (Nancy Sinatra).
Sundberg, Christel 2009. Sama nainen [videotallenne]. Ohj. Mikko Harma. Helsinki:
Kolera Productions. Verkkolähde <http://vimeo.com/15866598> [tark. 16.12.2014]





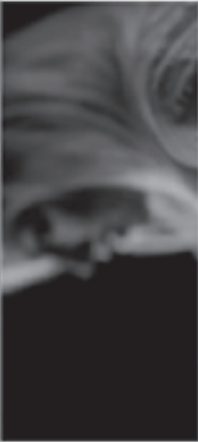



Music video *Sama nainen* by Chisu as a representation of female victimisation





This article analyses the video and music of singer-songwriter Chisu's *Sama nainen* as an example of a Finnish music video representing partnership violence. Finnish music videos rarely deal with partnership violence, it is not part of a public debate. Despite the absence of actual depiction of violence in any form, and in fact showing only one main character, played by Chisu herself, the music video *Sama nainen* makes an exception by taking a strong political stance towards violence against women. This article explores a particularly female experience of partnership violence and how it is represented in *Sama nainen* in lyrics, music and image.

Based on studies of gendered violence and also on how I experience the video and music myself, I explore through an analysis of music, lyrics and image, how partnership violence is represented in the video. The music video shows a woman who struggles between two conflicting subject positions. Throughout the song we see how she attempts to overcome external (male) use of control and power. However, in the end we see how she submits to the role of a victim. This process of victimisation is almost unnoticeable. Through this process of normalisation, are we letting violence become part of everyday life?





Liisa Tuomi työstää väitöskirjaansa suomalaisista naispoplaulajista Helsingin yliopistossa professori Pirkko Moisalan ja dosentti Taru Leppäsen johdolla.

Ääni- ja kuvarytymä sivu 1

	ääni-kuvat	sanotus	musiikki	kuvallinen kertonta
aika: 0:00 raitti: (1-4) muoto: INTRO			/ VI Fm Fm Db Db kytöskäärinsoittaran iluLäus piano arpeggio in Fm 	Kuva lähes mustavalkoinen, epäselvä, sumuinen ja rakenteen. Hämmäköivele affektuaalisilla katojiaa kohtaan. On ilta tai yö.
0:12 (5-12) S1		Luottu on paljon Pikotuu enimmän Vierekkäsi valvon ja kauralma euf nään	/ VI /# VII Fm Fm Db Ab Ab Eb Eb laulu: 	Mustavalkoinen kuva kerronstahuoimistosta. Sado valuu oisla ikkunaan pöien. Anti-Chisu katse alas luotuna, hääkset sekaisin, + paldozta.
0:36 (13-20) S2		Si euf see järke Sydän aina tuoleen Taus tässä oon ja valmis uuteen ihmiseen	sama kuin edellisessä + mutta nyt pianoitummuus plus kitaran iluLäus (8 sohta) 	Anti-Chisun katse Nieman kohonneena kuvattuna sivulta. Kunna jyrkkä, häilyvä ja epätarkka.
1:01 (21-28) KS1		Min massa ei oo mitään Massa ei oo mitään uutta Oon vielä samantyylinen Sama mieli Sama sydän Sama Nainen	VI /# VI /# Db Db Fm Fm Ab Eb Fm Fm 21-24: kitaravälit (ohimes), ei rumpuja laulu: 	21-26Fantasia-Chisu kohoittaa katsoensa käsissään kameraan. Kuva ei ole enää mustavalkoinen vaan värin. Chisu on vahvassa meikissä ja päällykkeitä, josta näkyy kaikki tona sukua. Tuusataa väliköyryt viat. Vartaloa peittäivät vaatteet. 25-28 Fantasia-Chisu kuvattuna sivulta. Katse kohonneena hän katsolee kuvan ulkopuolelle.

	esiintyvät	sanotus	musiikki	havainnointi
1:26 (29-30) tsuki		(...)	I Db Db Kaikki instrumentit (2 takkia)	Fantasia-Chisu ilkeillä shuusuruissa kamerassa ja katsoo kuvan ulkopuolelle.
1:32 (31-38) S3		Isä muistan kyllä ne kirsukat ja sytytyän ja anteeksi annan jopa sen pahimman	I Fm Fm Db Ab Ab Eb Eb Kitara (oktavi) laulu: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000	Lähliuva Fantasia-Chisun silmistä kohdassa "kyllä", jonka jälkeen kuvataan Auki-Chisua huoneessa. Hän löyää tuollaista puhuen vanhankalaiseen puhelmaan. Kädet pukevat puhelä jöhtöä.
1:56 (39-40) K52		Mut mä en lupaa mitään Mä en lupaa mitään muuta Oon vielä samanlainen Sama miehi Sama sydän Sama nainen	V / I Db Db Fm Fm Ab Eb Fm Fm Fm Fm Fm Fm venytyssointi	38-42: Lähliuvaa Fantasia-Chisun huoneesta, silmistä ja huulista. Liike keskeytyi käsin. Suora katsookortti kamerassa. 43-46: Fantasia-Chisu liikuttuu keuhon ja käsiään korvakkeella. Kamera kiertää Chisua valojen välkköisessä taustalla. Suora katsookortti kamerassa.
2:29 (47-54) K53		Mä en lupaa mitään En enää lupaa mitään muuta Oon vielä samanlainen Sama miehi Sama sydän Sama nainen	V / I Db Db Fm Fm Ab Eb Fm Fm (ei etenemistä Es-ohjelmasta tällä kerralla.) laulu toiveikas. Kohotus	47-54: Fantasia-Chisu liiktehi korvakkeella vilkuttavien silpinaisten valojen taustalla. Suora katsookortti kamerassa. 51-54: Fantasia-Chisua kuvataan läheistä avokuvasta. Hän imtoi ilmaisia kädenliikkeitä. Ei katsookorttia kamerassa.

Ään- ja kuvaanalyysiä sivu 3

	äänikuvat	sanottus	musiikki	kuvausten kerronta
2:46 (55-62) S4		Sanoitusten kaltaista Yö vaihtuu aamuun -On se vielä maalaus tässä miä tuur?	<i>f</i> VI III VI Fm Db Eb Ab Ab Eb Eb vain pianoilau laulu: 	Kamera kuvaa läheltä valaisua huoneita. Äiti-Chisu puhuu puhelimesta jonkun kanssa. Katse katoaa toiselle puolelle.
3:11 (63-67) Coda		mmmmh	<i>f</i> VI Db Db Fm Fm Ritardando kahdeksanveitsellä tahdilla (4 taktoa)	Käsi kuvataan läheltä lasimaista, hojautavaa pintaa. Chisu puhuu puhelimesta jollekin joka on toisella puolella.
viimeinen laulu (67)			<i>f</i> Fm (1 lyönti)	Käsi koroaa koskettamaan toista kättä laulla. Kuvassa näkyy kaksi kättä.

Jukka Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden elektroakustinen musiikki

Mikko Ojanen

Suomalaisen elektroakustisen musiikin varhaisvaiheista on akateemisen tarkastelun piirissä luotu melko tarkka kuva.¹ 1970-lukua edeltävät tapahtumat ja teokset on onnistuttu pääosin kartoittamaan ja sijoittamaan aikajanelle. Tätä myöhemmät tapahtumat, säveltäjät ja teokset ovat jääneet kuitenkin toistaiseksi vähälle huomiolle.² Tarkastelen tässä artikkelissa elektroakustisen musiikin säveltäjä Jukka Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden tuotantoa vuosilta 1970–78. Artikkelini pohjautuu osittain vuonna 2007 valmistuneeseen pro gradu -työhöni (Ojanen 2007).

Seuraavassa luvussa esittelen teosanalyysien pohjana toimivia käsitteitä sekä elektroakustisen musiikin kuvantamismenetelmiä. Ruohomäen toimintaa taustoittavassa katsauksessa esittelen hänen työtään elektroakustisen musiikin parissa sekä opettajana että tutkijana ja tämän jälkeen muodostan yleiskuvan hänen ensimmäisen sävellyskautensa tuotannosta ja vaikutteista. Teoksia käsittelevässä luvussa käyn systemaattisesti läpi Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden keskeiset teokset kuvaten niiden rakenteisiin, syntaksiin ja äänimateriaaliin liittyviä piirteitä. Kuvauksissa viittaan teosanalyysiin, jotka on koostettu artikkelin liitteisiin. Teosten rakenteelliset piirteet on esitetty liitteessä 1 ja niiden äänimateriaaliin ja syntaksiin liittyvät piirteet liitteessä 2. Teosten keskinäinen vertailu analysoitujen piirteiden näkökulmasta esitellään liitteessä 3. Lopuksi koostan analyysistä nousseista yksityiskohdista kuvauksen Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden tyylistä.

Tutkimusaineisto koostuu äänitteistä, haastatteluista, säveltäjä- ja teosesittelystä³ sekä lehtikirjoituksista ja kirjallisuudesta. Teosten osalta analyysin pohjana olen käyttänyt Ruohomäen teosten kuuntelukopiokelanauhoja ja *Ack*

¹ Ks. mm. Heiniö (1984; 1986; 1988; 1995), Home (2013), Kuljuntausta (2002; 2008), Laiho (1982), Laine (1984), Lassfolk (2013a), Lång (1990), Ojanen & Suominen (2005), Ojanen ym. (2007), Ojanen & Lassfolk (2012), Ojanen (2013), Ruohomäki ([s.a.] EH; 1993; 1994; 1998; 2013), Suominen (2013), Tiits (1990a; 1990b), Uimonen (2007). Akateemisen tarkastelun ohella merkittävässä asemassa suomalaisen elektroakustisen musiikin historian tunnetuksi tekemisessä on elokuvaohjaaja Mika Taanilan tekemä dokumentti Erkki Kurenniemestä ja siihen liittyvä taustoittava työ (ks. Taanila 2002a; 2002b).

² Muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta, ks. esim. Riikonen (1978), Sivuoja-Gunaratnam (2005), Hakulinen (2010), Vierimaa (2011), Andean (2013).

³ Säveltäjien omiin teksteihin tulee suhtautua kriittisesti, mutta osaltaan ne täydentävät vain ja ainoastaan teosten tarkasteluun keskittynyttä tutkimusta (ks. esim. Heiniö 1984, 13–15). Tästä syystä sisällytän artikkeliin myös Ruohomäen itsensä kirjoittamia tekstejä ja teoskuvia.

Värmeland du sköna -sovituksista C-kasettikopiota, jotka on arkistoitu Helsingin yliopiston musiikkitieteen elektronimusiikkistudioon. Äänenlaadulliset erot näkyvät teoksista tuotetuissa sonogrammikuvaajissa esimerkiksi taajuuskaistan vaihtelevuutena (ks. liite 1). Teosten äänimateriaalin ja rakenneanalyysin kannalta teoskopioiden äänenlaatu ei kuitenkaan aiheuta tulkintaongelmia. Tarkempia äänenlaadullisia tai muita vastaavia analyysejä sekä teosten mahdollista uudelleen julkaisua varten tulisi hankkia master- ja materiaalinauhut, jotka säveltäjä on systemaattisesti arkistoinut. Historiallisen kuvauksen olen koostanut Ruohomäen omista säveltäjä- ja teosesittelyistä sekä haastatteluista. Historialliset ajankohdat ja tiedot olen pyrkinyt tarkistamaan useasta eri lähteestä. Kuva tarkentuu väistämättä myös jatkossa ja tutkimusaineistoa tulisi laajentaa ainakin henkilöhaastatteluilla ja aikalaisdokumenteilla.⁴

Analyysikäsitteistö ja sonogrammikuvaajat

Koska elektroakustisen musiikin analysointiin ei varsinaista vakiintunutta menetelmäkokonaisuutta ole kehitetty, pitää analyysi rakentaa teoskohtaisesti. Risset'n (2002, xvii) mukaan jokainen teos jopa vaatii oman, yllättäviäkin tuloksia tuottavan tulkintanäkökulmansa, eikä analyysiä voi yksinkertaistaa automaattiseksi prosessiksi. Jonkinasteinen visuaalinen esitys teoksen muodon ja rakenteen hahmottamisen kannalta on kuitenkin välttämätöntä. Niin ikään vain teosten systemaattinen tarkastelu mahdollistaa niiden keskinäisen vertailun. Ruohomäen teosten kuvaukseen käytän ensisijaisesti Emersonin (1986) esittelemää käsitteistöä, jolla hän kuvaa musiikillisen kielen suhdetta teoksessa käytettyyn äänimateriaaliin. Käsitteistön avulla elektroakustisen musiikin teokset voidaan jakaa yhdeksään kategoriaan niiden syntaksin ja äänimateriaalin kuvailevuuden mukaan (ks. taulukko 1). Emerson käyttää jaottelussaan ter-

Taulukko 1. Elektroakustisen teosten jaottelu niiden syntaksin ja äänimateriaalin mukaan (Emmerson 1986, 24).

Abstrakti syntaksi	1	4	7
Abstraktin ja abstrahoidun syntaksin yhdistelmä	2	5	8
Abstrahoitu syntaksi	3	6	9
	Auraalinen diskurssi	Auraalisen ja mimeettisen diskurssin yhdistelmä	Mimeettinen diskurssi
	Musiikillinen diskurssi		

⁴ Erityisesti haastatteluissa on paljon mielenkiintoista yksityiskohtaista taustatietoa, jota on mahdotonta sisällyttää artikkeliin tämän tarkemmin.

mejä mimeettinen ja auralinen diskurssi sekä abstrakti (abstract) ja abstrahoitu (abstracted) syntaksi. Emerson korostaa, että mainitut kategoriat eivät ole tarkkarajaisia, vaan nämä kaksi käsiteparia ovat jatkumoita ja yhdessä ne muodostavat kaksiulotteisen tason, johon teokset voidaan sijoittaa. (Emt., 17–24.)

Jaottelu mimeettiseen ja auraliseen diskurssiin kuvaa Emersonin mukaan äänimateriaalin ja kuulijan assosiaatioiden välistä suhdetta. *Mimeettisellä diskurssilla* hän viittaa äänimateriaaliin, joka on sekä luontoa että ihmiskulttuurin piirteitä imitoivaa ja josta kuulijalle herää konkreettinen mielikuva. Mimeettisen diskurssin äänimateriaalit voivat olla joko suoraa äänen matkimista, jolloin ne ovat soinnillisia, tai äänimateriaaleja, jotka imitoivat äänitapahtumien suhteita, jolloin ne ovat abstrakteja. Teoksissa, joissa *aurallinen diskurssi* on hallitseva, ei konkreettisia mielikuvia kuulijalle synny, vaan havainto liittyy puhtaasti abstrakteihin musiikillisiin elementteihin. (Emerson 1986, 17–20; ks. myös EARS 2014a.)

Teosten syntaktiset piirteet Emerson jaottelee abstrakteihin ja abstrahoi-tuihin. *Abstraktilla syntaksilla* Emerson viittaa säveltäjän tapaan organisoida teoksen äänimateriaali formaalien periaatteiden mukaan materiaalissa itsessään olevista äänellisistä ominaisuuksista tai luonteenomaisista piirteistä riippumatta. Ääriesimerkkeinä elektroakustisen musiikin piirissä voidaan mainita sarjallisen musiikin teokset, jotka perustuvat sävelkorkeuksiin ja näiden välisiin suhteisiin. Vastaavasti *abstrahoidulla syntaksilla* Emerson viittaa teoksiin, joiden äänimateriaalien organisointiperiaatteet perustuvat niissä havaittuihin piirteisiin. (Emerson 1986, 20–24, ks. myös EARS 2014b.)

Auralisen ja mimeettisen diskurssin lisäksi teokset voivat kuulua näiden yhdistelmään sekä vastaavasti teosten syntaktiset piirteet voivat muotoutua abstraktin ja abstrahoidun organisointiperiaatteen yhdistelmänä. Näin kaksiulotteiselle tasolle muodostuu yhdeksän kategoriaa (ks. taulukko 1). Emerson (1986, 24–39) esittelee kategoriat tapausesimerkkien avulla. Esimerkkinä teoksesta, jossa mimeettinen diskurssi on hallitseva, hän mainitsee Luc Ferrarin teoksen *Presque rien nro 1* (1970), joka on lähes editoimaton äänimaisema meren rannalla tallennetusta äänimateriaalista. *Presque rien* edustaa puhtaimmillaan teosta, joka kuvaa ympäröivää maailmaa ja jonka syntaktiset piirteet nousevat suoraan teoksessa käytetystä äänimateriaalista. Täysin vastakkaiseen kulmaan jaottelussa sijoittuvat Karlheinz Stockhausenin *Studie I & II* (1953–54), jotka ovat sarjallisten periaatteiden mukaan toteutettuja ja täysin auralisen diskurssin hallitsemia. Emerson luokittelee teoksia kokonaisuuksina. Sovellan käsitteistöä kuvaamalla myös teosten yksittäisiä taitteita, jolloin nähdään kuinka teoksen eri taitteet voivat sijoittua eri kohtiin kaksiulotteisella tasolla.

Emersonin käsitteistön suhdetta musiikkianalyysiin voidaan tarkastella Jean-Jacques Nattiez'n (1990) kolmijakomallin näkökulmasta. Tarkastellakseen teoksen merkityksen rakentumista Nattiez jakaa analyysiprosessin kolmeen osaan: poeettiseen, esteettiseen ja neutraaliin. Karkeasti yksinkertaistaen neutraali taso vastaa teosta vailla merkitysisältöjä. Teoksen partituuri on materiaallinen ”jälki teoksesta, jota voidaan analysoida, mutta joka itsessään ei kanna merkityksiä” (emt., 15). Poeettisen tason analyysi tarkastelee sävellysprosessia.

Esteettisen tason analyysi tarkastelee niitä merkityksiä, joita teos vastaanottajasaan herättää. Voidaan ajatella, että Emersonin käsitteistö toimii nattiez'laisen jaottelun poeettisella ja esteettisellä tasolla. Äänimateriaalin valinnan ja strukturoinnin käsitepari luokittelee sävellysprosessiin liittyviä piirteitä, ja mimeettisen ja auralaisen jatkumon käsitteet luovat pohjaa kuulijan merkityksenantoprosessin kuvaukselle.

Emersonin viitekehys ei kuitenkaan avaa tarkemmin poeettista tai esteettistä prosessia, vaan se on näiden prosessien neutraali kuvaus. Musiikillisten elementtien merkityksen muodostumista on tutkittu tarkemmin erityisesti semiotiikan käsitteistöä soveltavissa tutkimuksissa (ks. esim. Atkinson 2007). Nämä tulkintanäkökulmat jäävät oman työni ulkopuolelle, olkoonkin, että kokonaiskuvan muodostamisen kannalta myös poeettisen ja esteettisen merkityksenantoprosessin tarkempi kuvaus olisi tärkeää. Niin ikään en ota tarkemmin kantaa siihen, miten Emersonin ja Nattiez'n malleja on kehitetty eteenpäin tai minkälaista kritiikkiä ne ovat osakseen saaneet. Niissä kehitetyt käsitteet toimivat työni taustalla. Kuulonvaraisen arvion perusteella erityisesti Emersonin käsitteistö on hyvä työväline Ruohomäen teosten narratiivisten ja abstraktien piirteiden kuvailuun sekä hänen äänimateriaalin kuunteluun painottuvan sävellysprosessinsa tarkasteluun. Nattiez'n kolmitasoinen jaottelu on puolestaan havainnollinen työväline kartoitettaessa elektroakustisen musiikin erityispiirteitä analyysin näkökulmasta.

Erityisenä ongelmana elektroakustisen musiikin analyysin kannalta pidetään partituurin puutetta.⁵ Ikäheimo (2000, 32) on todennut, että nauhamusiikin tapauksessa niin preskriptiivisen partituurin tarve kuin teoksen tulkitsijan osuus häviää täysin, koska teos on toteutettu suoraan tallenteelle, josta se esitystilanteessa toistetaan. Tämä ei tarkoita, että teos välittyy kuulijoille kerrasta toiseen identtisesti ongelmitta tai ilman tarkkaa ennakkovalmistelua. Perinteinen tulkitsijan rooli – esimerkiksi kapellimestarin tai muusikon – siirtyy nauhamusiikkikonsertissa äänitarkkailijalle.

Keskeiseksi analyysin apuvälineeksi on muodostunut kuuntelupartituurien tuottaminen, joista varhaisimpia on Rainer Wehringerin visuaalinen kuvaus György Ligetin teoksesta *Artikulation* (1958) vuodelta 1970 (Holmes 2012, 370; ks. myös Craig 2007). 1980-luvulla Robert Cogan (1984) esitteli teosten visuaaliseksi kuvaamiseksi sonogrammikuvaajat. Vastaavaa menetelmää on aiemmin käytetty muun muassa fonetiikassa puheäänien kuvaukseen, ja sitä voi käyttää minkä tahansa äänen kuvantamiseen. Musiikintutkimuksen apuvälineenä kuvaaja mahdollistaa muun muassa teosten eri esittäjien tulkintojen (kuten tempomuutosten ja fraseerauksen) vertailun (emt., 49–56). Elektroakustiselle musiikille sonogrammit tarjoavat analyttisen pohjan sekä kuvausmahdollisuuden teosten äänimateriaalin orientaation, liikkeen, keston ja spektrisisällön tarkasteluun (emt., 103).⁶

⁵ Ks. mm. Risset (2002, xii–xvii) tai Licata (2002, xxi).

⁶ Musiikkisignaalin kuvantamismenetelmistä tarkemmin ks. esim. Simoni (2006a) tai Lassfolk (2013b).

Sonogrammi on kaksiulotteinen kuvaaja, jonka vaaka-akselilla aika kulkee vasemmalta oikealle ja pystyakselilla kuvataan äänentaajuus.⁷ Kuvan alareunaan piirtyvät matalat ja yläreunaan korkeat taajuudet. Eri väreillä tai tummuusasteilla kuvaajassa esitetään taajuuskomponenttien voimakkuus. Kuten liitteen 1 kuvista huomataan, sonogrammista on helposti luettavissa teoksen rakenteellinen ja äänimateriaalin taajuusalueen tiheyteen liittyvä kehitys sekä tietyissä tapauksissa jopa melodis-harmoniset elementit.

Nykyään kuvaajia on mahdollista tuottaa lähes kaikilla äänenkäsittelyohjelmilla. Kehittyneimmissä, erityisesti elektroakustisen musiikin analysointiin suunnitelluissa kuvantamishjelmissä analyysoija voi lisätä kuvaukseen myös omia symbolejaan tai hyödyntää esimerkiksi Pierre Schaefferin kehittämää symbolijärjestelmää.⁸ Tässä artikkelissa tyydytään tarkastelemaan teoksia Steinberg Wavelab 7.0 -masterointiohjelmalla tuotetuilla kuvaajilla, joihin on kirjattu teosten rakenteelliset piirteet.

Vaikka sonogrammien avulla teoksista on helppo tuottaa vertailtavissa olevia, analyysoijan tulkinnasta riippumattomia visuaalisia esityksiä, ne ovat Nattiez'n neutraalin tason kuvauksia vain näennäisesti. Esimerkiksi sonogrammin tarkkuus vaikuttaa sen luettavuuteen. Useimmissa kuvaajia tuottavissa ohjelmissa on mahdollista vaikuttaa muun muassa äänenvoimakkuuden tummuusasteisiin sekä tarkasteltavaan taajuuskaistaan. Näiden lisäksi teoksesta on mahdollista tarkastella vain tiettyjä osia – esimerkiksi jopa millisekuntien mittaisia otoksia. Sonogrammikuvaaja ei siis suoraan vastaa teoksen kuulokuvaa, vaan sitä tulee tulkita, ja näin ollen se toimii analyysiä havainnollistavana apuvälineenä. Simoni (2006b, 1) huomauttaa, että ”visuaaliset keinot kuvata musiikkia, ovatpa ne sitten neumeja, nuotteja viivastolla tai sonogrammeja, ovat vain yksi keino valjastaa abstrakti musiikillinen tarkoitus. Musiikin todellinen ymmärtäminen pohjautuu tarkkaan kuunteluun ja visuaalisen representaation sivuuttamiseen”.

Vaikka menetelmällä pyrittäisiin kuvaamaan teosta sen neutraalilla tasolla ottamatta kantaa teoksen syntyprosessiin tai kuulijan esteettiseen kokemukseen teoksesta, on analyysi kokonaisuutena aina tietystä määrin tekijänsä subjektiivinen tulkinta. Se mitä tasoja, menetelmiä ja näkökulmia analyysiin valitaan, on viime kädessä täysin analyysoijan päätettävissä ja viimeistään näkökulman valintaan vaikuttavat hänen kulttuuritaustansa, ikänsä, persoonallisuutensa ja ennakkokäsityksensä (Bent 1987, 1–4). Näin ollen voidaan kysyä, missä määrin analyysi voi koskaan olla analyysoijan subjektiivisesta näkökulmasta riippumaton ja toimia vain teoksen nattiez'laisen neutraalin tason kuvauksena. Analyysin perusteltu kohdentaminen tiettyyn näkökulmaan – esimerkiksi neutraaliin tasoon – on kuitenkin tärkeää elektroakustisen ja kokeellisen musiikin teosten tarkastelun kohdalla, koska erityisesti näissä musiikin lajeissa perinteinen teoskäsitys on kyseenalaistunut ja ylipäänsä teoksen määrittelemisen saattaa muotoutua paikoin ongelmalliseksi. Muun muassa tähän ongelmaan nattiez'lainen kolmijakomalli antaa hyvän lähtökohdan ja auttaa havainnollistamaan niitä tulkintanäkökulmia, joita teosten tarkasteluun voidaan valita.

⁷ Ks. Ruohomäen teosten sonogrammikuvaajat liitteessä 1.

⁸ Ks. esim. Couprie (2014).

Suomalaisen elektroakustisen musiikin kehitys ennen 1970-lukua

Suomalaisen elektroakustisen musiikin alkuvaiheen katsotaan jakautuneen kahteen jaksoon (Kuljuntausta 2002; 2008; Lång 1990; Ruohomäki 1998). 1950-luvun lopussa Suomeen saapuneen musiikin lajin ensimmäiset teokset ovat Martti Vuorenjuuren (1932–2008) radiofonia *Uljas uusi maailma* (1958) sekä Bengt Johanssonin (1914–1989) *Kolme elektronista etydiä* (1960). Muita ensimmäisessä vaiheessa toimineita säveltäjiä olivat muun muassa Erkki Salmenhaara (1941–2002; *White label* 1963 ja *Information explosion* 1967), Henrik Otto Donner (1939–2013; *Esther* 1963), Reijo Jyrkiäinen (s. 1934; *Idiopostic* ja *Sounds* 1963) sekä Erkki Kurenniemi (s. 1941; *On-Off* 1963 ja *Antropoidien tanssi* 1968). Tarkasteltaessa kotimaista sähkömusiikkia teosten syntyhistorian ja konserttiaktiivisuuden näkökulmasta 1960-luvun puolenvälin tienoilla näyttää alkaneen jonkinasteinen suvantovaihe. Tosin vaikka varsinaisia teoksia syntyi muutaman vuoden aikana vain harvakseltaan, alan kehittäminen oli vireää ja esimerkiksi yhteydenpito ruotsalaisiin kollegoihin aktiivista.

Toisen vaiheen voidaan katsoa alkaneen 1960-luvun lopussa. Tuolloin muun muassa säveltäjät Osmo Lindeman (1929–1987) ja Pekka Airaksinen (s. 1945) perustivat aikanaan harvinaiset kotistudiot. 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa aktivoitui useita underground-, avantgarde- ja elektronisen musiikin ryhmiä kuten The Sperm, Suomen Talvisota, Sähkökvartetti, Soosi ja Muusi sekä Neum, joiden jäsenillä oli tiiviitä kytköksiä myös sähköiseen ilmaisuun – kuten myöhemmin suomalaisen etnomusikologian kehittämisen paremmin tunnetulla Philip Donnerilla (s. 1945) sekä Neum-yhtyeen muusikoilla Esa Kotilaisella (s. 1946) ja Ilkka Niemeläisellä (s. 1956). 1970-luvulla aktivoitui myös uusi joukko elektroakustisen musiikin säveltäjiä – muun muassa Jarmo Sermilä (s. 1939), Antero Honkanen (s. 1941), Jukka Ruohomäki (s. 1947), Herman Rechberger (s. 1947), Patrick Kosk (s. 1951), Pekka Sirén (s. 1945), Otto Romanowski (s. 1952), Andrew Bentley (s. 1952), Juhani Liimatainen (s. 1952) ja Joe Davidow.

1960-luvun aikana elektroakustista musiikkia, kokeellista elokuvamusiikkia ja live-elektronisia teoksia syntyi pääosin Helsingin yliopiston ”äänitekniillisessä laboratoriossa” eli Erkki Kurenniemen vuodesta 1962 alkaen ylläpitämässä elektronimusiikkistudiossa sekä Yleisradiossa aina kunkin säveltäjän itse kokoomalla väliaikaisella laitekokonaisuudella. Näiden lisäksi elektronista äänimateriaalia tuotettiin lähes missä tahansa tilassa, jossa oli tekniset valmiudet äänen tallennukseen ja muokkaukseen. Esimerkiksi Henrik Otto Donner työsti musiikkiaan edellä mainittujen studioiden lisäksi ainakin Akkuteollisuus Oy:n Elektrovox-studiolla sekä muusikko Kaarlo Kaartisen Cinevox-studiolla ja kuvataiteilija Eino Ruutsalon elokuvaleikkaukseen varustetussa työhuoneessa (Donner 2013). Vasta 1970-luvulla tilanne alkoi muuttua. Sibelius-Akatemiassa alkoi elektronisen musiikin opetus Osmo Lindemanin johdolla vuonna 1972, ja seuraavana vuonna Yleisradion kokeilustudio sai tilat Pasilan pommisuojausta (Sirén 2013 [1976]).

Mikko Heiniö (1995, 178) on kuvannut suomalaisen elektroakustisen musiikin ensimmäistä vuosikymmentä etsikkoajaksi. Ensimmäisen vaiheen säveltäjien ilmaisulle ominaista oli etsintä, kokeilu ja tyylikirjavyys. Lisäksi usea 1960-luvun alussa elektronisen ilmaisun parissa aloittanut säveltäjä luopui sähköisistä keinovaroista – tosin jopa kansainvälisestikin harvinaisena poikkeuksena voidaan maininta Osmo Lindeman, joka siirtyi perinteisestä orkesterimusiikista täysin elektroniseen ilmaisuun 1960-luvun lopussa (Riikonen 1978, 9–11). Tämän hetkisen tutkimuksen valossa näyttää siltä, että toisessa aallossa aloittaneet säveltäjät vakiinnuttivat oman ilmaisunsa tyylipiirteet nopeammin ja tuottivat yhtenäisemmän sävellystuotannon kuin aiempi sukupolvi huolimatta siitä, että 1970-luvulla moni asia jouduttiin ”aloittamaan lähes nollapisteestä” ja että ”elektronimusiikkia pidettiin ulkomusiikillisena kummajaisena”, kuten Ruohomäki ([s.a.] EH34/19) on todennut.

Ruohomäen toiminta elektroakustisen musiikin ja tietokoneanimaation parissa

Jukka Ruohomäki aloitti opintonsa Helsingin yliopistossa vuonna 1968 psykologian opinnoilla, mutta vaihtoi pääaineensa myöhemmin musiikkitieteeksi. Sivuvaiheina Ruohomäki opiskeli teoreettista filosofiaa ja tietojenkäsittelyoppia. Ruohomäen (1977) pro gradu -työ käsittelee Iannis Xenakis'n musiikkilista ajattelua, metodeita ja teoksia. Opintojensa ohella Ruohomäki työskenteli musiikkitieteen laitoksen studiossa. Aluksi hän toimi studion perustajan Erkki Kurenniemen tavoin ”voluntääriassistenttina” ja myöhemmin puolipäiväisenä assistenttina (Palmén 1976, 105; Manninen 1978, 91). Yhteistyö Kurenniemen kanssa jatkui 1970-luvulla. Ruohomäki osallistui muun muassa Kurenniemen Digelius Electronics Finland -yhtiön valmistaman DIMI-O-videosyntetisaattorin (1971) kehittelyyn sekä ohjelmoi DISMAL- ja DISEQ-ohjelmat DIMI-6000-musiikkitietokoneelle Yleisradion kokeilustudiossa vuonna 1977 (Lassfolk, Suomen ja Ojanen 2014, 1540–1541; ks. kuva 1).

Elektroakustisen musiikin opetus alkoi yliopiston studiossa vuonna 1972 (Heiniö 1995, 490; Ruohomäki 2013b). Ensimmäisen kurssin Ruohomäki ohjasi yhdessä Kurenniemen kanssa. Kurssi sai hyvän vastaanoton siitä huolimatta, että opetuksesta ilmoitettiin lukukauden alussa vain laitoksen ilmoitustaululla, eikä sitä merkitty opinto-oppaaseen. Kurssille osallistui noin 30 opiskelijaa mukaan lukien myös Lindemanin oppilaita Sibelius-Akatemiasta, jossa ei tuohon aikaan ollut elektroakustisen musiikin tuottamiseen tarvittavaa laitteistoa. Lindemanin kurssit olivat teoreettisia ja opiskelijat hakivat konkreettista kokemusta yliopiston studiosta. (Kantokorpi 2002; Lindeman 1974; Ruohomäki 2014.)⁹

Syksyn 1973 studiorakennuksen loppusessiossa toteutetusta improvisaatiosta on säilynyt äänite.¹⁰ Listaus käytetyistä soittimista antaa kuvan siitä, mitä laitteistoa studiossa tuohon aikaan oli.¹¹ Valtaosin sessiossa käytetyt soittimet olivat Kuren-

⁹ Ruohomäen (2014) mukaan yliopiston kursseille Lindemanin oppilaita osallistivat ainakin Otto Romanowski, Tuomo Teirilä ja Eero Hämeenniemi.



Kuva 1. Jukka Ruohomäki DIMI-6000-musiikkitietokoneen päätteen ääressä Yleisradion Ratakadun studiossa. (Kuva: Pekka Sirénin arkisto.)

niemen rakentamia. Näiden lisäksi Kurenniemi oli hankkinut studioon englantilaisen Electronic Music Studios -yhtiön (EMS) valmistaman VCS3-syntetisaattorin vuonna 1972 (ks. kuva 2). Kyseinen soitin on ensimmäinen Suomeen hankittu jännitesäätöinen syntetisaattori. (Ruohomäki 1998, 34.) Myös muutama muu tuokiokuva yliopiston studion toiminnasta 1970-luvulta on säilynyt. Yleisradion Liisankadun studiolla 27.2.1974 järjestetyssä konsertissa laitoksen studio oli esillä Ruohomäen teoksella *Talviunesta herääminen* (Ruohomäki 1974).¹² Viimeisen kerran yliopiston vuosikertomuksissa Ruohomäen mainitaan toimineen studios-

¹⁰ Studiokurssin loppusessio 10.12.1973 (Music Finlandin äänitearkisto CD 5261). Kyseinen CD-numero viittaa Ruohomäen Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen, nykyisen Music Finlandin arkistoon koostamaan DAT-nauhakokoelmaan, joka sittemmin on siirretty CD-levyille. Tässä työssä mainitut äänitearkistolähteet ja levytykset on koottu erilliseksi diskografiaksi lähdeluettelon yhteyteen. Erityinen kiitos äänitearkiston uusien CD-tunnisteiden selvittämisestä tätä artikkelia varten Music Finlandin tietopalvelupäällikkö Kari Laitiselle.

¹¹ Sessioon osallistuivat Veikko Kumpula (sähkökvartetti), Antti Ortamo (VCS3), Heikki Valkonen (VCS3), Olavi R? (DIMI-A), Arja Vanajas (DIMI-O), Jyrki Vuokko (elektroenkefalofoni ja nokkahuilu), Jukka Ruohomäki (äänitarkkailu) ja Erkki Kurenniemi (kannustus).

¹² Vaikka CD:n kansitekstissä teos on merkitty Ruohomäen sävellykseksi, hän ei teosluetteloissaan mainitse sitä, ja kuvailee teosta epäonnistuneeksi improvisaatioyritykseksi (Ruohomäki 2014).



Kuva 2. Yliopiston elektronimusiikkistudio vuosina 1973–74. Kuvassa näkyvä studiolaitteisto vasemmalta oikealle: Kurenniemen rakentama DIMI-A (1970) matalalla pöydällä, tämän vieressä VCS3-syntetisaattori koskettimistoineen, Studer C37 -kelanauhuri, Studer A62 -kelanauhuri, Kurenniemen rakentama digitaalinen ristikytkentäpöytä ja mikseri DIMIX (1972) sekä edessä oikealla EMT-levysoitin ja C-kasettisoitin. (Kuva: Kansallisgalleria, Erkki Kurenniemen arkisto.)

sa toiminnan ohjaajana lukuvuonna 1979–1980 (Manninen 1980, 91). Tuolloin hän oli siirtymässä Helkavirsi-työryhmän¹³ kanssa perustamaansa Tööt-filmiin suunnittelemaan tietokonegrafiikkaa. Ruohomäen jälkeen opetusta ja studion kehittelyä yliopistolla jatkoivat ensin Andrew Bentley, 1980-luvun puolesta välistä alkaen Kai Lassfolk ja Pauli Laine sekä 1990-luvulla Kalev Tiits.

Ruohomäen lyhytelokuvaprojektit saivat alkunsa *Sähkölintupuutarha*-elokuva vuodelta 1974 ja jatkuivat 1970-luvun lopulla Helkavirsi-työryhmän tuottamalla kolmiosaisella, Eino Leinon *Helkavirsiä*-runokokoelmaan perustuvalla animaatioisarjalla. Ensimmäinen osa *Orjan poika* (Kari ja Ruohomäki 1979) palkittiin valmistumisvuonnaan valtion elokuvapalkinnolla sekä Tampereen kansainvälisillä lyhytelokuvajuhlilla. Osa perustuu Leinon samannimiseen runoon, joka kuvaa pirkkalaisten tekemiä ryöstöretkiä Lappiin ja erään vangiksi otetun orjapojan kohtaloa. (Suomen elokuvakontakti 2014a; Elonet 2014a.) Toinen osa *Mennyt manner* (Kari ja Ruohomäki 1982a), joka on toteutettu still-, live- ja datagrafiikkaa yhdistämällä palkittiin valtion elokuvapalkinnolla ja kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla. Trilogian kolmas osa on *Ukon lintu ja virvaliekki* (Kari

¹³ Harri Kaasinen, Antti Kari, Kyösti Mankamo, Heikki Paakkanen ja Jukka Ruohomäki.

ja Ruohomäki 1982b). Myös vuonna 1985 ilmestynyt animaatioelokuva *19084* (Paakkanen 1985), joka palkittiin Tampereen kansainvälisillä lyhytelokuvajuhlilla jaetulla Risto Jarva -palkinnolla, sisältää Ruohomäen tekemän ääniraidan. (Suomen elokuvakontakti 2014b; Elonet 2014b.) Teos perustuu George Orwellin romaaniin *1984* ja sen äänimateriaalia Ruohomäki on käyttänyt myöhemmin teoksessaan *Hommage à Winston Smith* (1998).

Tööt-filmin projektien musiikki ja äänisuunnittelu, joita Ruohomäki työsti 1980-luvulla musiikkitieteen studion ohella Yleisradion kokeilustudiossa, syntyivät elokuvatuotannoille tyypillisesti tuotantoprosessin loppuvaiheessa vähäisin resurssein ja nopealla aikataululla. Ruohomäki ei nosta tuona aikana tuottamaansa musiikkia samaan asemaan itsenäisten sävellystensä kanssa, vaan päätyönään Tööt-filmissä hän teki tietokoneanimaatioita ja vastasi muun muassa 3D-grafiikan ohjelmoinnista. Koska esimerkiksi moderneja 3D-mallinnusohjelmia ei vielä tuolloin ollut käytössä, voi Ruohomäkeä luonnehtia alan pioneeriksi. Ryhmä kiersi luennoimassa aiheesta myös ulkomailla ja teki kokeellisten lyhytelokuvien ohella myös televisiomainoksia, tietokonegrafiikkaa elokuviin¹⁴ sekä Yleisradiolle TV-uutisten tunnuksen, joka oli käytössä useita vuosia.¹⁵ Lopulta videoefektitekniikan kehittyminen vähensi tietokonegrafiikkaan erikoistuneelta yhtiöltä työtarjouksia ja toiminta hiipui. (Pulkkinen 1982, 12–14; Aho 1999, 17; Ruohomäki 2013a; 2014.)

Musiikin pariin Ruohomäki palasi vaihteittain 1990-luvun alkupuolella, jolloin hän aloitti suomalaisen elektroakustisen musiikin historian tutkimusprojektin. Vuonna 1993 hän koosti Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen, nykyisen Music Finlandin äänitearkistoon 600 tallenteen kokoelman ja toimitti neliosaisen radio-ohjelmasarjan *Ihmisiä, koneita ja musiikkia* (Ruohomäki 1993; 1998, 35). Historiikkia ei ole toistaiseksi julkaistu ja tutkimus pysähtyi tietojen hajanaisuuden vuoksi 1970-luvun alkuun (Ruohomäki 2003a).¹⁶ Käsikirjoituksen Henrik Otto Donneria käsittelevä luku on julkaistu Musiikin suunnan suomalaista elektroakustista musiikkia käsittelevässä teemanumerossa 3/2013 (ks. Ruohomäki 2013c).

Säveltämisen pariin Ruohomäki palasi vuonna 1994 työstäessään äänimateriaalia Mikael Sieversin ohjaamaan radiokuunnelmaan *Neurovelho*. Toisen sävellyskauden ensimmäinen itsenäinen teos *Viiltoja* (1995) sai hyvän vastaanoton. Lokakuussa 1995 kantaesityksensä saanut teos palkittiin seuraavana kesänä Bourgesin elektroakustisen musiikin kilpailussa Ranskassa ja myöhemmin samana vuonna elektronisen musiikin kilpailussa Tukholmassa.¹⁷ International

¹⁴ Esimerkiksi elokuvat *Kuningas, jolla ei ollut sydäntä* (Hartzell ja Helminen 1982) ja *Lumikuningatar* (Hartzell 1986).

¹⁵ Ruohomäki sävelsi myös tunnuksen musiikin (ks. Himberg 2009).

¹⁶ Ruohomäen käsikirjoitus ja siihen liittyvä laaja haastatteluaineisto on kuitenkin ollut tutkijoiden saatavilla. Muun muassa Heiniön (1995, 182) katsaus suomalaisen elektroakustisen musiikin vaiheisiin Suomen musiikin historian kirjasarjassa pohjautuu Ruohomäen tutkimuksiin. Aineisto on ollut myös Kuljuntaustan (2002; 2008) käytettävissä.

¹⁷ Prix Quadrivium, Bourges (1996) and Stockholm Electronic Music Award (1996)

Society for Contemporary Music (ISCM) valitsi teoksen – ohi suomalaisen tuomariston – vuoden 1997 Korean ISCM-päiville ainoana suomalaisena teoksena. (Ruohomäki 2003b.) Oulun konservatorion elektronimusiikin lehtorin tointa Ruohomäki on hoitanut vuodesta 1997 ja 2000-luvulla hän on esiintynyt niin populaari- kuin taidemusiikin festivaaleilla sekä kotimaisissa ja kansainvälisissä tapahtumissa.¹⁸ Ruohomäen 1990-luvun tuotantoa on julkaistu usealla eri kokoelmalevyllä ja vuonna 2006 Hot Igloo -levy-yhtiö julkaisi Ruohomäen toisen sävellyskauden teoksia levyllä *Time Ride* (Ruohomäki 2006). Ensimmäisen sävellyskauden teoksista äänitteillä on julkaistu *Mikä aika on, Inventio-Outventio, Pisces* ja *NRUT 1*.

Ruohomäki säveltäjänä

Säveltäjänä Ruohomäki on itseoppinut. Vaikutteita sävellyksiinsä hän on saanut stokastisen musiikin kehittäjältä Iannis Xenakikselta (1922–2001) ja 1970-luvun minimalismista. Myös populaarimusiikkivaikutteet kuten The Beatles ja Velvet Underground -yhtyeiden sekä kitaristi Jimi Hendrixin sähköiset kokeilut toimivat varhaisvaiheen inspiraationa. Näiden lisäksi yhteistyö Erkki Kurenniemen kanssa ja ruotsalaisen säveltäjän Ralph Lundstenin ambient-tyylisuuntaa enteilyt elektronimusiikki ovat olleet Ruohomäelle innoittavana esimerkkinä 1970-luvun alussa. (Ruohomäki [s.a., 1970–?]; 1993; Heiniö 1994.)

Teosten taustalla vaikuttavat Xenakiksen ajatukset käyvät ilmi esimerkiksi Paavolaisen (1972) haastattelussa, jossa Ruohomäki kertoo *Sähkölintupuutarha*-kuunnelmaan tehdyistä kananpojan äänistä seuraavasti:

Meillä oli sellanen ajatus, että kun nyt kananpojat piipittää niin, ne piipittää suunnilleen sattumanvaraisesti. Me yritettiin jäljitellä tätä sattumanvaraisuutta ja se tapahtui tällä DIMI-O:lla, tällä televisiokameran avulla toimivalla sähköurulla, siten, että säädettiin se kamera herkäksi tälläisille aivan pienille sattumanvaraisille valaistuserojen vaihteluille, niin kuin esimerkiksi pilvien liikkeelle taivaalla ja tän tapasille.

Xenakiksen 15.–19.3.1976 Sibelius-Akatemiassa pitämää luentosarjaa esittelevässä artikkelissaan sekä pro gradu -työssään Ruohomäki (ks. 1976b ja 1977) pyrkii yksinkertaistaen esittelemään Xenakiksen ajoittain monimutkaista musiikkiteoriaa. Ruohomäen (1977, 3) mukaan ”popularisointi on Xenakiksen kohdalla todella tarpeen”, koska ”useimmiten Xenakis esitellään ’huomattavana’ tai ’ainutlaatuisena’ säveltäjänä, mutta samalla lisätään, että hänen teostensa todellinen ymmärtäminen vaatisi vähintään laudatur-arvosanaa matematiikas-

¹⁸ Muun muassa Jyrock- ja Koneisto-festivaaleilla vuonna 2001, Tampere Bienalen planetaariokonsertissa vuonna 2006 tilausteoksella *Cyber Suite* ja Kiasma-teatterin Pneuma-festivaalilla vuonna 2013 uudella nelikanavaversiolla *Mix Master Universe* -nauhakollaasista (1973). Vuonna 2007 Ruohomäki esiintyi oululaisen Uuden Musiikin Lokakuu -festivaalin fokuksäveltäjänä ja vuosina 2009–2012 hän toimi festivaalin taiteellisena johtajana – ensin yhdessä Sakari Raappanan (2009–2010) ja sitten Olli Romanin (2011–2012) kanssa.

sa.” Vierailuluentoja käsittelevässä artikkelissa Ruohomäki (1976b, 48–49) kirjoittaa:

Xenakis mainitsee myös luonnosta ja yhteiskunnasta saamansa impulssit musiikillisina lähtökohtinaan. Mitä moninaisimmat ilmiöt – sadepisaroiden putoaminen veden pintaan, lintuparviin liikehdintä, ihmisjoukkojen käyttäytyminen kokouksissa, geiger-mittarin tikitys, väestön pituuskasvun jakaantuminen – noudattavat stokastisia lainalaisuuksia.

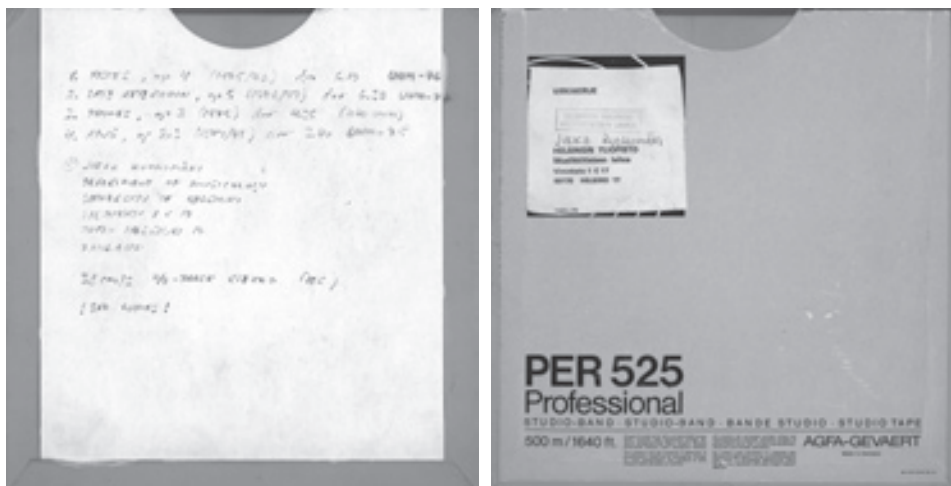
Kuunneltaessa esimerkiksi teoksia *Adjö*, *Pisces* tai *Ennen iltaa* huomataan helposti edellä mainitun Xenakiksen musiikillista ajattelua ohjaavan seikan esiintyvän Ruohomäen teoksissa. Teokset pitävät sisällään runsaasti tällaista stokastisorientoitunutta äänimateriaalia kuten lintujen laulua, ihmisääniä torin melskeessä tai kirkonkellojen satunnaisia iskuja. Ruohomäki ei kuitenkaan käytä äänimateriaalin stokastisia piirteitä teostensa musiikillisten parametrien (sointiväri, nopeus, voimakkuus, tekstuurin tiheys ja niin edelleen) ohjaajina tai määrittäjinä, vaan hän käyttää konkreettisia ääniä sellaisinaan (lukuun ottamatta yllä mainittua esimerkkiä DIMI-O-syntetisaattorilla tuotetuista kananpojan äänistä). Ruohomäelle stokastisen musiikin vaikutteet ovat ideologisia, eivät systemaattisia tai konkreettisia.

Ruohomäki haluaa irtautua ennakkokäsityksistä ja -suunnitelmista ja korostaa sävellysprosessissaan erityisesti äänimateriaalin kuuntelun merkitystä. Hän ei tee sävellyksistään partituureja, vaan teokset syntyvät vuorovaikutuksessa työstettävän äänimateriaalin ja teknologian kanssa. (Juntto 2000, 17; Aho 1999; Nikkilä [s.a.]; Pihlajamaa 2006). Näin ollen Emersonin käsittein ilmaistuna Ruohomäen sävellysprosessissa näyttäisi painottuvan syntaksiltaan abstrahoitu äänimateriaalin käsittelytapa.

Ruohomäen 1970-luvun tuotanto koostuu pääosin nauhasävellyksistä, joita vuosikymmenen loppuun mennessä syntyi toistakymmentä. Ensimmäiset koekielut perustuvat yksinomaan Kurenniemen rakentamalle DIMI-A-syntetisaattorille (1970). Vaikka osassa teoksista on paljon myös tonaalisia elementtejä, on niiden pääpaino konkreettisessa äänimateriaalissa. Yliopiston studion laitteiston ohella keskeiseksi äänimateriaalilähteeksi Ruohomäelle muodostui Yleisradion Tehoston arkisto ja nauhamusiikin keinovarojen käyttö tuli hänelle yhä tärkeämmäksi 1970-luvun puolivälissä. Tämä kehitys populaarimusiikin vaikutteista konkreettisen musiikin tradition suuntaan on havaittavissa hänen ensimmäisellä sävellyskaudellaan.

Yllä mainitut tulkinnat sävellystyylin kehityksestä ovat luettavissa myös liitteissä 2 ja 3 esittämistäni teosanalyysistä. Erityisesti teosten keskinäinen vertailu konkretisoituu liitteen 3 kuvaajissa, joissa nähdään kuinka sävellyskauden ensimmäinen ja viimeinen teos ovat analysoitujen piirteiden valossa toistensa peilikuvia.

Omien itsenäisten teostensa ohella Ruohomäen 1970-luvun tuotanto koostuu musiikista lyhytelokuviin, teatteriin, tanssiesityksiin ja näyttelyihin (Ruohomäki, [s.a., 1970–?]; Heiniö 1995, 490; Music Finlandin äänitearkiston CD-levyjen kansitekstit). Niin ikään radiokuunnelmia sekä musiikkia elokuvaan ja



Kuva 3. Kelanauha Ruohomäen teosten kuuntelukopioista UNM-merkinnöin.

televisiosarjoihin syntyi yhteistyössä muun muassa Henrik Otto Donnerin (*Vihreä eläin*, Donner 1971), Vladimir Nikamon ja Ronnie Österbergin (*Ett rum för natten*, Lindman 1972), Marja Vesterisen (*Sähkölintupuutarha*, Vesterinen 1971), Philip Donnerin, Antero Honkasen ja Tytti Paavolaisen (*Liisan seikkailut ihme- maassa*, Ruohomäki, Donner, Honkanen, Paavolainen 1972) sekä Raiku Kempin (*Sadetta*, Kemppi 1975) kanssa.

Ruohomäki on tuottanut elektronista äänimateriaalia myös populaarimusiikin äänitteille Pekka Strengin *Kesämaa* (Streng 1972), Cumuluksen *Sirkustirehtöörin pieni sydän* (Cumulus 1973) ja Hectorin *Herra Mirandos* (Hector 1973). Ruohomäki ja Kurrenniemi mainitaan VSC3-avustajina myös Wigwamin levyn *Being* (Wigwam 1974) kansiteksteissä. Varsinaisella levyllä ei kuitenkaan ole Kurrenniemen ja Ruohomäen tuottamia ääniä, vaan Ruohomäen (2013b) mukaan merkintä viittaa todennäköisesti kyseisen syntetisaattorin esittelytilanteeseen, jonka hän piti yhtyeen jäsenille Finnvox-studiolla.

Tärkeäksi foorumiksi omien sävellysten esittelyyn kotimaisten konserttien ohella muodostui Ung nordisk musik -festivaali, joka on vuonna 1946 perustettu alle 30-vuotiaille pohjoismaisille säveltäjille tarkoitettu vuosittain järjestettävä musiikkitapahtuma. Ruohomäki (2014) toteaa, että ulkopuolelta asetettu määräaika on tehokas keino saada teos valmiiksi. Kilpailujen ja tapahtumien määräajat toimivatkin hänelle sävellystyön ulkoisena motivaattorina. UNM-päiville Ruohomäki osallistui teoksilla *Adjö* (Helsinki, 1975), *Pisces* (Århus, 1976) ja *Ennen iltaa* (Reykjavik, 1977) (Ruohomäki 2003b; ks. kuva 3).

Århusissa kuultua musiikkia Ruohomäki (1976a, 48–49) esittelee laajasti *Musiikki*-lehden katsauksessa, mutta nauhamusiikin osalta hän hämmästelee, ettei alan teoksia sävelletä enempää ”studioiden määrän kasvaessa ja tekniikan kehittyessä ja halventuessa”. Nauhateoksia päivillä kuultiin vain neljä, joista yksi oli kantaesityksensä saanut *Pisces*. Katsauksessa Ruohomäki harmittelee, että konserteissa yleisön määrä oli vähäistä ja paikalla oli lähinnä vain tapah-

tuman esiintyjä, eikä lehdistö reagoinut UNM-päiviin, jotka eristäytyivät tavallisista kuulijoista. Nauhamusiikkikonserttien tilaa Ruohomäki (emt.) arvioi seuraavasti:

Nauhasävellykset esitettiin kaikki yhdessä konsertissa, mutta muiden teosten lomassa – hyvä ratkaisu. Kunpa joku myös keksisi ratkaisun nauhasävellysten konsertissa esittämisen ikuiseen ongelmaan: ei eläviä soittajia, joiden työskentelyä katsoja voi seurata! – Yhä vieläkin tuntuu elektroni- tai nauhamusiikki olevan jotakin uutta, vaila minkäänlaista yleistä esteettistä perustaa. Vaikka muukin päivillä kuultu musiikki oli aivan uutta ja siksi arvioinnin ehkä vaikeasti tavoitettavissa, tuntui se nauhasävellyksiin verrattuna helposti lähestyttävältä.

Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden teokset

Varhaiset kokeilut

Yhteistyöstä Kurenniemen kanssa muodostui tärkeä, Ruohomäen varhaisiin teoksiin vaikuttanut tekijä (Ruohomäki 1978). Ilmeisesti ensimmäinen taltioidu yhteistyö Kurenniemen kanssa on sähkötapaukset Vanhalla ylioppilastalolla 17.11.1970, jossa Kurenniemi esittelee vastavalmistunutta DIMI-A:ta ja Ruohomäki toimii koneenkäyttäjänä (Kurenniemi ja Ruohomäki 1970a). Koko sähkötapaukset on arkistoitu Music Finlandin äänitearkistoon ja osia siitä on julkaistu myös Yleisradion Elävässä arkistossa (Lindfors 2008). Yhteistyössä Kurenniemen kanssa syntyivät teokset *Outventio* (Kurenniemi ja Ruohomäki 1970b) ja *Mix Master Universe* (Kurenniemi ja Ruohomäki 1973).

Mikä aika on

Ruohomäen DIMI-A:lla (1970) toteuttamissa teoksissa populaarimusiikin vaikutteet ovat selvästi havaittavissa. Hänen ensimmäinen itsenäinen teoksensa *Mikä aika on* (Ruohomäki 1970) on äänimateriaaliltaan täysin synteettinen ja siitä on olemassa ainakin kolme hieman erilaista versiota. Ruohomäki (2013b) itse pitää teosta varhaisena harjoitelmana.

Rakenteellisesti teos jakautuu neljään taitteeseen, joita johdantoa lukuun ottamatta yhdistää pistemäisenä signaalina keskellä stereokuvaa esiintyvä melodinen, repetitiivinen bassolinja tai bassorumpu sekä stereokuvan laiduille levitetty erilaiset sekvenssit ja improvisatoriset äänieleet. Leimallista teokselle ovat keskenään eri synkronissa soivat syntetisaattorisekvenssit. Johdantoa lukuun ottamatta teoksessa soi vähintään kaksi syntetisaattoria. Päälleäänitykset on toteutettu äänittämällä DIMI-A:ta useammalla kelanauhurilla ja tahdistamalla nauhureita jälkikäteen tai soittamalla syntetisaattoria aiemmin äänitetyn soitinosuuden kanssa, koska moniraitanauhureita ei tuolloin ollut käytettävissä (Ruohomäki 2013b; 2014). Tämä selittää myös soitinosuukien vapaan keskinäisen rytmin.



Kuva 4. Jukka Ruohomäki (vas.) ja Erkki Kurenniemi soittavat DIMI-A-syntetisaattoria yliopiston studiossa tammikuussa 1971. Tilanne on todennäköisesti lavastettu lehtikuvaa varten – tekstissä mainittu *Outventio* syntyi vuoden 1970 puolella. Kuvausession toinen otos on julkaistu alun perin *Helsingin Sanomissa* 21. tammikuuta 1971. (Kuva: Matti Saves / Lehtikuva.)

Syntetisaattorien yleistyttyä sekvenssipohjainen ja toisteinen musiikillinen ilmaisu saavutti nopeasti jalansijaa erityisesti populaarimusiikin piirissä. Huipunsa kyseinen musiikin laji, jonka bassokuvioita myös *Mikä aika on* enteilee, saavutti 1970-luvun lopussa diskon kultakaudella. Teoksen sekvenssi- ja rytmikehittelyt assosioituvat diskon ohessa myös aikalaistensa kuten esimerkiksi Tangerine Dreamin, Pink Floydin tai Tonto's Expanding Head Bandin tuotantoon – ja jopa albumien nimiin.¹⁹ Assosiaatio minimalismiin on myös vahva, mikä on luontevaa sekvensseripohjaiselle musiikille.

Outventio

Outventio tunnetaan kaksiosaisen *Inventio-Outvention* (Kurenniemi ja Ruohomäki 1970b) jälkimmäisenä osana. Ensimmäinen osa on Kurenniemen DIMI-A:lle sovittama versio Johann Sebastian Bachin (1685–1750) kaksiäänisestä a-molli-inventiosta (BWV 784). Myös Ruohomäki sovitti DIMI-A:lle, toistaiseksi

¹⁹ On kuitenkin huomattava, että Ruohomäen teos on valmistunut ennen kyseisten esittäjien sähköisiä kokeiluja ja lisäksi, ettei hän tuohon aikaan kuunnellut näiden tyyllilajien musiikkia. Suoria vaikutteita näiden tyyllilajien tekijöiltä hän ei todennäköisesti saanut. (Ruohomäki 2014.)

julkaisemattoman Bachin kaksiaänisen invention numero 1 C-duuri (BWV 772). Klassisten orkesteriteosten toteuttaminen syntetisoituina versioina oli ajalle tyyppillistä. Esimerkiksi Moog-syntetisaattori innosti Wendy Carlosin (s. 1939) sovitamaan elektronisia versioita Bachin teoksista useamman äänitteen verran.

Kurenniemen toteuttama ensimmäinen osa on siis DIMI-A:n erilaisia sointi-värejä esittelevä, täysin tonaalinen, elektroninen Bach-sovitus. Teoksen toinen osa on toteutettu Kurenniemen ja Ruohomäen yhteistyönä *Inventiosta* erillisessä sessiossa. *Outventio* koostuu kymmenestä, pääosin ei-tonaalisesta kelanauhalla peräkkäin editoidusta äänifragmentista ja se muistuttaa pikemminkin jonomaista nauhakollaasia kuin monikerroksista elektronimusiikkiteosta. Jonomaista rakennetta on havainnollistettu teoksen sonogrammikuvaajalla (ks. liite 1). Teosta työstäessään Kurenniemi ja Ruohomäki soittivat DIMI-A:ta myös yhdessä (ks. kuva 4). Tällä tavoin oli tarkoitus testata soittimen soveltuvuutta kollektiiviseen musisointiin sekä tuottaa mahdollisimman satunnainen soittoprosessi. (Ruohomäki 2013b.) Pääosin teoksen äänimateriaali on synteettistä. Konkreettisena äänimateriaalina teoksessa kuullaan soittimella käsiteltyä ihmisääntä.

Teosten *Mikä aika on* ja *Inventio-Outventio* syntyyn vaikutti DIMI-A:n rakentaneen Digelius Electronics Finland -yhtiön tarkoitus markkinoida syntetisaattoria. Teokset julkaistiin Musica-levymerkin tuottamalla DIMI-A:ta esittelevällä single-äänilevyllä *DIMI is born* (1970). Esittelylevyä lähetettiin ympäri maailmaa eri studioihin ja sillä yritettiin markkinoida uutta syntetisaattoria. Sarjatuotanto ei kuitenkaan koskaan lähtenyt käyntiin ja soitinta valmistettiin kaiken kaikkiaan vain kaksi kappaletta. (Ojanen ja Suominen 2005, 26–27.)

Ack Värmland du sköna

Syksyllä 1972 Ruohomäki teki elektronisen sovituksen nykyään Värmlannin maakuntalauluna tunnetusta kansansävelmästä (Ruohomäki 1972).²⁰ Sovituksen taustalla ei ollut mitään varsinaista tilausta tai tarvetta, vaan inspiraation sovitukseen Ruohomäki sai Värmlannin maisemista matkustaessaan Kurenniemen kanssa Ruotsin läpi Osloon konsertoimaan Pohjoismaisille musiikkipäiville. (Ruohomäki 2014.)

Äänilähteenä sovituksessa Ruohomäki käytti yliopiston studion VCS3-syntetisaattoria ja kitaraa. Idean sovituksen tekniseen toteutukseen hän sai nauha-kaikuna toimineen Revox A77 -kelanauhurin nauhanopeudesta 9,5 cm/s, joka määrittelee sovituksen tempon yhdessä äänipäiden keskinäisen etäisyyden kanssa. Ensimmäisenä Ruohomäki soitti teoksen melodian rytmittäen soittonsa nauhakaiun tempoon ja tämän jälkeen useilla eri päälleäänityksillä teoksen muut instrumenttiosuudet. Kuultuaan Ruohomäen version musiikkieteen studiolla Heikki Harma piti elektronista sovitusta kauniina ja osti sen kantanauhaksi Yleisradion kevyen musiikin äänitearkistoon. (Ruohomäki 2014.)

²⁰ Ensimmäinen versio kantaesitetty Soivassa näyttelyssä Vanhalla Ylioppilastalolla 30.1.1973. Lopullinen versio on valmistunut 17.12.1973. (ks. CD 5247 -kansiteksti.)

Ruohomäen sävellysyhteistyö Kurenniemen kanssa jatkui vuonna 1973, kun he työstivät teoksen *Mix Master Universe* (Kurenniemi ja Ruohomäki 1973). Teos on nauhakollaasi, jonka äänimateriaali koostuu Kurenniemen vanhoista materiaalinauhoista ja ainakin DIMI-A:lla ja VCS3-syntetisaattorilla tuotetusta synteettisestä äänimateriaalista. Teoksessa yhdistyy vapaasti konkreettista ja synteettistä äänimateriaalia sekä klassisen musiikin äänitteitä. Teoksen tonaaliset piirteet ovat sattumanvaraisia, koska ne nousevat vanhoista materiaalinauhoista.²¹ *Mix Master Universe*stä on ainakin kolme versiota. Toinen versio on julkaistu Erkki Kurenniemen kokoelmalevyllä *Äänityksiä/recordings 1963–1973* (Kurenniemi 2002). Eri versiot teoksesta ovat valmistuneet editoimalla alkuperäistä teosta lyhemmäksi²².

Tiits (1990a, 48) mainitsee, että Kurenniemi oli tehnyt teosta varten tarkan nauhoituspartituurin²³, jonka mukaan lopullinen versio koottiin. Kurenniemi kertoo kuitenkin teoksen syntyneen hyvin vapaasti ja tarkemmin suunnittelematta, materiaalinauhoja sattumanvaraisesti leikkaamalla ja laitteistolla improvisoiden (Taanila 2002b, [8]). Niin ikään Ruohomäen (2003b; 2013b; 2014) mukaan sävellysprosessi ei ollut järjestelmällinen ennakkosuunnitelman toteutus, vaan työstetyt materiaalinauhat valittiin satunnaisesti ja huomio kiinnitettiin äänimateriaalin kuunteluun. Toisin kuin Kurenniemen yksin toteuttamat nauhakollaasit *Mix Master Universe* -teoksen editointi on toteutettu huolellisesti ja osa leikkauskohdista on yhdistetty uudelleen erilaisilla ristiinhäivytyksillä ja kaiutuksilla. Verrattuna Kurenniemen vastaaviin omiin nauhakollaaseihin *Virsi* (1970) tai *?Death* (1972–1975) ero on selkeä. Ruohomäen (2014) mukaan Kurenniemi innostui kyseisestä materiaalin muokkaustavasta *Mix Master Universe* -sessiossa. Vuonna 2013 Ruohomäki toteutti *Mix Master Universe* -materiaalista neljännen, monikanavaisen version, joka kantaesitettiin Kurenniemen elämäntyötä esittelevän näyttelyn ohessa järjestetyllä Pneuma-festivaalilla Kiasma-teatterissa 24.11.2013.

Oman sävelkielen löytäminen

Sähkölintupuutarha ja Adjö

Lyhytelokuvan *Sähkölintupuutarha* (Vesterinen ja Kari 1974) ja Ruohomäen teoksen *Adjö* syntyhistoria on monivaiheinen. Arkkitehti Marja Vesterinen

²¹ Pääosin Kurenniemen Suomi rakentaa- ja Pohjoismaiset rakennuspäivät -näyttelyihin työstämää materiaalia. Samasta materiaalista Kurenniemi työsti nauhakollaasinsa *?Death* 1–3 (1972–1975).

²² Versioiden editointi on havainnollistettu kuvaajilla liitteessä 1.

²³ Kurenniemen listaus MMU-nauhojen sisällöistä (21.–24.1.1973), jonka Tiits (1990a) on pro gradu -työssään nimennyt nauhoituspartituuriksi, vastaa teoksen kompleksia äänimateriaalikudosta vain pääpiirteissään.

(s. 1937) tutustui keväällä 1971 DIMI-A:n äänimaailmaan yliopiston studiossa ja osallistui Otto Donnerin *Vihreä eläin* -kuunnelman äänityssessioon Yleisradion Unioninkadun studiossa (Ruohomäki 2013c, 14). Näistä kokemuksista Vesterinen sai idean kirjoittaa lastenkuunnelman *Sähkölintupuutarha* (Vesterinen 1971) ja otti yhteyttä yliopiston studiossa toimineeseen Ruohomäkeen. (Paavolainen 1972.) Yhteistyöstä syntyivät edellä mainitut teokset, joihin Ruohomäki sävelsi musiikin. Yhteistyö Vesterisen kanssa jäi tähän kuunnelmaan ja lyhytelokuvaan, mutta *Sähkölintupuutarha*-elokuvan ohjanneen Antti Karin kanssa Ruohomäki työskenteli 1990-luvun alkuun asti (Ruohomäki 2014).

Sähkölintupuutarhan äänimateriaalista Ruohomäki työsti sävellyksensä *Adjö* (Ruohomäki 1974–1975). Teoksen synnystä ja vaikutteista Ruohomäki kertoo seuraavasti ([s.a., 1970–?], suomennos kirjoittajan):

Adjö (= farewell) (op. 2:3, 1974/75) on viimeinen osa sarjaan, joka on tehty äänimateriaalista, jonka tein *Sähkölintupuutarha*-lyhytelokuvaa varten. Teos on minulle erittäin tärkeä, koska siinä koin ”löytäneeni oman sävelkieleni”. Teoksen säveltämisen aikaan olin hyvin vaikuttunut ruotsalaisen säveltäjän Ralph Lundstenin musiikista. Teoksessa käytetty äänimateriaali on puhtaasti elektronista, vaikka siinä on paljon viittauksia luontoon.

Adjö on toteutettu VCS3-, DIMI-A- ja DIMI-O-syntetisaattoreilla tuotetusta äänimateriaalista. Teoksessa esiintyvät ensi kerran myös Ruohomäelle tyyppilliset minimalistiset tonaaliset piirteet, jotka keskittyvät yhden staattisen duurisointuarpeggion sointiväriin tarkasteluun. Neljään taitteeseen hahmottuva teos on kerronnaltaan huomattavasti lähempänä mimeettistä diskurssia kuin Ruohomäen aiemmat teokset, ja yllä mainitut viittaukset luontoon ovat hyvin vahvasti teoksessa läsnä. *Adjön* ensimmäinen taite syttyy hitaasti esittelemällä erilaisia lintuimitaatioita ja kasvaa ensimmäisen minuutin aikana harmoniseksi ”sähkölintupuutarhaksi”, jota seuraa nopea hiljentyminen ja minuutin mittainen staattinen jakso. Kolmannessa taitteessa teos kasvaa syntetisaattorilla tuotetun duurisointuarpeggion ja synteettisten lintuimitaatioiden muodostamaksi soivaksi kentäksi. Yksittäisistä glissandoista, joka on havaittavissa myös teoksen sonogrammikuvaajassa (ks. liite 1, *Adjö*, 3. taite), rakentuvan soinnun äänimateriaalin Ruohomäki äänitti *Adjötä* varten. Äänimateriaalia ei ollut vielä kuunnelmaa ja lyhytelokuvaa työstettäessä. (Ruohomäki 2014.)

Phones

Tonaalisen ilmaisunsa Ruohomäki vei huippuunsa sävellyksessään *Phones* (Ruohomäki 1975). Teos koostuu äänimateriaaliltaan sekä konkreettisesta että synteettisestä äänestä ja teosesittelystä Ruohomäki ([s.a., 1970–?], suomennos kirjoittajan) kuvailee sitä seuraavasti:

Phones (op. 3, 1975) on sekoitus elektronisia ja konkreettisia ääniä. Teoksen tärkeimmän äänimateriaalin muodostaa useasta eri ihmisnaurusta leikatut pienet tavut. Kokonaisuudessaan teos ei ole kovin jalostunut. ”*Phones*” voidaan ymmärtää tarinana, variaationa tunnetusta teemasta ja se ehdottomasti heijastelee omia tuntemuksiani ja kokemuksiani eräästä tärkeästä elämänvaiheestani.

Sitaatissa mainittujen naurusta leikattujen tavujen lisäksi teoksessa esiintyy eri tasoille transponoitua lauluääntä ja muun muassa teoksen lopussa lapsen jokel-telua.²⁴ Ruohomäki (2013b; 2014) muistelee, että hän sai käsiinsä musiikkitie-teen laitoksen kanssa samassa talossa sijainneen fonetiikan laitoksen tutkimus-nauhan, jolla oopperalaulaja Taru Valjakka laulaa vokaaleja. Näistä äännteistä Ruohomäki leikkasi teoksessa kuultavan laulumelodian ja sen variaatiot. Tee-man variaatiota toistetaan teoksen loppupuolella myös jousisyntetisaattorilla.²⁵ Teoksessa on rikas äänimaailma, joka johtuu runsaasta konkreettisen ja synteet-tisen äänimateriaalin käytöstä.

Pisces

Varhainen versio teoksesta *Pisces* (Ruohomäki 1975–76) valmistui heinäkuussa 1975, jolloin se oli kestoltaan 3'50". Lopullisen version tarkka valmistumisajan-kohta ei ole tiedossa, mutta se on valmistunut todennäköisesti tammikuussa 1976. Lopullisessa versiossa on mukana myös ihmisääniä: laulua (Tuija Tiitta), kuiskauksia (Arja Vanajas) ja vihellys (Kari Jyrkinen). Äännet on lisätty teokseen syksyllä 1975 (Ruohomäki 2014). Ihmisäänen lisäksi teoksessa on käytetty ääni-materiaalia myös Yleisradion Tehoston arkistosta. Ruohomäen mukaan teokses-ta olisi tullut täysin erilainen, jos nauhamusiikin tekniikoissa ei olisi ollut aikansa teknisiä rajoituksia (Pihlajamaa 2006). *Pisces* on valmistunut aiemmin Raiku Kempin (1975) kuunnelmassa käytetyn äänimateriaalin pohjalta, johon Ruoho-mäki sävelsi musiikin. Ruohomäki (1978) toteaa, että "tuon kuunnelman aihe, ihmisyksilön sopeutuminen suuriin mullistuksiin elämässään, on vaikuttanut sä-vellyksen syntyyn" Teos on julkaistu yhdellä harvoista suomalaista elektroakus-tista musiikkia esittelevistä äänilevyistä (Suomalaista Elektroakustista Musiikkia 1978) ja levynkansitekstin yhteydessä Ruohomäki (emt.) kuvailee myös teoksen äänimateriaalia ja rakennetta seuraavasti:

Pisces (op. 4, 1975/76) on kvasi-impressionistinen fantasia, jossa on käytetty harvoin kuultuja konkreettisia ääniä, kuten kaloja ja valaita. A–B–A-rakennetta on käytetty teoksen monella eri tasolla ja teoksen sointirakenne on erityisen rikas jopa minulle: teoksessa käytetyn äänimateriaalin kokonaiskesto on yli tunti.

Päärakenteeltaan teos hahmottuu kehysmuotoiseksi (ks. liite 1). Teoksen joh-danto ja päätös ovat toistensa peilikuvia ja äänimateriaaliltaan homogeenisina ne erottuvat muusta teoksesta. Keskeisiksi taiterajoiksi muodostuvat kohdat, joissa siirrytään johdannosta teokseen ja toisaalta teoksesta päätökseen. *Pis-cesin* keskeisiä konkreettisia elementtejä ovat luontoa imitoivat äänimateriaalit – aallot ja linnut sekä ihmisäänellä tuotetut laulut, kuiskaukset ja vihellys. Kuis-kaus ja vihellys toimivat eräänlaisina kadensseina taitteista toiseen. Taitteet eivät kuitenkaan ole selvärajaisia vaan osittain päällekkäisiä. Lisäksi taiterajojen kes-tot vaihtelevat suuresti. Oleellisena tonaalisena elementtinä teoksesta nousee esiin pentatoninen asteikko, joka esiintyy eri säveltasoilla sekä nousevana että

²⁴ Jooseppi Hynninen, Ruohomäen tuolloin kahdeksan kuukauden ikäinen poika.

²⁵ Soittajana Esa Kotilainen.

laskevana. Heiniö (1995, 491) kuvailee teosta tyypilliseksi esimerkiksi Ruohomäen pehmeästä tonaalisesta sävelkielestä.

Ennen iltaa

Ennen iltaa (Ruohomäki 1976–1977) on toteutettu musiikkitieteen laitoksen studiossa ja Yleisradion kokeilustudiossa. Kahden edeltäjänsä tavoin teos on äänimateriaaliltaan sekamuoto ja äänimateriaalin suhde teoksen kerrontaan on auralaisen ja mimeettisen diskurssin yhdistelmä. Teoksen äänimateriaalina on käytetty Yleisradion Tehoston tallenteita ja siinä kuullaan myös DIMI-6000-syntetisaattorilla tuotettua synteettistä ääntä. *Ennen iltaa* on omistettu Beirutin asukkaille (Heiniö 1995, 491) ja kuten Ruohomäen ([s.a., 1970–?], suomennos kirjoittajan) omasta teosesittelystä huomataan, se on kanta-aottava teos, jonka inspiraationa ovat toimineet ikävät uutiset maailmantapahtumista:

[Teoksessa] *Ennen iltaa* (= 'Before Night' or 'Late Afternoon') (op. 5, 1976/77 käytetään elektronisia, monien konventionaalisten soitinten (esim. lelu-haitari, sitar) ja konkreettisia Lähi-idän kaupunkien ääniä. Teos on saanut erittäin paljon vaikutteita alati vastaanottamistamme uutisista, jotka kertovat julmuuksista, väkivallasta ja kuolemasta Lähi-idässä.

Tonaalisten elementtien osalta *Ennen iltaa* on Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden tuotannossa poikkeuksellinen. Aiempien teosten romanttinen ja tonaalinen äänimaailma on vaihtunut tässä teoksessa kaoottisemmaksi ja atonaalisemmaksi. Teokselle leimallista ja muihin teoksiin nähden poikkeuksellista on keskittyminen pääosin vain yhteen äänimateriaaliin kerrallaan. Tämä luo teokseen staattisen ja lakonisen tunnelman.

Ensimmäisen taitteen urkupistemäisen syntetisaattorin ja leluhaitarin duetto päättyy dramaattiseen gongin kumahdukseen. Toinen taite koostuu liikennöidyn kadun äänistä, jotka esitellään täysin muokkaamattomana. Taitteen lopussa katukuvan äänimaisemaa halkovat yksittäiset syntetisaattorieleet, jotka lopulta efektoidaan lyhyellä kaiulla samalla kun katukuva häivytetään pois. Äänimateriaalien välille syntyy selkeä kontrasti. Neljäs taite koostuu neljän sävelen kromaattisesta sekvensserikehittelystä, joka paisuu lukuisine toistoinen kaoottisesti vellovaksi äänikentäksi. Äänikentän asteittainen muodostuminen muistuttaa toteutukseltaan *Adjön* viimeisen taitteen staattista syntetisaattorin duurisointuarpeggiota (vertaa teosten sonogrammikuvaajat liitteessä 1). Taite on huomattavan pitkä ja sen lopussa dramaattisuutta korostetaan alussa esiintyneillä gongin ja symbaalien iskueilla. Teoksen päättää staattinen synteettinen äänikenttä, joka muodostaa taustan takaperin käännetuille ja hidastetuille sitar-näppäilyille.

NRUT 1

Konkreettisen äänimateriaalin käyttö ja yksityiskohtainen äänen editointi nauhaa leikkaamalla on havaittavissa lähes kaikissa Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden töissä. Huippuunsa tämä tekniikka hioutui teoksessa *NRUT 1* (Ruohomäki 1978), joka koostuu täysin konkreettisesta äänimateriaalista. Teoksesta oli tarkoitus tulla ainakin kolmiosainen, siksi teos on numeroitu. Muita osia Ruohomäki ei kuitenkaan toistaiseksi ole säveltänyt. Musiikkitieteen studiossa toteutettu *NRUT 1* on julkaistu myös äänitteillä (Dimensio 1987 ja *Survey of sounds* 1997).

Mimeettisen diskurssin voidaan tulkita olevan teoksessa hallitseva ja syntaksin muodostuvan abstrahoidusta äänimateriaalin käsittelystä. Osa teoksen syntaksista nousee suoraan äänimateriaalista ja osan säveltäjä on tuottanut leikkaamalla ja muokkaamalla konkreettista materiaalia. Teoksen lyhyet naurusta leikatut repetitiiviset kuviot assosioituvat myös vahvasti minimalismiin ja tuovat mieleen vastaavan äänimateriaalin ja sen muokkauksen teoksessa *Phones*. Teoksen toista taitetta hallitsee lähes täysin muokkaamaton äänimateriaali, joka kuvaa konsertti-, teatteri- tai kabareeympäristöä. Humoristiset pasuunan törähdykset rytmittävät yleisön naurun pyrskähdyksiä. Taitteen puolessa välissä tämä äänimaisema käsitellään vahvasti *Piscesin* suodatus- ja kaiutustekniikoita muistuttavilla keinoilla ja se muuttuu hitaasti tunnistamattomaksi äänikentäksi.

Heiniö (1995, 490–491) kuvaa teosta ”riemukkaaksi naurukompositioksi, jossa Ruohomäen taidokas leikkaustekniikka pääsee hyvin esiin”. Ihmisaurulle tyypillinen rytmien toisto välittyy aluksi riemullisuutena, mutta mekaanisesti toistuvaksi rytmikuvioksi nauhalenkkien avulla muokattu äänimateriaali muuttuu konemaiseksi ja lopulta naurun sävy vaikuttaa jo epäinhimilliseltä, todellisuudesta vieraantuneelta.

Yhteenveto Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden tyylistä

Toisen vaiheen suomalaiselle elektroakustisen musiikin eklektiselle tyyllille loi pohjan 1960-luvulla tapahtunut kehitys radikaalin musiikkinuorison kokeiluista pluralismiin²⁶, joka vapautti säveltäjät tiukkojen lainalaisuuksien noudattamisesta. Myös Ruohomäki hyödyntää ilmaisussaan ensimmäisen sävellyskauden aikana eri tyylien keinovaroja vapaasti ja toteuttaa teoksiaan persoonallisella äänimateriaalin kuunteluun keskittyneellä tavalla, jossa esteettinen päätöksen teko tapahtuu reaaliaikaisessa vuorovaikutuksessa soivan materiaalin ja sävellysteknologian kanssa.

²⁶ Lainaan kuvauksen Heiniöltä (1988).

Kokonaisuutena tarkasteltuna ensimmäisen sävellyskauden teokset sijoittuvat Emmersonin (1986, 17–39) käsitteistön näkökulmasta pääosin abstraktin ja abstrahoidun syntaksin yhdistelmään ja musiikillisen kielen mukaan jaettuna auralaisen ja mimeettisen diskurssin yhdistelmään (ks. liite 3). Äänimateriaalin kuuntelemiseen keskittyvässä tavassa säveltää intensiivisessä vuorovaikutuksessa teknologian kanssa on luontevaa, että teosten piirteet muotoutuvat vuoroin säveltäjän valintojen ohjaamina ja toisaalta sekä äänimateriaalin että teknologian ehdoilla.

Ruohomäen mukaan hänen teoksensa eivät ole ohjelmallisia, eli teokset tai niiden nimet eivät pyri kuvaamaan mitään tiettyä sisältöä tai johdattamaan mihinkään erityiseen tulkintaan (Pihlajamaa 2006; Ruohomäki 2014). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei teoksissa ole narratiivisia ja kuvailevia ulottuvuuksia. Narratiiviset ja mimeettiset piirteet sekä kuunnelmallisuus ovat niiden hallitsevia piirteitä. Kuvaavimpana esimerkkinä voidaan mainita *Pisces*, jota Ruohomäki (1978) itse on kuvannut ”kvasi-impressionistiseksi fantasiaksi” ja jota Heiniö (1995, 491) on luonnehtinut romanttiseksi kuvaukseksi vedenalaisesta maailmasta. Myös nimensä (lat., *kalat*) kautta teos assosioituu vahvasti veteen. Todennäköisesti merkittävä narratiivisia piirteitä selittävä tekijä on Ruohomäen työ radiokuunnelmien parissa uransa alusta asti.

Ensimmäisen sävellyskauden teoksia yhdistäviä piirteitä ovat erilaiset minimalistiset, repetitiiviset kuviot. Näitä piirteitä esiintyy joko ihmisäänestä nauhanleikkeillä muodostettuina toistuvina, rytmisinä tekstuureina, syntetisaattoriarpeggioina tai -sekvensseinä. Myös useilla päällekkäin äänitetyillä syntetisaattoreilla muodostetut soivat äänikentät toistuvat useammassa teoksessa. Lisäksi teokset muodostuvat taitteista, eli ne muodostavat tiettyjä muotorakenteita. Erityisenä muotorakenteena kehysmuoto on havaittavissa teoksissa *Pisces* ja *Ennen iltaa*. Rakenteet ovat hankalasti havaittavissa ilman teoksen toistuvaa kuuntelua tai visuaalista kuvantamista. Tämä johtuu siitä, että teosten taitteet ovat lähes poikkeuksetta päällekkäisiä ja taiterajat ristiinhäivytettyinä paikoin huomattavan pitkiä. Verrattuna esimerkiksi Kurenniemen teoksiin Ruohomäen nauhanleikkaus ja siirtymät taiteista toiseen ovat huomaamattomia ja huolellisesti toteutettuja. Teoksien taiterajat ovat sulavia ja usein kerrosteisen äänimateriaalin kokonaisuus. Kerrosteisen äänimateriaalin soljuva käsittely yliopiston studion rajallisella laitteistolla, johon ei kuulunut muun muassa moniraitanauhuria, on ollut huomattavaa ammattitaitoa ja kärsivällisyyttä vaativa prosessi.

Teoksia kronologisessa järjestyksessä tarkasteltaessa voidaan havaita tiettyjä piirteitä sävellystyylin muutoksessa. Ensimmäisissä teoksissa populaarimusiikin tuotantoprosesseihin pohjautuvat tekniikat ja laitekokeilut olivat sävellysprosessin keskiössä. Hieman ennen 1970-luvun puolta väliä – viimeistään *Adjön* aikaan – minimalistiset ja tonaaliset piirteet alkoivat muodostua Ruohomäelle tärkeäksi sävellykselliseksi keinovaraksi. Samaan aikaan myös konkreettinen kerronta ja kuvailevuus teoksissa lisääntyivät. Narratiiviset ja tonaaliset piirteet saavuttivat huippunsa teoksessa *Phones* ja *Pisces*, jonka jälkeen tonaaliset piirteet vähenivät ja siirtyminen kohti konkreettisen musiikin keinovaroja alkoi. Tämän oman tyylinsä Ruohomäki saavutti ensimmäisen sävellyskauden viimeisessä teoksessaan

NRUT 1 vuonna 1978 ja kuulonvaraisen arvion mukaan jatkoi tällä linjalla myös vuonna 1994 alkaneella toisella sävellyskaudellaan. Ruohomäen sävellystyylin muutos on havainnollisesti luettavissa myös teosvertailuista liitteen 3 kuvissa. Toinen sävellyskausi vaatii oman tarkastelunsa ja kahden kauden vertailu avaa myös mielenkiintoisia tutkimusnäkökulmia musiikkiteknologian kehittymisen tarkasteluun.

Lähteet

I Arkistoaineisto

- Donner, Henrik Otto 2013. Henrik Otto Donnerin haastattelu 29.4.2013. Haastattelijana Marko Home ja Mikko Ojanen. Sijainti: Helsingin yliopiston musiikkitehteen elektronimusiikkistudio.
- Laiho, Timo 1982. Suomen musiikkinuorison "lastenkamarikonsertit" ja niihin liittynyt lehdistöpolemiikki 1962–64. Seminaarityö Helsingin yliopisto, musiikkitehteen laitos. Sijainti: Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampuksen kirjasto.
- Laine, Pauli 1984. Katsaus Suomen elektronimusiikin vaiheisiin. Proseminarityö Helsingin yliopisto, musiikkitehteen laitos. Sijainti: Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampuksen kirjasto.
- Lindeman, Osmo 1974. Osmo Lindemanin haastattelu kouluradion Musiikkikellari-ohjelmassa. Haastattelijana Leena Paalanen. Syksy 1974. Sijainti: Jukka Ruohomäen litterointi radio-ohjelmasta kirjoittajan arkistossa.
- Nikkilä, Tuulikki [s.a.]. Tilausteos saa lopullisen muodon kantaesityksessä. [Sanomalehtiartikkeli.] Sijainti: Music Finlandin lehstileikearkisto, Ruohomäki.
- Paavolainen, Tytti 1972. Tytti Paavolainen haastattelee Lapsille-levyn tekijöitä. [Marja Vesterisen ja Jukka Ruohomäen haastattelu]. Sijainti: Music Finlandin äänitearkisto. CD 5242.
- Ruohomäki, Jukka [s.a., 1970–?]. [säveltäjäesittely]. Sijainti: Music Finland, lehstileikearkisto, Ruohomäki. Sijainti: Kopiot säveltäjäesittelyistä kirjoittajan hallussa.
- Ruohomäki, Jukka [s.a.] EH [käsikirjoituksen sivunumerot muodossa: käsikirjoituksen luku/sivunumerot]. Suomalaisen elektroakustisen musiikin historian julkaisematon käsikirjoitus. Sijainti: Käsikirjoituksen PDF-kopio kirjoittajan hallussa.
- Ruohomäki, Jukka 1993. *Ihmisiä, koneita ja musiikkia*. Radio-ohjelma. Sijainti: Yleisradion arkisto ja Music Finlandin äänitearkisto. Osa 1: 1950-luvulta vuoteen 1963: CD 5360, Osa 2: 1960-luku YLE:ssä ja Kokeilustudion synty: CD 5361, Osa 3: 1970-lukua: CD 5362, Osa 4: 1970-luvulta 1980-luvun loppupuolelle: CD 5363.
- Ruohomäki, Jukka 2003a. Puhelinkeskustelu Jukka Ruohomäen 28.2.2003 kanssa. Sijainti: Muistiinpanot kirjoittajan hallussa.
- Ruohomäki, Jukka 2003b. Jukka Ruohomäen haastattelu 23.4.2003. Haastattelijana Mikko Ojanen. Sijainti: Muistiinpanot kirjoittajan hallussa.
- Ruohomäki, Jukka 2013b. Jukka Ruohomäen haastattelu. 4.11.2013. Haastattelija: Kai Lassfolk. Helsingin yliopiston musiikkitehteen elektronimusiikkistudio. Sijainti: Äänitiedosto kirjoittajan hallussa.
- Ruohomäki, Jukka 2014. Jukka Ruohomäen haastattelu. 15.–16.5.2014. Haastattelija: Mikko Ojanen. Helsingin yliopiston musiikkitehteen elektronimusiikkistudio. Sijainti: Äänitiedosto kirjoittajan hallussa.

II Audiovisuaalinen aineisto mukaan lukien äänitteet ja elokuvat

- Arktinen hysteria 2001. *Arktinen hysteria*. Äänite. Helsinki: Love Records. LXCD 635.
- Dimensio 1987. *Dimensio*. Äänite. [Hämeenlinna]: Jase. Jaselp 0011.
- Dimi is born 1970: *Dimi is born*. Äänite. [S.I.]: Musica. DSS 1.
- Cumulus 1973. *Sirkustirehtöörin pieni sydän*. Äänite. [S.I.]: PSO. Top Voice – TOP-LP 520.
- Donner, Henrik Otto, ohj. 1971. *Vihreä eläin*. Kuunnelma. Äänitekopion sijainti: Music Finlandin äänitearkisto, CD 5206
- Hartzell, Päivi ja Liisa Helminen, ohj. 1982. *Kuningas jolla ei ollut sydäntä*. Elokuva. Helsinki: Neofilmii.
- Hartzell, Päivi, ohj. 1986. *Lumikuningatar*. Elokuva. Helsinki: Neofilmii.
- Hector 1973. *Herra Mirandos*. Äänite. [S.I.]: PSO. Top Voice – TOP-LP 522.
- Kari, Antti ja Jukka Ruohomäki, ohj. 1979. *Orjan poika*. Animaatio. Kesto 8'00", 16 mm, optinen ääni. Tuotanto, käsikirjoitus: Harri Kaasinen, Antti Kari, Heikki Paakkanen, Jukka Ruohomäki. <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129916>
- Kari, Antti ja Jukka Ruohomäki, ohj. 1982a. *Mennyt manner*. Animaatio. Kesto 13'00", 16 mm, optinen ääni, Kielletty alle 8-vuotiailta. Tuotanto: Tööt-Filmi Oy. Käsikirjoitus: Helkavirsityöryhmä. <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129909>
- Kari, Antti ja Jukka Ruohomäki, ohj. 1982b. *Ukon lintu ja virvaliekki*. Animaatio. Kesto 10'00", 16 mm, optinen ääni. Tuotanto: Tööt-Filmi Oy. Käsikirjoitus: Helkavirsityöryhmä. <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129930>
- Kemppi, Raiku, ohj. 1975. *Sadetta*. Kuunnelma. Kesto 34'45". Teksti: Eila Kaustia; nuori mies eli yhteisö, joka kohtaa onnettomuuden: Voitto Nurmi; sadetta eli onnettomuus, joka kohtaa yhteisön: Leena Uotila; rauhallinen, pelokas ja ihmettelevä ääni, onnettomuudesta eloon jääneitä: Risto Mäkelä, Terttu Soinivirta ja Seppo Sariola; rahastaja onnettomuusvaunussa: Aino Lehtimäki; kättilö Sadetta-kertomuksessa: Eriikka Magnusson; mies- ja naisääniä taustalla: Esa Suvilehto, Irma Martinkauppi ja Liisa Palteisto. Äänitekopion sijainti: Music Finlandin äänitearkisto, CD 5247.
- Kurenniemi, Erkki ja Jukka Ruohomäki 1970a. *Sähkötapahuma Vanhalla ylioppilastalolla 17.11.1970*. Äänitekopion sijainti: Music Finlandin äänitearkisto, CD 5235 ja CD 5236.
- Kurenniemi, Erkki ja Jukka Ruohomäki 1970b. *Inventio-Outventio*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto 3'51". Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudio syksy 1970. Julkaistu äänitteellä *Dimi is born* (1970). Masternauhan sijainti: Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion arkisto.
- Kurenniemi, Erkki ja Jukka Ruohomäki 1973. *Mix Master Universe*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto (kolme eri versiota) 1. versio 24'31", 2. versio 13'50", 3. versio 8'55". Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudio tammikuu 1973. 2. versio on julkaistu äänitteellä *Äänityksiä/recordings 1963–1973* (2002). Masternauhojen sijainti: Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion arkisto.
- Kurenniemi, Erkki 2002. *Äänityksiä/recordings 1963–1973*. Äänite. Helsinki: Love Records. LXCD 637.
- Lindman, Åke, ohj. 1972. *Ett rum för natten*. TV-elokuva. Musiikki: Vladimir Nikamo, Jukka Ruohomäki ja Ronnie Österberg.
- Paakkanen, Heikki, ohj. 1985. *19084*. Tietokoneanimaatio. Kesto 7'00", optinen ääni. Tuotanto, animaatio, työryhmä: Harri Kaasinen, Antti Kari, Heikki Paakkanen, Jukka Ruohomäki. <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129931>
- Ruohomäki, Jukka 1970a. *Mikä aika on*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto 6'43". Teoksesta on käytetty myös englanninkielisiä nimiä *What time is* ja *The essence of time*. Ensimmäinen versio on valmistunut 8.12.1970 ja kolmas lyhennetty versio 24.8.1973 (ks. CD 5246 -kansiteksti). Julkaistu äänitteellä *Dimi is born* (1970) ja *Arktinen hysteria* (2001). Masternauhojen sijainti: Ruohomäen äänitearkisto.

- Ruohomäki, Jukka 1970b. Elektroninen sovitus DIMI-A-syntetisaattorille Bachin kaksiäänisestä inventiosta numero 1 C-duuri (BWV 772). Äänitekopion sijainti: Music Finlandin äänitearkisto, CD 5246.
- Ruohomäki, Jukka 1972. *Ack Värmeland du sköna*. Elektroninen sovitus. Stereo. Kesto 2'17". Masternauhan sijainti: Ruohomäen äänitearkisto. Äänitekopion sijainti: Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion arkisto sekä Yleisradion arkisto. <http://www.fono.fi/KappaleenTiedot.aspx?ID=927c4789-2f5d-41f3-8f04-549ed6d6dfc2>
- Ruohomäki, Jukka, Philip Donner, Antero Honkanen ja Tytti Paavolainen 1972. *Liisan seikkailut ihmemaassa*. Kuunnelma. Äänitekopion sijainti: Music Finlandin äänitearkisto, CD 5243, CD 5244 ja CD 5245.
- Ruohomäki, Jukka 1974. *Talviunesta herääminen*. Yleisradion Liisankadun studiolla 27.2.1974 Soittajina Jukka Ruohomäki ja Erkki Kurenniemi (syntesojjat), Olli Ahvenlahti (MiniMoog) sekä Mircea Stan (pasuuna). Äänitekopion sijainti: Music Finlandin äänitearkisto, CD 5247.
- Ruohomäki, Jukka 1974–75. *Adjö*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto 3'37". Musiikkiteen studio. Avustajana Kari Hakala. Kantaesitetty UNM-päivillä Helsingin Tempeliaukion kirkossa 28.2.1975. (ks. CD 5248 -kansiteksti). Masternauhan sijainti: Ruohomäen äänitearkisto. Äänitekopion sijainti: Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion arkisto sekä Music Finlandin äänitearkisto, CD 5248.
- Ruohomäki, Jukka 1975. *Phones*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto 4'26". Musiikkiteen studio. Toiselta nimeltään Phones off. Valmistunut 12.2.1975 ja kantaesitetty saman iltana YLEn Liisankadun studiolla. (ks. CD 5248 -kansiteksti). Masternauhan sijainti: Ruohomäen äänitearkisto. Äänitekopion sijainti: Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion arkisto sekä Music Finlandin äänitearkisto, CD 5248.
- Ruohomäki, Jukka 1975–76. *Pisces*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto 6'12". Musiikkiteen studio. Kantaesitetty UNM-päivillä Århusissa 14.2.1976 (ks. CD 5248 -kansiteksti). Teoksen viimeinen versio on julkaistu äänitteellä *Suomalaista elektroakustista musiikkia vuonna* (1978). Varhaista versiota ei ole julkaistu, mutta se on arkistoitu Music Finlandin äänitearkistoon, CD 5248. Masternauhan sijainti: Ruohomäen äänitearkisto. Äänitekopion sijainti: Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion arkisto, Music Finlandin äänitearkisto, CD 5248 sekä Yleisradion nauhallalla V-9383.
- Ruohomäki, Jukka 1976–77. *Ennen iltaa*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto 6'35". Musiikkiteen studio ja Yleisradion kokeilustudio. Kantaesitetty Ritarihuoneella Helsingissä 14.6.1977 (ks. CD 5248 -kansiteksti). Masternauhan sijainti: Ruohomäen äänitearkisto. Äänitekopion sijainti: Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion arkisto sekä Music Finlandin äänitearkisto, CD 5248 sekä Yleisradion nauhallalla V-9469.
- Ruohomäki, Jukka 1978. *NRUT 1*. Nauhamusiikkiteos. Stereo. Kesto 4'31". Musiikkiteen studio. Valmistunut 8.2.1978 ja kantaesitetty samana iltana Tuomiokirkon Kryptassa Helsingissä (ks. CD 5248 -kansiteksti). Teos on julkaistu äänilevyillä: *Dimensio* (1987) ja *Survey of Sounds* (1997). Masternauhan sijainti: Ruohomäen äänitearkisto. Äänitekopion sijainti: Music Finlandin äänitearkisto, CD 5248 sekä Yleisradion nauhallalla V-9469.
- Ruohomäki, Jukka 2006. *Time Ride*. Äänite. [Siikajoki]: Hot Igloo. HI-008.
- Streng, Pekka 1972. *Kesämaa*. Äänite. Helsinki: Love Records. LRLP 67.
- Suomalaista elektroakustista musiikkia 1978. *Suomalaista elektroakustista musiikkia – Finnish electro-acoustic music*. Äänite. [S.I.]: Fennica Nova. FENOLP 5.
- Survey of sounds 1997. *Survey of sounds*. Äänite. [Hämeenlinna]: Jase. JaseCD 0029.
- Vesterinen, Marja, ohj. 1971. *Sähkölintupuutarha*. Lastenkuunnelma. Kesto 30'10". Lukijana Rauni Paalanen.

- Vesterinen, Marja ja Antti Kari, ohj. 1974. *Sähkölintupuutarha*. Animaatioelokuva. Kesto 25'00". Tuotanto ja käsikirjoitus: Marja Vesterinen, Antti Kari, Jukka Ruohomäki, Anna-Leena Hakuli, Jussi Siltavuori, Jori Svärd. Kuvaus: Antti Kari. Piirrookset: Anna-Leena Hakuli, Jussi Siltavuori, Jori Svärd, Marja Vesterinen. Musiikki: Jukka Ruohomäki. <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/153068>
- Wigwam 1974. *Being*. Äänite. Helsinki: Love Records. LRLP 92.

III Kirjallisuus

- Aho, Esko 1999. Kokenut sähkömusikko kotiutui rentoon Ouluun: tekniikan kehitys ei ole juuri muuttanut Jukka Ruohomäen sävellysprosessia. *Kaleva* 16.5.1999: 17.
- Andean, James 2013. Championing the Finnish concrète: the transmissions and distractions of Patrick Kosk. *Musiikin suunta* 35 (3): 33–40.
- Atkinson, Simon 2007. Interpretation and musical signification in acousmatic listening. *Organised sound* 12 (2): 113–122.
- Bent, Ian 1987. *Analysis*. London: Macmillan.
- Birnbaum, David, Rebecca Fiebrink, Joseph Malloch ja Marcelo M. Wanderley 2005. Towards a dimension space for musical devices. *Proceedings of the 2005 Conference on new interfaces for musical expression (NIME05)*, Singapore. 192–195.
- Cogan, Robert 1984. *New images of musical sound*. Cambridge: Harvard University Press.
- Couprie, Pierre 2014. *EAnalysis: sound based music analysis*. Verkkolähde http://logiciels.pierrecooprie.fr/?page_id=402 [tark. 27.4.2014].
- Craig, Donald 2007. Ligeti – Artikulation. Kuuntelupartituuri. Verkkolähde http://www.youtube.com/watch?v=71hNl_sKTZQ [tark. 10.9.2014].
- EARS 2014a. *Aural discourse and mimetic discourse*. Verkkolähde <http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?rubrique181> [tark. 10.9.2014].
- EARS 2014b. *Abstract syntax and abstracted syntax*. Verkkolähde <http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?rubrique180> [tark. 10.9.2014].
- Elonet 2014a. *Orjan poika*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129916> [tark. 10.9.2014].
- Elonet 2014b. *19084*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129931> [tark. 10.9.2014].
- Emmerson, Simon 1986. The relation of language to materials. Teoksessa *The language of electroacoustic music*. Toim. Simon Emmerson. Houndsmill: Macmillan Press. 17–39.
- Hakulinen, Risto 2010. *Pekka Airaksinen Pieni Sienikonsertto: äänistä kuviin ja takaisin*. Musiikkiteeten pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulmia aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Heiniö, Mikko 1986. *12-säveltekniikan aika: dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Heiniö, Mikko 1988. *Lasten kamarikonserteista pluralismiin: postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Heiniö, Mikko 1994. Jukka Ruohomäki. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 566.
- Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia 4: aikamme musiikki 1945–1993*. Porvoo: WSOY.
- Himberg, Petra 2009. *TV-uutisten tunnukset*. YLE Elävä arkisto. Helsinki: Yleisradio. Verkkolähde http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/tv-uutisten_tunnukset_41537.html#media=94475 [tark. 10.9.2014].

- Home, Marko 2013. Uuden tuulen havinaa ilmassa: Sähkö-shokki-ilta 1968. *Musiikin suunta* 35 (3): 17–23.
- Holmes, Thom 2012. *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. 4. painos. New York: Routledge.
- Ikäheimo, Janne 2000. *Elektroakustisen musiikin erityispiirteet musiikkianalysissa*. Musiikkitieteen pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Juntto, Anssi 2000. Kattopelti äänen lähteenä: Jukka Ruohomäki säveltää elektronimusiikkia: tietokone auttaa, mutta ei ratko sävellystyön ongelmia. *Kaleva* 29.4.2000: [17].
- Kantokorpi, Otso 2002. "Olen syntynyt koneiden keskellä" [Otto Romanowski]. Teoksessa *Dimensio 30: Dimension vuodet 1972–2002*. Toim. Otso Kantokorpi. Helsinki: Like. 30–32.
- Kuljuntausta, Petri 2002. *On/Off: eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like.
- Kuljuntausta, Petri 2008. *First wave: a microhistory of early Finnish electronic music*. Helsinki: Like.
- Lassfolk, Kai 2013a. The electronic music of Erkki Kurenniemi. Teoksessa *Erkki Kurenniemi: a man from the future*. Toim. Maritta Mellais. Helsinki: Finnish National Gallery. 74–98.
- Lassfolk, Kai 2013b. Fourier muunnos ja spektrianalysikuvaajien tulkinta musiikintutkimuksessa, osa 1. *Musiikin suunta* 35 (1): 55–62.
- Lassfolk, Kai, Jari Suominen ja Mikko Ojanen 2014. DIMI-6000: An Early Musical Microcomputer by Erkki Kurenniemi. Teoksessa *Proceedings of the 2014 ICMC conference*. Toim. Anastasia Georgaki ja Georgios Kouroupetroglou. Athens: National and Kapodistrian University of Athens. 1538–1541.
- Licata, Thomas 2002. Introduction. Teoksessa *Electroacoustic music: analytical perspectives*. Toim. Thomas Licata. Westport: Greenwood press. xviii–xxii.
- Lindfors, Jukka 2008. *DIMI, suomalainen syntetisaattori*. YLE Elävä arkisto. Helsinki: Yleisradio. Verkkolähde http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/dimi_suomalainen_syn_tetisaattori_29289.html [tark. 27.4.2014].
- Lång, Peter 1990. *Den tidigaste elektronmusiken i Finland*. Musiikkitieteen pro gradu -työ. Åbo: [Åbo akademi].
- Manninen, Antero (toim.) 1978. *Kertomus Helsingin yliopiston toiminnasta lukuvuosina 1977–1978*. Helsinki: [Helsingin yliopisto].
- Manninen, Antero (toim.) 1980. *Kertomus Helsingin yliopiston toiminnasta lukuvuosina 1979–1980*. Helsinki: [Helsingin yliopisto].
- Nattiez, Jean-Jaques 1990. *Music and discourse: toward a semiology of music*. [Alkup. Musicologie générale et sémiologie]. Princeton: Princeton University Press.
- Ojanen, Mikko ja Jari Suominen 2005. Erkki Kurenniemen sähkösoittimet. *Musiikki* 35 (3): 15–44.
- Ojanen, Mikko 2007. *Jukka Ruohomäen sävellystuotanto ja tyylipiirteet 1970-luvulla: esimerkkianalyysi teoksesta Pisces*. Musiikkitieteen pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ojanen, Mikko, Jari Suominen, Titti Kallio ja Kai Lassfolk 2007. Design principles and user interfaces of Erkki Kurenniemi's electronic musical instruments of the 1960's and 1970's. *Proceedings of the 2007 Conference on new interfaces for musical expression (NIME07), New York, NY, USA*. Toim. Carol Parkinson ja Eric Singer. 88–93.
- Ojanen, Mikko ja Kai Lassfolk 2012. Material tape as a piece of art: case studies of an inconstant work-concept in Erkki Kurenniemi's electroacoustic music. *Proceedings of the Electroacoustic music studies network conference Meaning and meaningfulness in electroacoustic music, Stockholm, June 2012*. Verkkolähde http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS12_ojanen_lassfolk.pdf [tark. 27.4.2014].

- Ojanen, Mikko 2013. Erkki Kurenniemi's electronic music studio. Teoksessa *Erkki Kurenniemi: a man from the future*. Toim. Maritta Mellais. Helsinki: Finnish National Gallery. 99–128.
- [Palmén, Ernst] 1976. *Kertomus Helsingin yliopiston toiminnasta lukuvuosina 1974–1975*. Helsinki: [Helsingin yliopisto].
- Pihlajamaa, Kimmo [2006]. Jukka Ruohomäki. Teoksessa *Musiikin ja säveltäjien Oulu: taidemusiikki*. Oulu: Oulun kaupunginkirjasto – maakuntakirjasto. Verkkolähde <http://oulu.ouka.fi/kirjasto/musaoulu/taidemusa/ruohomaki/ruohomaki.htm>. [tark. 27.4.2014].
- Pulkkinen, Kalervo 1982. Tööt-filmi hätkähdyttävä kuvan kehittäjä. *Sarjainfo* 35 (2): 12–14.
- Riikonen, Hannu 1978. *Osmo Lindemanin elektronimusiikkituotannosta: arkkitehtonisia ja toteutusteknisiä periaatteita*. Musiikkitieteen pro gradu -työ. Turku: Turun yliopisto.
- Risset, Jean-Claude 2002. Foreword. Teoksessa *Electroacoustic music: analytical perspectives*. Toim. Thomas Licata. Westport: Greenwood press. xiii–xvii.
- Ruohomäki, Jukka 1976a. Vaikutelmia Århusista: UNM-päivät 1976. *Musiikki* 5 (3): 43–49.
- Ruohomäki, Jukka 1976b. Epäjärjestyksen säveltäjä: Iannis Xenakiksen Suomen-vierailu. *Musiikki* 5 (4): 46–56.
- Ruohomäki, Jukka 1977. Yleisiä piirteitä Iannis Xenakiksen musiikillisesta ajattelusta, metodeista ja teoksista. Musiikkitieteen pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ruohomäki, Jukka 1978. Pisces. Levynkansitekti. *Suomalaista elektroakustista musiikkia = Finnish electro-acoustic music*. [S.l.]: Luovan Säveltaiteen edistämisseätiö. FENO5.
- Ruohomäki, Jukka 1994. Switched on: electronic music under the wing of YLE. *Finnish music quarterly* 1994 (1): 9–15.
- Ruohomäki, Jukka 1998. Pioneers and explorers: electronic music in Finland 1958–1998. *Finnish music quarterly* 1998 (3): 28–35.
- Ruohomäki, Jukka 2013a. Jukka Ruohomäki: Uuden Musiikin Lokakuun säveltäjähaastattelut, 18.9.2013. Haastattelija: Jenni Kinnunen. Verkkolähde <https://www.youtube.com/watch?v=8k7H1N-Z-5Y>. [tark. 27.4.2014].
- Ruohomäki, Jukka 2013c. Otto Donner ja elektroninen musiikki. *Musiikin suunta* 35 (3): 6–14.
- Simoni, Mary (toim.) 2006a. *Analytical methods of electroacoustic music*. New York: Routledge.
- Simoni, Mary 2006b. Introduction. Teoksessa *Analytical methods of electroacoustic music*. Toim. Mary Simoni. New York: Routledge. 1–15.
- Sirén, Pekka 2013 [1976]. Kokeellisesta toiminnasta YLE:ssä. *Musiikin suunta* 35 (3): 41–47.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (toim.) 2005. *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Suomen elokuvakontakti 2014a. *Orjan poika*. http://www.elokuvakontakti.fi/site/index.php?lan=1&mode=elokuvat_show&elokuva_id=219. [tark. 27.4.2014].
- Suomen elokuvakontakti 2014b. *19084*. http://www.elokuvakontakti.fi/site/index.php?lan=1&mode=elokuvat_show&elokuva_id=130. [tark. 27.4.2014.]
- Suominen, Jari 2013. Erkki Kurenniemi's electronic music instruments. Teoksessa *Erkki Kurenniemi: a man from the future*. Toim. Maritta Mellais. Helsinki: Finnish National Gallery. 129–162.
- Taanila, Mika 2002a. *Tulevaisuus ei ole entisensä*. DVD. Helsinki: Kinotar.
- Taanila, Mika 2002b *Erkki Kurenniemi: äänityksiä 1963–73*. CD-levyn tekstiiliite. Helsinki: Love records. LRCD637.

- Tiits, Kalev 1990a. *Voluntääriassistentti Kurenniemi ja elektronimusiikin alku yliopistolla*. Musiikkitieteen pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tiits, Kalev 1990b. Erkki Kurenniemi – avantgarden innovaattori. *Musiikkitiede* 2 (2): 37–60.
- Uimonen, Tanja 2007. Erkki Salmenhaaran elektroakustiset teokset ja 1960-luvun säveltäjäkuva. *Musiikki* 37 (4): 85–99.
- Vierimaa, Irma 2011. Pekka Airaksisen elektroakustisen musiikin maisemat: Supra Dark -teoksen tilallinen muovautuminen. *Musiikki* 41 (2): 47–62.

Jukka Ruohomäki's electroacoustic music of his first compositional period

Composer Jukka Ruohomäki (b. 1947) was an active figure of the second phase of Finnish electroacoustic music which started in the late 1960's. As a composer Ruohomäki is an autodidact, and his early works demonstrated skilled craft with the analogue media, i.e. tape recorders, synthesizers and sound processing equipment. During his first compositional period, 1970–78, Ruohomäki produced a wide variety of electronic music. In his electroacoustic compositions, narrative features are dominant and musical texture is often a layered combination of sound material from various sources. His musical output also includes electronic music and sound design for short films, theatre and radio plays, exhibitions, and popular music recordings by various Finnish artists, among others.

In this article, I introduce Ruohomäki's work in the field of Finnish electroacoustic music as a teacher, researcher and composer. Ruohomäki started his career at the University of Helsinki Electronic Music Studio in 1970. The studio, which is the oldest still active electronic music studio in the Nordic countries, was founded by Erkki Kurenniemi in 1962. During the early 1970's Ruohomäki succeeded Kurenniemi as a voluntary assistant of the studio, when Kurenniemi founded the Digelius Electronics Finland company for designing and manufacturing electronic musical instruments. Together with Kurenniemi, Ruohomäki started teaching electroacoustic music in 1972. In the late 1970's, Ruohomäki concentrated on designing computer graphics and producing computer animated short films. From the late 1970's and until the mid-1980's Ruohomäki produced pioneering computer animations with his co-founders of the company Tööt-filmi. In the early 1990's he conducted by far the largest historical research and digitisation project of Finnish electroacoustic music. In the mid-1990's the research project was halted as Ruohomäki returned to composition. After a 16-year hiatus as a composer, his work *Viiltoja* (1995) was acknowledged by the international community of contemporary and electronic music with, for example, Prix Quadrivium, Bourges (1996) and Stockholm Electronic Music Award (1996).

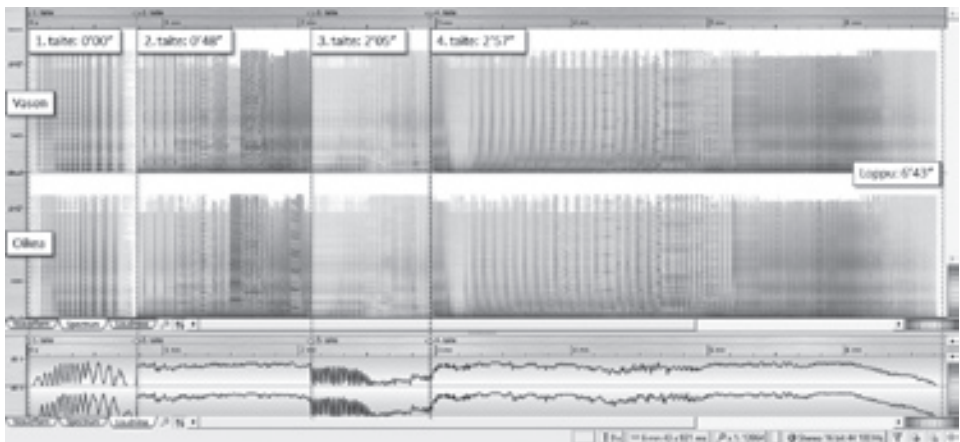
In addition to the historical outlining of Ruohomäki's work I analyse nine focal electroacoustic works from his first compositional period. For describing Ruohomäki's musical language I apply Simon Emmerson's theoretical framework of musical discourse and syntax. Analysis of musical structures is based on

analytical listening and spectrum analysis. The features derived from the analysis and the development of Ruohomäki's style are further visualised by dimension space analysis of four features: syntax, musical discourse, sound material and complexity of the sound field.

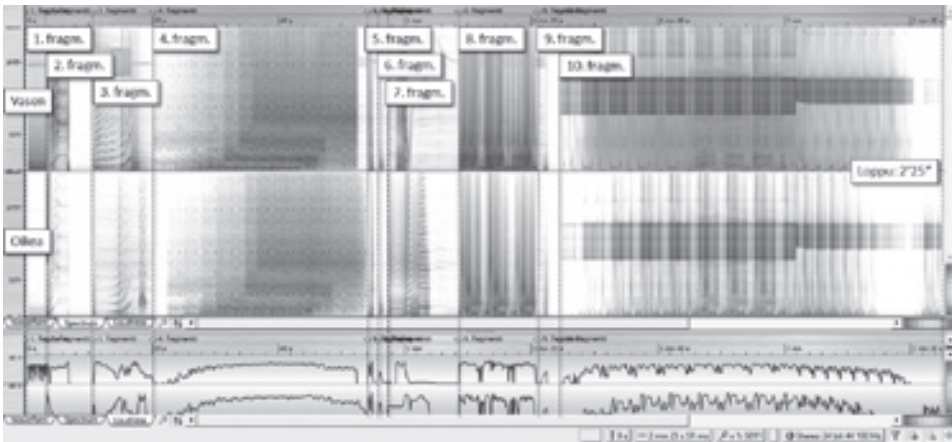
Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi) työskentelee tohtorikoulutettavana Filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelmassa musiikkitieteen oppiaineessa Helsingin yliopistossa ja valmistelee musiikkiteknologian alaan liittyvää väitöskirjaansa suomalaisen elektroakustisen musiikin historiasta ja analyysistä sekä Erkki Kurenniemen soitinsuunnittelusta ja musiikista.

Liite 1. Sonogrammikuvaajat

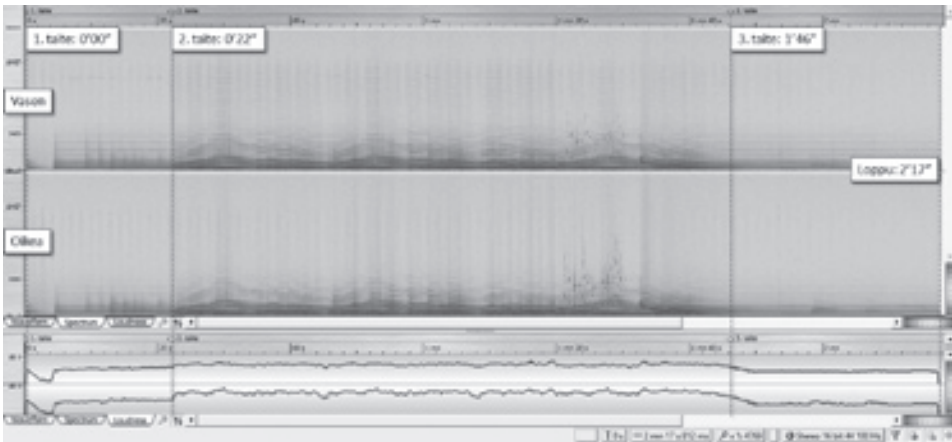
Alla esitetyissä kuvaajissa ylempään ikkunaan on sijoitettu teoksen sonogrammi ja alempaan äänekkyyyskuvaaja, jonka dynamiikka-alue on noin 50dB. Äänitteen vasen kanava piirtyy ikkunan ylempään osioon ja oikea alempaan. Kuvaajat on tuotettu teosten digitaalisista äänitiedostoista, jotka on huippunormalisoitu tasoon 0 dBFS. Taiterajat on merkitty ensisijaisesti kuulonvaraisen analyysin pohjalta. Taiterajat ja taitteiden kestot ovat kuitenkin tulkitsijasta riippuvia. Niin ikään tässä ilmoitetut teoskestit saattavat erota muissa yhteyksissä ilmoitetuista kestoista. Huomionarvoista on myös, että kuvaajat ovat fyysisiltä mitoiltaan yhtä leveitä, vaikka itse teosten kestot vaihtelevat. Kuvaajia tarkasteltaessa tämä tulee ottaa erityisesti huomioon esimerkiksi vertailtaessa eri teosten yksittäisten äänieleiden kestoja tai muutosta keskenään.



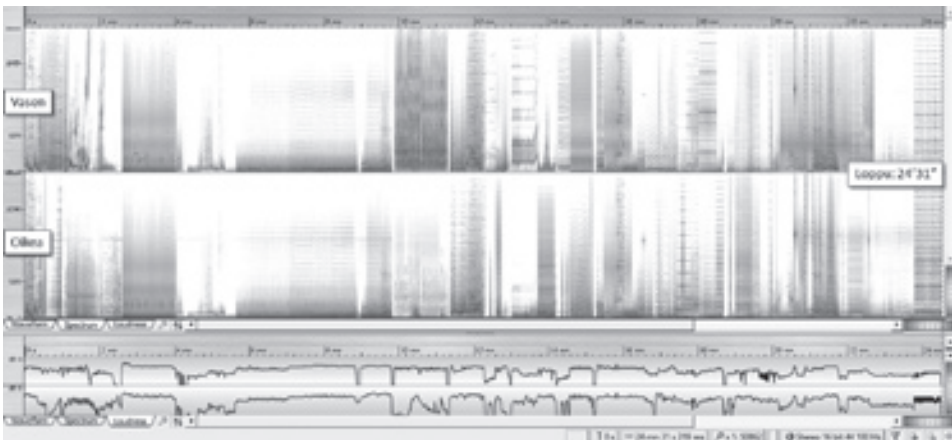
Mikä aika on (1970)



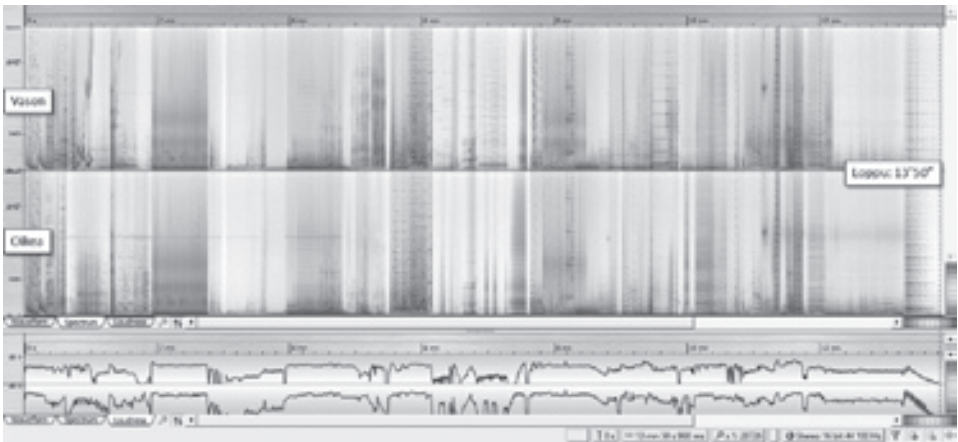
Outventio (1970)



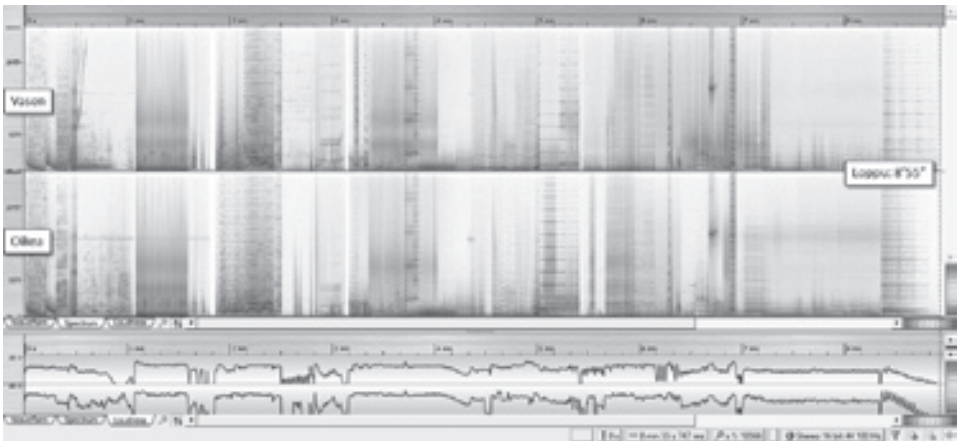
Ack Värmeland du sköna (1972)



Mix Master Universe, 1. versio (1973)



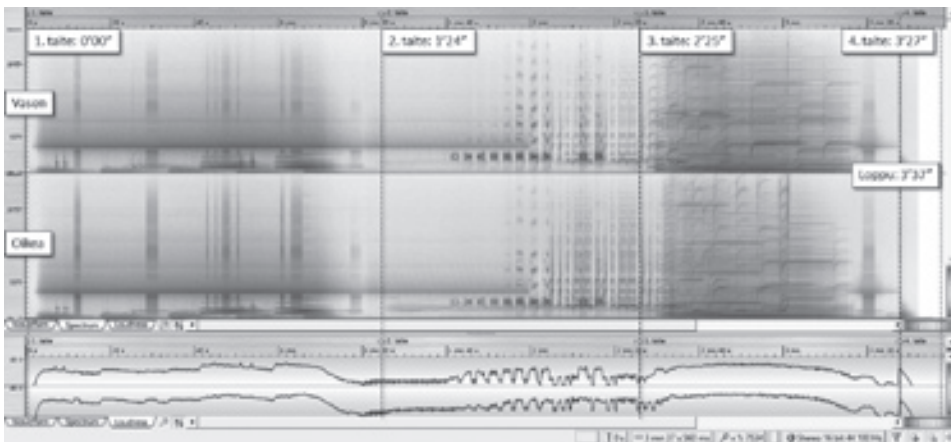
Mix Master Universe, 2. versio (1973)



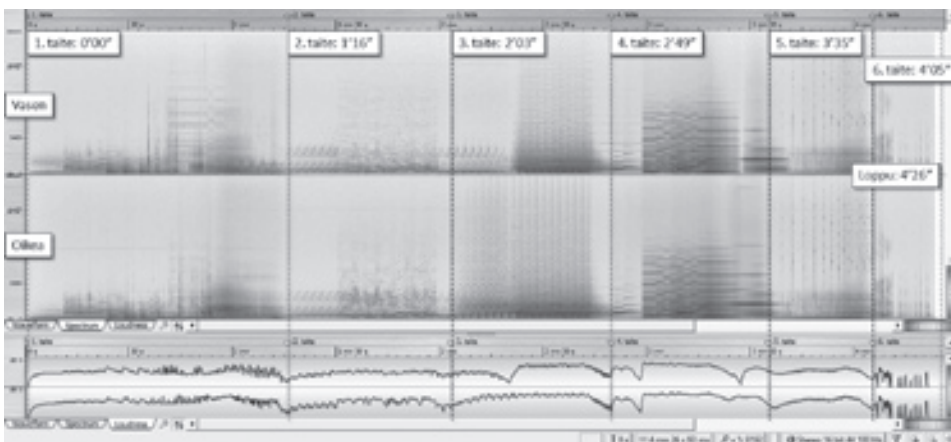
Mix Master Universe, 3. versio (1973)



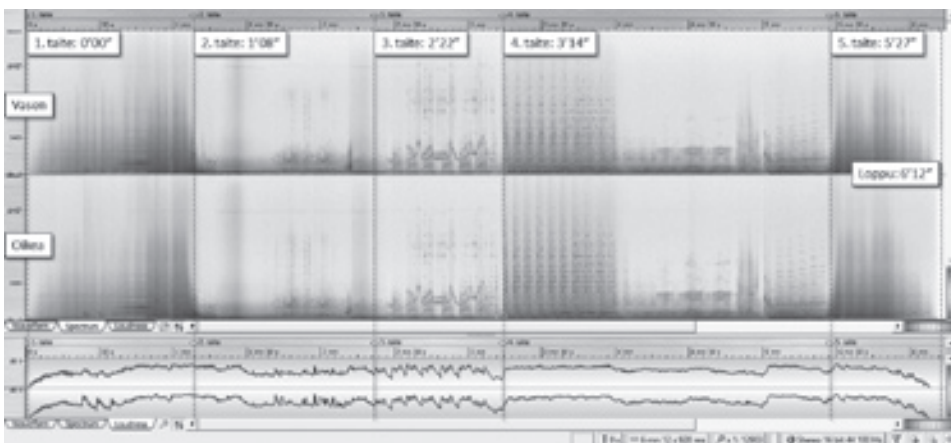
Mix Master Universe -versioiden editointivertailu. Ylimpänä 1. versio, keskellä siitä leikatut osat versioon 2 ja alimpana edelleen työstetyn 3. version materiaali.



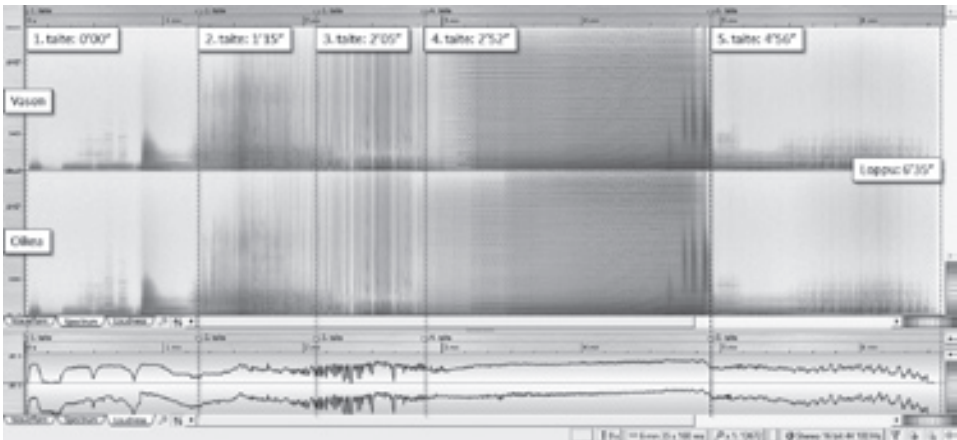
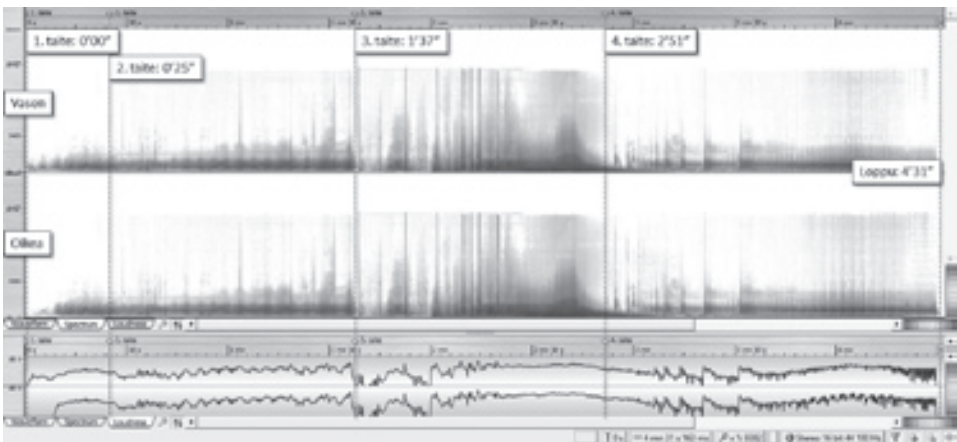
Adjö (1974)



Phones (1975)



Pisces (1975-76)

**Ennen iltaa** (1977)**NRUT 1** (1978)

Liite 2. Ruohomäen teosten analysoidut piirteet ja niiden kuvailutiedot

Alla olevaan taulukkoon on koostettu Ruohomäen teoksista analysoidut piirteet ja ne kuvailutiedot, joita kukin piirre voi saada. Seuraavan aukeaman taulukossa kukin teos on taitetaiteelta kuvailtu näillä piirteillä. Kyseinen analyysi on esitetty visuaalisesti havainnollisemmassa muodossa liitteessä 3.

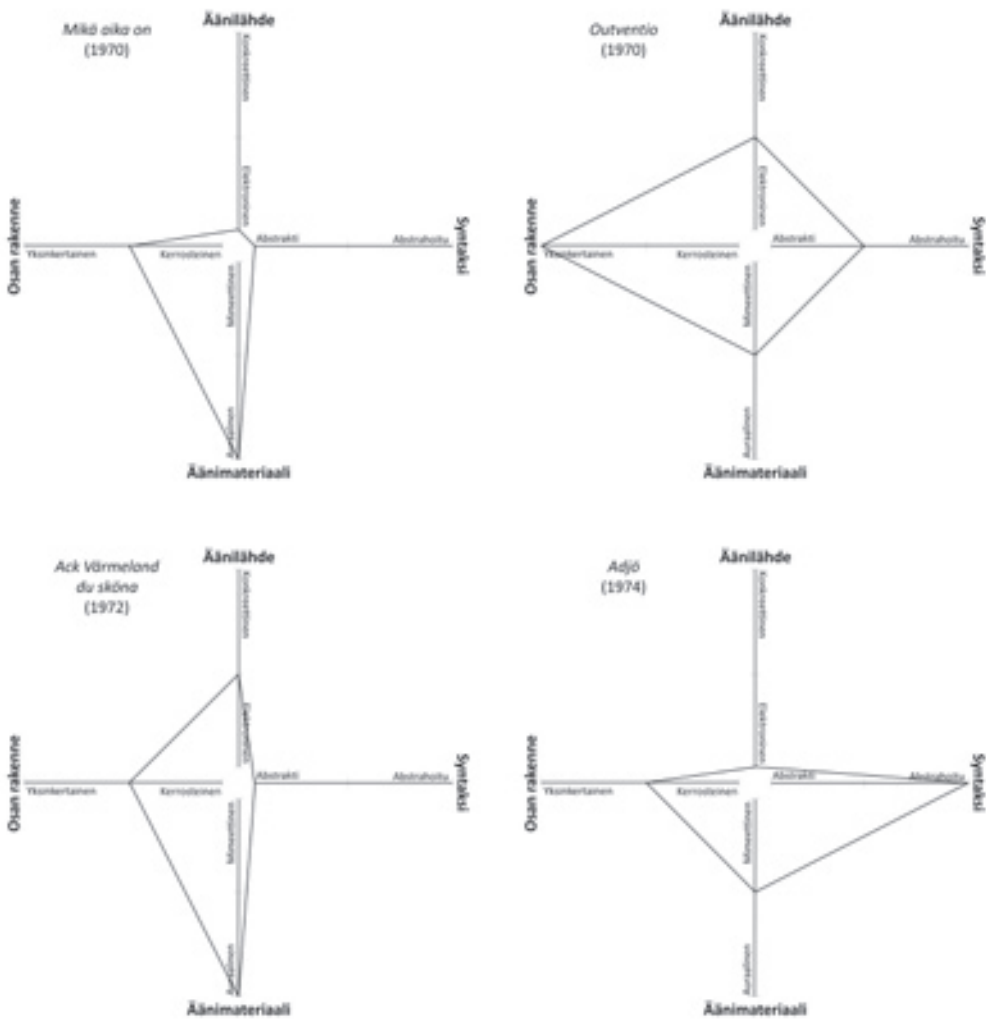
Muoto / osien rakenne	Äänilähde	Syntaksi	Äänimateriaali	Kanavaorientaatio	
A-B-A tms.	Yksinkertainen	Konkreettinen	Abstrakti	Auraalinen	Mono
Jonomainen	Kerrosteinen = enemmän	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Dual mono
Kehysmuoto		Elektroninen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo
Muu	kuin kaksi äänilähdettä	----	----	----	Liike stereokuvassa

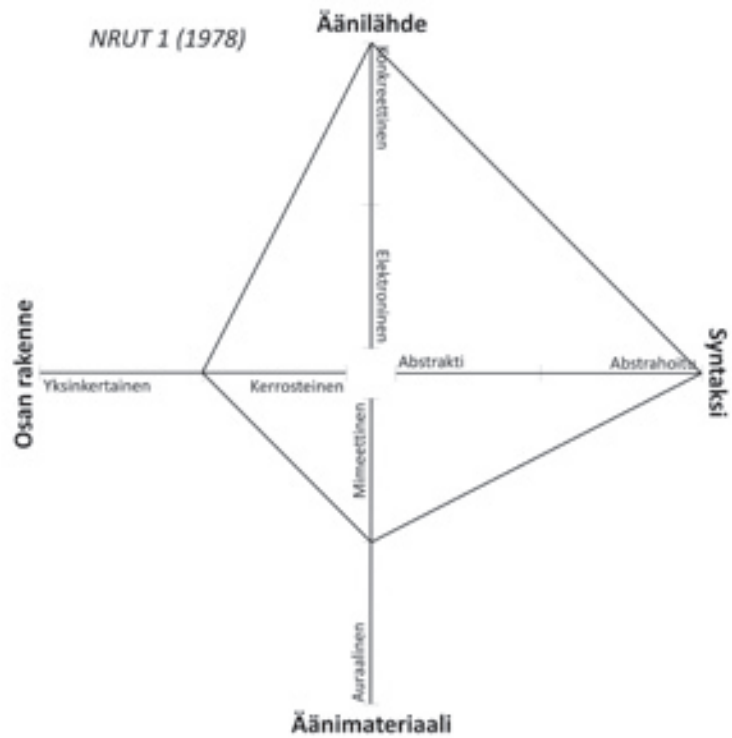
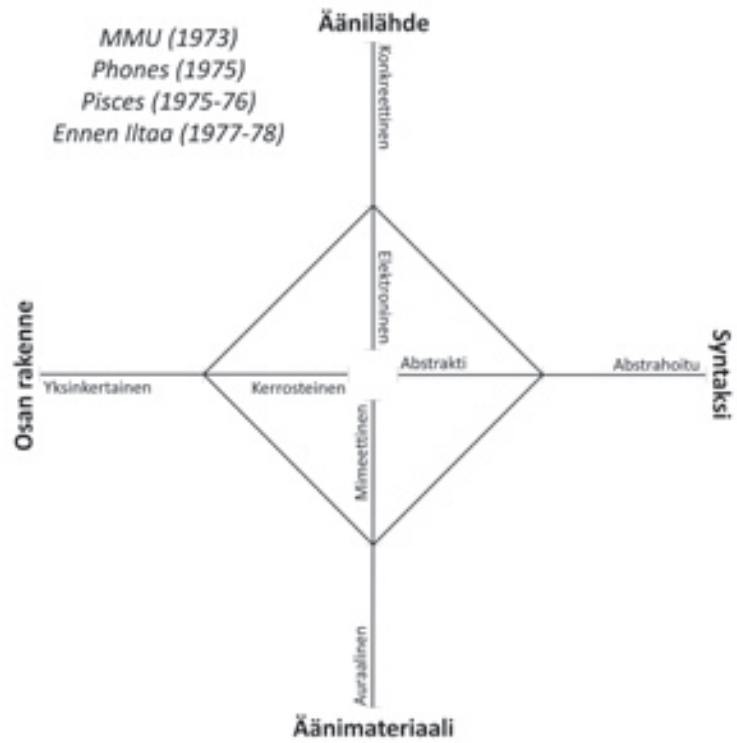
Teos (vuosi)	Kesto	Yleinen kuvaus	Muoto/ os.rakenne	Äänilähde	Syntaksi	Äänimateriaali	Kanavaorientaatio
Mikä aika on (1970)	6'43"	Nauhamusiikkia	Intro-A-B-A	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo
1. taite	0'48"	Johdanto	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (solisti liikkuu)
2. taite	1'16"	Teema A ja soolo	Kerrosteinen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (solisti liikkuu)
3. taite	0'52"	B; harvennetty rytmi	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (solisti liikkuu)
4. taite	3'46"	Teema A ja soolo	Kerrosteinen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (solisti liikkuu)
Outventio (1970)	2'20"	Nauhakollaasi	Jonomainen	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Dual mono / Stereo
1. fragmentti	0'02"	----	Yksinkertainen	Konkreettinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Vain vasen kanava
2. fragmentti	0'07"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Dual mono
3. fragmentti	0'09"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (liike vas-oik)
4. fragmentti	0'30"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (liike vas-oik)
5. fragmentti	0'01"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (liike vas-oik)
6. fragmentti	0'01"	Orig. materiaalia	Yksinkertainen	Konkreettinen	Abstrahoitu	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
7. fragmentti	0'11"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Dual mono
8. fragmentti	0'12"	----	Yksinkertainen	Konkreettinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (liike vas-oik)
9. fragmentti	0'03"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
10. fragmentti	1'00"	----	Yksinkertainen	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Stereo (liike vas-oik)
Ack Värmland du sköna (1972)	2'17"	Elektronisen sovitus	Intro-A-A-B-A-Outro	Yhdistelmä	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
1. taite	0'22"	Johdanto	Yksinkertainen	Yhdistelmä	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
2. taite	1'24"	Ack Värmland Du S	Kerrosteinen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
3. taite	0'31"	Päätös	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
MMU 1-3 (1973)	Kesto	Nauhakollaasi	Jonomainen	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Dual mono; Stereo
Versio 1	24'31"	----	----	----	----	----	----
Versio 2	13'50"	----	----	----	----	----	----
Versio 3	8'55"	----	----	----	----	----	----
Adjö (1974)	3'37"	Nauhamusiikkia	Jonomainen	Elektroninen	Abstrahoitu	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
1. taite	1'24"	----	Kerrosteinen	Elektroninen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)

2. taite	1'01"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
3. taite	1'01"	----	Kerrostei-nen	Elektroninen	Abstrahoitu	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
4. taite	0'09"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
Phones (1975)	4'26"	Nauhamsiikkia	Jonomainen	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
1. taite	1'16"	----	Kerrostei-nen	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
2. taite	0'47"	----	Yksinkertainen	Yhdistelmä	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
3. taite	0'46"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
4. taite	0'45"	----	Yksinkertainen	Yhdistelmä	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
5. taite	0'30"	----	Kerrostei-nen	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
6. taite	0'20"	----	Yksinkertainen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
Pisces (1975-76)	6'12"	Nauhamsiikkia	Kehysmuoto	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
1. taite	1'08"	Johdanto	Yksinkertainen	Yhdistelmä	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (lintu liikkuu)
2. taite	1'13"	----	Kerrostei-nen	Yhdistelmä	Abstrahoitu	Yhdistelmä	Stereo (liike)
3. taite	0'52"	----	Yksinkertainen	Konkreet-tinen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
4. taite	2'13"	----	Kerrostei-nen	Yhdistelmä	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (kuis-kaus liik.)
5. taite	0'45"	Päätös	Yksinkertainen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
Ennen iltaa (1977)	6'35"	Nauhamsiikkia	Kehysmuoto	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
1. taite	1'15"	Johdanto	Yksinkertainen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
2. taite	0'50"	----	Yksinkertainen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
3. taite	0'46"	----	Yksinkertainen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (ka-pea)
4. taite	2'03"	----	Kerrostei-nen	Elektroninen	Abstrakti	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
5. taite	1'39"	Päätös	Yksinkertainen	Yhdistelmä	Abstrahoitu	Auraalinen	Stereo (staat-tinen)
NRUT 1 (1978)	4'31"	Nauhamsiikkia	Jonomainen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Yhdistelmä	Stereo (staat-tinen)
1. taite	0'25"	----	Yksinkertainen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Auraalinen	Stereo (ka-pea)
2. taite	1'12"	----	Kerrostei-nen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
3. taite	1'14"	----	Yksinkertainen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)
4. taite	1'39"	----	Kerrostei-nen	Konkreet-tinen	Abstrahoitu	Mimeettinen	Stereo (staat-tinen)

Liite 3. Ruohomäen teosten vertailu analysoitujen piirteiden näkökulmasta

Aukeamalla esitetyt kuvaajat havainnollistavat liitteen 2 taulukoon koostetut Ruohomäen teoksista analysoidut piirteet. Kyseinen esitystapa mahdollistaa karkean teosten välisen vertailun analysoitujen piirteiden kesken – mukaan lukien Emersonin jaottelut äänimateriaalin syntaksin ja musiikillisen diskurssin osalta. Vastaavaa havainnollistamismenetelmää (niin kutsuttua dimension spacea) on käytetty muun muassa digitaalisoitinsuunnitteluprosessien kuvailussa (ks. esim. Birnbaum ym. 2005).





Ohjeita kirjoittajille

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

Julkaistaviksi tarkoitetut käsi kirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsi kirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

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

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

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

Aldwell, Edward ja Carl Schachter 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Huron, David 2006. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kurkela, Vesa 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 153–172.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi (toim.) 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Rousseau, Jean-Jacques 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2014].

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore 1996. The role of practice in the development of performing musicians. *British journal of psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa. *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

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

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

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

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

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

- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamaija: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008. 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. 30 €
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 30 €
- AMF 30 Tyrväinen Helena: *Kohti Kalevala-sarjaa – Indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*, HKI 2013. 30 €

Musiikkitieteen kirjasto

- MK 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980. — Loppuunmyyty!
- MK 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982. 5 €
- MK 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986. 5 €
- MK 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987. — Loppuunmyyty!
- MK 5 Aldwell, E. & Schachter, C. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suomentanut Olli Väisälä. Helsinki 2014, 653 s. 49 €

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

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä Sini Monoselta (mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

- Musiikki* 2002– 10 € numero
- Musiikki* 1993–2001 6 € numero
- Musiikki* 1984–1992 5 € numero
- Musiikki* 1980–1983 3 € numero
- Musiikki* 1971–1979 1,50 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.

Musiikki 3–4/2014

Sisällys

3–4/2014 (44. vuosikerta)

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

Artikkelit

Kati Kallio: Armas Launis, inkeriläinen runolaulu ja Kullervo-oopperan venäläinen tausta	5
Marko Jousto: Armas Launis saamelaisten musiikkiperinteiden tallentajana ja kuvaajana	28
Minna Riikka Järvinen: Armas Launis Raja-Karjalassa 1905	43
Heikki Laitinen: Armas Launis ja vertaileva kansansävelmätutkimus	75
Erkki Pekkilä: Armas Launis ja kansankonservatoriot	115
Helena Tyrväinen: Armas Launis pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana: uran ja yhteenkuuluvuuden kysymyksiä	141
Markus Mantere: Armas Launis, Ilmari Krohn ja suomalaisen musiikkitieteen kansallinen tehtävä 1900-luvun alussa	192

Katsaukset ja puheenvuorot

Eero Tarasti: Armas Launis, säveltäjä kotonaan niin Lapissa kuin Marokossa: orientalismin ja postkolonialismin hänen elämässään ja tuotannossaan	214
Janne Mäkelä: Montako musiikkiarkistoa Suomessa on?	222
Asta Schuwer Launis: Isäni Armas Launis	233

Kannen kuva: Armas Launis. Kansalliskirjasto (KK Coll. 123).

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusisäkansi** 200 euroa, muut sivut **1/1** s. 180 euroa, **1/2** s. 100 euroa, **1/4** s. 60 euroa. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi.

Artikkelikutsu Musiikki-lehden avoimeen numeroon

Musiikin syksyn 2015 numero (vsk 45 nro 3-4) on teemaltaan avoin. Pyydämme lähettämään valmiit artikkelikäsitteet sähköpostin liitetiedostoina päätoimittaja Juha Ojalalle (juha.ojala@oulu.fi) tai päätoimittaja Ari Poutiaiselle (ari.poutiainen@helsinki.fi) viimeistään perjantaina 25.9.2015.

Artikkelikutsu Musiikki-lehden avoimeen teemanumeroon ”Musiikki ja yhteiskunta”

Musiikin ja yhteiskunnan suhde on musiikintutkimuksen klassinen kysymys, johon kukin aikakausi ja tutkimussuuntaus vastaa omin tavoin. *Musiikki*-lehden vsk 46 vastaa haasteeseen kokoamalla ”Musiikki ja yhteiskunta” -teemanumeron ja kutsuu mukaan kirjoittajia musiikintutkimuksen lisäksi myös muilta tieteenaloilta. Teemanumero valottaa sitä, miten 2000-luvun musiikintutkimus käsittelee musiikin ja yhteiskunnan suhdetta. Tavoitteena on tuottaa uutta tietoa musiikin ja yhteiskunnan suhteista nykymaailmassa ja historiassa sekä lisätä ymmärrystä musiikin yhteiskunnallisista sisällöistä ja yhteiskunnallisesta merkityksestä. Samalla teemanumero pyrkii edistämään yhteiskunnan kulttuuriseen arvokeskusteluun liittyvää humanistista tiedonmuodostusta musiikintutkimuksen näkökulmasta. Artikkelien teemat voivat käsitellä esimerkiksi seuraavia kysymyksiä:

- Musiikki yhteiskunnallisena voimana
- Musiikki ja kulttuuriset arvot
- Säveltäjän, muusikon ja tutkijan yhteiskunnallinen vastuu
- Musiikki ja ympäristökriisit
- Musiikki ja ihmisoikeudet
- Musiikki ja sota

Teemanumeron toimittavat Susanna Välimäki (susanna.valimaki@utu.fi), Juha Torvinen (juha.torvinen@utu.fi) sekä Juha Ojala (juha.ojala@oulu.fi) ja Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi) yhteistyössä Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa (SUMU) -tutkimushankkeen kanssa (Turun yliopisto, musiikkitiede).

Pyydämme lähettämään valmiit artikkelikäsitteet sähköpostin liitetiedostoina em. toimittajille viimeistään perjantaina 30.10.2015. Toivomme, että kirjoittajat lähettäisivät enintään 500 sanan abstraktit tarjottavista artikkeleista viimeistään perjantaina 25.9.2015.

Pyydämme noudattamaan lehden lopussa ja lehden kotisivuilla osoitteessa <http://mtsnet.wordpress.com/musiikki-lehti/ohjeita-kirjoittajille> olevia ohjeita kirjoittajille.

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

Esipuhe

Hyvä lukija,

Armas Launis -teemanumeromme on pitkään odottanut ilmestymistään. Aiemmin *Musiikissa* on julkaistu yhteen henkilöön keskittyneitä teemanumeroita Väinö Raitiosta vuonna 2005 (vsk 35 nro 4), Erkki Melartinista vuonna 2000 (vsk 30 nro 1–2) sekä – luonnollisesti – Jean Sibeliukselta, viimeksi vuonna 2011 (vsk 41 nro 3–4). Nämä henkilöantologiat ovat tarjonneet näkökulmia suomalaisiin säveltäjiin ja heidän musiikkeihinsa.

Tämän kaksoisnumeron kirjoituksissa kietoutuvat toisiinsa Armas Launiksen elämän monet tehtävät ilman, että nyt keskityttäisiin häneen säveltäjänä tai hänen teoksiinsa: Launishan toimi paitsi säveltäjänä – yhtä lailla, voitaneen hyvin sanoa – myös kansanmusiikin ja kansanperinteen kerääjänä, etnografina ja musiikkitieteilijänä sekä musiikkikasvattajana ja musiikkikasvatuksen organisaattorina, lehtimiehenä ja matkakirjailijana. Hänen monipuoliselle elämänkaarelleen voi itse kukin löytää yllättäviäkin vastaavuuksia omasta, samalla kertaa paikallisesta ja globaalista ajastamme: Launis oli toisaalta kosmopoliitti ja toisaalta kansallisen, paikallisen kulttuurin toimija, ekspatriaatti, mutta myös patriootti. Kansanmusiikit olivat hänen työsarkaansa siinä missä oopperamusiiikkikin. Hän tutki, keräsi, tallensi ja kuvasi eri kansojen vähän tunnettuja musiikkiperinteitä ja oli länsimaisen taidemusiikin modernisti. Hän oli jo nuorena tutkijana aktiivinen eurooppalaisen tiedeyhteisön jäsen ja toisaalta kävi omat taistelunsa yliopistomaailman ja musiikkioppilaitosten toimintakulttuureissa. Tämä on ikkuna kotimaisen ja eurooppalaisen musiikkielämän ja musiikintutkimuksen historiaan Armas Launiksen henkilön, ajan ja paikan kautta.

Numeron kolmessa ensimmäisessä artikkelissa tulee esiin Launiksen tutkimustyö inkeriläisen, saamelaisen ja rajakarjalaisen musiikin parissa 1900-luvun alkuvuosina. Kati Kallion teksti avaa Launiksen *Kullervo*-oopperan inkeriläisiä ja venäläisiä taustoja, Marko Jousteen artikkeli jäsentää Launiksen keruutyötä pohjois-, inarin- ja kolttsaamelaisten musiikkiperinteiden parissa, ja Minna Riikka Järvisen ainesjulkaisu kertoo vuoden 1905 Raja-Karjalan-keruumatkasta Launiksen omien kuvausten kautta, niitä kontekstualisoiden. Neljäs, Heikki Laitisen artikkeli sukeltaa vertailevan kansansävelmätutkimuksen analyttisiin menetelmiin, joita Launis, kuten opettajansa Ilmari Krohn, aikanaan kehittivät osana eurooppalaista musiikkitiedettä.

Erkki Pekkilä valottaa Armas Launiksen roolia kansankonservatorioiden perustajana ja johtajana, musiikkikasvatuksen organisaattorina, aikana ennen nykyistä musiikkioppilaitosjärjestelmää, taiteen perusopetusta ja vapaata sivistystyötä. Helena Tyrväinen puolestaan käsittelee Armas Launista pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana vuoden 1927 matkakirjan, Helsingin yliopistossa huhtikuussa 1928 pidetyn koeluennon sekä oopperoiden *Jehudith* ja *Theodora* näkökulmista. Markus Mantere ottaa osaa oppihistorialliseen keskusteluun

pohtiessaan Ilmari Krohnin ja Armas Launiksen toiminnan kautta musiikkitieteen tehtävän nationalistisuutta 1900-luvun alussa.

Eero Tarasti reflektoi tekstissään Launista kosmopoliittina, postkolonialistisena oopperasäveltäjänä. Janne Mäkelän katsaus liittyy musiikintutkimuksen elintärkeisiin tietovarantoihin – myös Launiksen työn tuloksena aiemmin kertyneisiin aineistoihin ja niiden arkistointiin, mutta ennen kaikkea arkistonmuodostukseen nyt ja tulevaisuudessa. Armas Launis oli myös isä, jonka perhe-elämään saamme kurkistaa numeron lopulla hänen tyttärensä, Asta Schuwer Launiksen muistojen kautta.

Haluamme kiittää kirjoittajia heidän teksteistään, Armas Launis -seuraa, Liisamaija Hautsaloa, Matti Huttusta sekä Asta Schuwer Launista tämän antologiaprojektin käynnistämisestä ja tuesta sekä artikkeleiden vertaisarvioijia heidän arvokkaasta työstään. Toivotamme antoisia lukuhetkiä!

*Kaustisella ja Siikalatvalla, 7. heinäkuuta 2015
Heikki Laitinen ja Juha Ojala
teemanumeron toimittajat*

Armas Launis, inkeriläinen runolaulu ja Kullervo-oopperan venäläinen tausta

Kati Kallio

Inkeri oli nuoren Armas Launiksen toisen sävelmientallennusretken kohde. Hän kävi alueella kaksi kertaa, toisella kerralla äänityslaitteen kanssa. Launiksen työn tuloksena syntyi suurin ja kattavin yksittäinen inkeriläisten runosävelmien kokoelma. Hän myös järjesti ja julkaisi arkistoihin Inkeristä, Karjalasta, Suomesta ja Virostä kertyneet kalevalamittaiset runosävelmät. Tallennuskokemusten ja inkeriläisten aineistojen vaikutus näkyy Launiksen (1910a; 1910b; 1921) kalevalamittaista laulua käsittelevissä kirjoituksissa runosävelmiä käsittelevää väitöskirjaa myöten. Matkat Kainuuseen, Inkeriin, Lappiin ja Raja-Karjalaan vaikuttivat myös hänen säveltämiinsä oopperoihin, joihin punoutuu vaihdellen niin kalevalamittaista runoa, riimillistä kansanlaulua kuin joikuja ja huhuilujakin.

Vaikka Launiksen kaksi ensimmäistä oopperaa, *Seitsemän veljestä* (1913) ja *Kullervo* (1917), on perinteisesti tulkittu aiheiltaan ja käsittelyltään suomalaiskansallisiksi, säveltäjä itse hahmotti *Kullervo*-oopperan taustalla vaikuttavan inkeriläisen kansanmusiikin osin venäläisenä. Nähdäkseni Launiksen kenttätyökokemusten ja tieteellisen toiminnan analyysi on välttämätöntä myös hänen varhaisen oopperatuotantonsa ymmärtämiseksi. Vaikka Launis ei selvästikään halunnut rakentaa sävellystötään kansanmusiikin tai kansallisatteen pohjalle, hän käytti matkoillaan kokemaansa ja kuulemaansa sekä inspiraationa että suorina aiheilmina. Inkerin osalta Launiksen suuria löytöjä olivat Soikkolan inkeröiskylien moniääninen, venäläisvaikutteinen runolaulukulttuuri sekä paimensoittajien monikerroksinen sävelmistö. Olisikin syytä tutkia tarkemmin, kuuluvatko nämä myös oopperaan punoutuneina musiikillisina tai poeettisina teemoina.

Tässä artikkelissa käsittelen Launiksen tallennustyötä ja kokemuksia Inkerissä sekä hänen etnografisen kiinnostuksensa ja kansanmusiikkia koskevien näkemystensä muutoksia. Ensimmäisten matkojensa aikana Launis hahmotti itselleen vieraat kansansävelmät oman musiikillisen taustansa ja mieltymystensä kautta. Toisen Lapin matkansa myötä Launis näyttää heränneen huomaamaan paikallisten omaa musiikkikulttuuriaan koskevien ajatusten merkityksen. Väitöskirjatyön kuluessa hän alkoi pitää yksinkertaisia ja muuntelevia, luonteeltaan häilyviä sävelmiä kaikkein vanhimpina sävelmätyypeinä, mutta hänen musiikilliset arvostuksensa pysyivät silti pitkälti taidemusiikin estetiikan mukaisena. Perinteisiä runosävelmiä enemmän hän piti venäläisvaikutteisista sävelmistä ja uudemmasta suomalaisesta kansanlaulusta. Artikkelin lopussa pohdin Launiksen mainintoja inkeriläisen laulukulttuurin venäläisvaikutteista ja Kullervo-oopperan juurista. En tutki oopperan partituuria, mutta nostan esille niitä aineistoja, jotka voisivat olla oopperan tarkemman analyysin kannalta merkityksellisiä, ja pohdin, missä valossa Launis itse mahtoi nähdä kansanperinneaineiston käytön.¹

Inkeriläinen runolaulu ei monessa kohdin vastaa yleisintä kuvaa kalevalamittaisesta laulusta. Runolaulua on usein käsitelty miesten yksin tai kaksin laulamina, hitaan juhlavina sankarirunoina. 1900-luvun alun Inkerissä runojen julkinen laulaminen oli kuitenkin ensisijaisesti naisten ja tyttöjen hallussa. He lauloivat yleensä esilaulajan ja kuoron vuorotteluna, välillä samalla tanssien, kulkien tai suurissa kyläkeinuissa keinuun. Suosituimmat aiheet eivät olleet eeppeisiä sankarirunoja vaan erilaisia naisen elämästä ja yksityisen ihmisen tunteista kertovia lyyris-eeppeisiä ja lyyrisiä lauluja. Monia *Kalevalasta* tuttuja tarinoita ei Inkerissä tunnettu. Sävelminä käytettiin paitsi tavanomaisia yksi- tai kaksisäkeisiä, suppealalaisia runosävelmiä myös moninaisia eriaikaisista venäläisistä ja suomalaisista kansanlauluista sovitettuja sävelmiä. Runosäkeitä saatettiin laulaa sellaisenaan tai käyttää monimutkaisiakin osakertaus-, lisätavu- ja refrengirakenteita. Näitä liittyi erityisesti venäläisperäiseen sävelmistöön, ja monet omakielisiin runoihin sovitettut kertaumat olivat venäjänkielisiä. Launis oli ensimmäinen, joka tuli kiinnittäneeksi huomiota myös inkeriläiseen monimuotoiseen paimensoittoon, joka oli muun soitinmusiikin tavoin tyypillisesti miesten laji. (Inkeriläisestä laulusta ks. esim. Asplund 1992; Heinonen 2008; Kallio 2013; Koski 1974; Laitinen 2006.)

Ensimmäisen kerran kohti Inkeriä vuonna 1903 suunnatessaan Launis oli 19-vuotias ylioppilas. Takana oli onnistunut tallennusretki Kainuuseen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran stipendiaattina edellisenä kesänä. Kainuussa Launis oli kulkenut yhtä jalkaa Eino Levónin kanssa, nyt nuorukaiset jakoivat tehtävän jo etukäteen. Launis sai osakseen Länsi-Inkerin kylät. Kainuussa tehtävänä oli ollut riimillisen, säkeistömuotoisen kansanlaulun tallentaminen. Nyt kohteena oli paljon vieraampi laji, kalevalamittaiset runosävelmät. (Kallio 2013, 64–72; Järvinen ja Seppänen 2008.) Matka kulki laivalla Tallinnaan ja siitä junalla eteenpäin. Ennen perille pääsyä Launiksen oli vaikea hahmottaa, mitä edessä oli: ”Vetäydin penkille istumaan ja aloin matkaani suunnitella. Kaikki näytti kuitenkin niin epäselvältä, että heitin sen sikseen ja aloin kirjoittaa kirjettä Levónille ja kotiin.” (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 2.)

Kansanmusiikin tallennuksen päämääränä oli 1900-luvun alussa lähinnä sävelmien perushahmon tallentaminen sävelmien kansainvälistä vertailua ja ajoittamista varten. Muuntelevastakin sävelmästä riitti pelkistetty muutaman rivin runkonuotti, eikä sävelmien erilaisia versioita ollut tarpeen tallentaa. Tietoja esittäjistä tai edes heidän nimistään ei tarvittu ja laulun sanoiksi riitti muutama alkusäe tai ensimmäinen säkeistö. (Ks. esim. Jouste 2004, 60; Järvinen 2004,

¹ Lukuun ottamatta Kullervo-oopperan, kansallisromantiikan ja inkeriläisen laulun suhteita käsitteleviä osuuksia artikkeli perustuu pitkälti väitöskirjalleni (Kallio 2013, erit. 50–72) sekä Launiksesta julkaisemalleni artikkelille (Kallio 2012). Artikkelia on kirjoitettu Suomen Akatemian hankkeen ”Oral and Literary Cultures in Medieval and Early Modern Baltic Sea Region: Cultural Transfer, Linguistic Registers and Communicative Networks” (hanke 137906, SKS) puitteissa sekä Suomen Kulttuurirahaston tuella.

344; Kolehmainen 1977, 4–6; Laitinen 2003, 313–339.) Säe säkeeltä muuntelevien lyhyiden runosävelmien tallentaminen yksinkertaisina runkonuotteina on kuitenkin yllättävän vaikeaa etenkin, jos mikään aikakauden tieteellisessä ajattelussa ei valmista toisenlaisen musiikkikulttuurin kohtaamiseen. Matkansa alussa Launis ajatteli vanhojen naisten unohtaneen runojensa sävelmät:

Kyläläisten kertomusten mukaan olivat runonkerääjät saaneet paljon tästä kylästä ja se saattoi minuakin toivomaan runsasta saalista. Tulos oli kumminkin vähäinen. Tässä samoin kuin seuraavissa lähikylyissäkin oli jo runonlaulanta syrjään heitetty. Runoja kyllä vieläkin osattiin, mutta ainoastaan harvat muistivat, millä nuotilla niitä oli laulettu. Heidänkin lauluäänensä oli jo ikä vienyt ja samalla nuotin epävarmaksi tehnyt. Työlästä oli siitä tolkkua saada, he kun harvoinkin lauloivat kahta kertaa samalla tavalla. (Launis 1904, 49)

Nykytutkimuksen näkökulmasta on absurdi ajatus, että ihmiset voisivat muistaa lauluina eläneiden runojensa sanat, mutta eivät niiden sävelmiä. Aikakauden ylioppilaan näkökulmasta ajatus on kuitenkin luonteva. Launis oli tottunut klassiseen musiikkiin, 1900-luvun alun kuorolauluun ja kansanmusiikin osalta säkeistöllisiin, runolaulua vähemmän muunteleviin ja tutumman kuuloiisiin rekilauluihin. Musiikkitieteen teorialle kalevalamittainen laulu oli vierasta. Nuori Launis kuvaa rappeutumina juuri niitä piirteitä, joita hän itsekin päätyi myöhemmin pitämään runolaulun vanhakantaisina ominaispiirteinä: tyypillisimmät sävelmät olivat suppea-alaisia ja laulajat varioivat niitä. Runoille ei ollut omia sävelmiään, vaan muutamalla sävelmätyypillä saatettiin laulaa suurin osa lauluista. (Runolaulun luonteesta ks. Kallio 2013; Laitinen 2006.)

Runolaululle tyypillinen sävelmien muuntelu, rytmin ja sävelasteikon variaatio ja kansanomaisen äänenmuodostus eivät yleensä Inkerissä kulkeneita tallentajia miellyttäneet (Heinonen 2008; Kallio 2013, 322). Sävelmät olivat ”hivittävän rumia”, ”yhtä ikävää ja pitkä-piimäistä jonoa”, laulutapa oli epäpuhdas ja rytmisesti haparoiva (Ahlqvist 1904, 214; Ikonen ja Madetoja 1909, 78; Tallqvist ja Törneros 1904, 368). Näyttää ilmeiseltä, että Launis ei ollut käynyt läpi aiemmin Inkeristä tallennettuja aineistoja tai tallentajien matkakertomuksia. Vähäiset Inkeristä tallennetut sävelmät olivat tuohon aikaan vielä pääosin tallentajiensa hallussa tai paksujen runomuistiinpanonippujen uumenissa (Kallio 2013, 64–65). Teoreettisesti on mahdollista, että 1800-luvun merkittävimmän runosävelmien tallentajan A. A. Boreniuksen tiedoista jotain olisi tihkunut tämän kanssa yhteistyötä tehneen Jean Sibeliuksen kautta Launikselle, Sibelius kun opetti Launikselle säveltämistä konservatoriossa (KK Coll. 123.20; Tomasi 1940). *Kalevalan* kommentaarin runosävelmäliitettä yhdessä toimittaneet Borenius ja Sibelius näyttävät ymmärtäneen runolaulun musiikillisesta luonteesta paljon aikalaisiaan enemmän (Laitinen 1976). Launiksensa päiväkirja, muistikirja ja ensimmäisen matkan matkakertomus viittaavat kuitenkin siihen, että hänen taustatietonsa olivat työn alkaessa hyvin niukat. Ylioppilas ei tarkalleen tiennyt, mitä oli etsimässä.

Alkumatkasta Launiksensa päiväkirjamerkinnot ovatkin huolestuneita (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 1–7; ks. myös Launis 1904, 49). Tulisiko tallennuksesta mitään? Kelpaisivatko sävelmät toimeksiantajalle, löytyisikö niitä? Luterilaisista

inkerinsuomalaiskylistä ortodoksiin inkeroiskyliin siirryttäessä tilanne kuitenkin muuttui. Inkeriset lauloivat runoja enemmän ja moninaisemmilla sävelmillä. Perinteisten runosävelmien ohella heillä oli käytössään laaja kirjo etenkin venäläisestä kansanmusiikista omaksuttuja ja sovellettuja sävelmiä. Näkyvimpiä laulajia olivat tytöt ja nuoret naiset, jotka myös hallitsivat vanhempaa polvea laajemman kirjon sävelmiä – ilmeisesti suuri osa etenkin venäläisvaikutteisista laaja-alaisemmista sävelmistä oli omaksuttu vasta 1800-luvun lopulta lähtien (Launis 1910b, 225; Kallio 2013, erit. 145). Launis (1904, 49–50) muutti tallennusstrategiaansa ja alkoi vanhusten sijaan kysellä lauluja nuorilta ihmisiltä. Tavanomaisesta vanhuksiin keskittyvästä tallennuksesta poikkeava keruustrategia ja omien mieltymysten mukainen sangen laajan sävelmäkirjon tallentaminen tuottivat poikkeuksellisen monipuolisella tavalla inkeriläistä 1900-luvun alun laulua kuvaavan sävelmäkokoelman. Hän tallensi myös itselleen läheisempiä uusimittaisia rekilauluja, jotka eivät hänen varsinaiseen tehtävänantoonsa luultavasti kuuluneet. Osin monipuolisuuteen vaikutti se, että nuori Launis ei joko tunnistanut tai tunnisti mutta ei silti hyljeksinyt eriaikaisista venäläisistä sävelmistä vaikutteita saaneita tai niistä suoraan sovitettuja runosävelmiä. Tässä hän poikkesi esimerkiksi seuraajastaan A. O. Väisäsestä, joka inkeriläisen laulun kuvauksissaan jätti Soikkolan kylien moniäänisyyden ja venäläisvaikutteiset sävelmät pääosin huomiotta (Kallio 2011).

Länsi-Inkerin kuuluisimmalle runoseudulle Soikkolaan Launis sattui helluntaijuhlien eli helluntaipraasnikkojen aikaan.² Aika oli sävelmänkerääjälle hyvä, sillä kirkollisiin juhlapyyhiin liittyvät praasnikat olivat inkerois kulttuurissa häiden ohella keskeisimpiä laulu- ja tanssitilaisuuksia. Säätinän kylän helluntaipraasnikoilla Launis kertookin saaneensa suurimman ”saaliinsa”, 150 sävelmää, ja lisäksi tiedon Soikkolan muiden kylien parhaimmista ”eessälaulajista” (Launis 1904, 50). Soikkolan hän nostaa muiden tallentajien tavoin Inkerin parhaaksi runoalueeksi. Muualla laulettiin Launiksen mukaan jo enemmän muita, uudempia lauluja. (Launis 1904, 49; ks. myös Kallio 2013, 43.)

Yhdessä kylässä Launis ei helluntaipraasnikoita lukuun ottamatta kauan vii-pynyt. Parhaimmillaan sävelmiä tuli kuitenkin kirjoitettua ylös koko pitkä ilta. Paikoin Launis kertoo maksaneensa laulamisesta myös palkkioita. Tupaan koontui usein paikallisia enemmänkin, mutta ilmeisesti Launis pyrki tekemään tallennuksensa yksittäisiltä laulajilta. (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 5, 6, 12, 16–18, 20, 30, 35, 41, 48.) Inkerissä tämä on keruutulosten kannalta merkittävää, sillä yhdellä laulajalla on suuremmat mahdollisuudet varioida laulunsa rakennetta, rytmii ja sävelmää kuin suuremmalla laulajajoukolla, ja yksittäinen laulaja voi halutessaan jättää sävelmiin liittyvät kuoro-osat ja sanakertaumat eli refrengit kokonaan laulamattakin. Näitä esiintyykin muistiinpanoissa merkittävästi vähemmän kuin Launiksen pari vuotta myöhemässä, lähinnä kuoroilta tallennetussa äänitekokoelmassa. Toisaalta yhden laulajan esitys on luultavasti helpommin tallentajan kontrolloitavissa – tosissaan laulamaan innostuneet

² Käytän inkeriläistä muotoa ’praasnikka’ karjalaisen praasniekka-muodon sijaan.

naiset eivät näytä esimerkiksi vaihtaneen sävelmiään kovinkaan tiheään (Kallio 2013, 320).

Launis oli taitava käyttämään hyväkseen tilaisuuksia, joissa oli laulunhaluita ja laulutaitoista väkeä paikalla: helluntaipraasnikoiden ohella nuorison arkipäiväisiä illanistujaisia ja vaikkapa häitä Vipiän inkerinsuomalaiskylässä. Vaikka keruun alkupuolella kylien tytöt ujestelivat ja laulamisen alkuun pääseminen oli vaikeaa, matkan lopussa paikalliset tulivat jo itse tarjoutumaan laulajiksi. Sana kulki kerääjän edellä. Hän kertoo ainoastaan yhdessä kohdin paikallisten kutsuneen häntä antikristukseksi, mikä oli yleinen runonkerääjiin kohdistettu epäily. (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 1, 16, 21–23, 45.) Ajat olivat levottomat eikä ihmisten ollut helppo ymmärtää, miksi vieraat herrat tulivat ottamaan kirjoihin heidän runojaan, tarinoitaan ja henkilötietojaan. Antikristuksen ohella tallentajia epäiltiin noidiksi, vakoojiksi ja tautien levittäjiksi (ks. Kallio 2013, 59). Launis kuitenkin näyttää tulleen ihmisten kanssa toimeen huomattavan hyvin. Syitä lienee useita. Tallentajiin oli viidenkymmenen vuoden aikana jo jossain määrin totuttu. Launis seurusteli luterilaisten kirkonmiesten kanssa, toimi erään Kaipaa-lan kylän jumalanpalveluksen lukkarina, lauloi ihmisten kanssa – ortodoksien inkeröiden kanssa hän kertoo ainakin kerran laulaneensa näiden omassa kirkossaan oppimia venäjänkielisiä lauluja – ja tarjoutui tarvittaessa osallistumaan näiden töihin (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 18, 20, 37–38, 42–44, 47–48, 59). Ilmeisesti myös Launoksen vaalea hiustenväri oli etu:

”Niinhän se laulaa kähjästi [eli kauniisti] kuin pappi” sanoivat [kylän akat] ja papiksi luulivatkin nyt eikä enää antikristukseksi. Ei sentään siksi minua noiaisti [noidaksi] luultu vaaleaverisyyteni tähden: ”niin on kähjä mies ja vaalea niinkuin mekin” sanovat akat! (KK Coll. 123.23 Launis 1903: 43)

Tieteellinen ja etnografinen herääminen

Toisen Inkerin-retken aikaan vuonna 1906 Launis oli jo kokenut tallentaja. Matkoja oli kertynyt lisää: kaksi Lappiin ja yksi Raja-Karjalaan, jonne hän oli saanut käyttöönsä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta upouuden äänityslaitteen, fonografin. Mahdollisuus äänittämiseen mullisti tallentamisen ja uudisti myös teoreettisia näkökulmia kansanmusiikkiin, vaikka varhaiset äänitykset toimivatkin lähinnä nuotintamisen apuvälineenä, eivät niinkään ensisijaisena tallennusmuotona (Jouste 2004, 60; ks. myös Kallio 2013, 67).

Toisin kuin ensimmäiseltä matkalta, äänitysretkeltä ei ole säilynyt matkapäiväkirjaa. Toisaalta Launoksen (1907) julkaistu matkakertomus on aiempaa pidempi ja perinpohjaisempi. Edellisen matkansa kokemusten ohjaamana hän suuntasi ensimmäisenä Soikkolan helluntaipraasnikoille. Äänitettyään Säätinässä ja muutamassa muussa kylässä 108 laulunäytettä hän suuntasi Keski-Inkerin puolelle Hevaan ja Tyrön kyliin. Launis tiesi, mitä etsi ja kulki joko itselleen tutuilla tai Eino Levónin muutama vuosi sitten käymillä seuduilla. Hän totesi olennaisimmaksi tallentaa Soikkolan laulut, sillä siellä osattiin hänen mielestään

parhaiten muillakin alueilla käytetyt sävelmät. Ilmeisesti hän oli suunnitellut keskeisiä tallennuskohteita etukäteen, sillä äänitekokoelmassa on paljon samoja runosäkeitä samoilla sävelmätyypeillä samoissa kylissä esitettyinä kuin Launiksen ja Levónin kolme vuotta aikaisemmissa käsikirjoituksissa (ks. Launis 1910c).

Fonografi on äänityslaitteena rajallinen. Laite ja äänittämiseen käytetyt vahaliერიöt painavat paljon ja särkyvät helposti. Yhdelle tuonaikaiselle lieriölle mahtui enimmillään vajaat viisi minuuttia esitystä. Laulajan tuli olla hyvin lähellä äänitystorvea ja esiintyä kovalla äänellä. (Ks. Sterne 2004.) Helluntaipraasnikoilla laite aiheutti ilmeistä mielenkiintoa, jännitystä ja kuhinaa. Ensimmäiset äänitykset katkeilevat kesken kaiken ja joukossa on muuta runsaammin pieleen menneitä otoksia. Launis (1907, 104) kertoikin tungeksivan väkijoukon haitanneen äänityksiä huomattavasti.

Fonogrammikeruun keskeisiä motiiveja oli kaksi. Äänitteiden avulla oli mahdollista "saada heidän esitystapansa elävämpänä säilymään" jälkipolville (Launis 1906, 86, ks. myös Suomi 1906, 179). Fonogrammit tosin kuuluivat kuunneltaessa melko nopeasti. Olennaisinta olikin transkription – sekä litteraation että nuotinnosten – tieteellisen tarkkuuden lisääntyminen (ks. myös Jouste 2004, 60). Tieteellinen tarkkuus piti sisällään myös sanojen sijoittumisen sävelmään:

Suomal. kansansävelmiä on tähän saakka pantu muistiin yksinomaan tavallisen nuottikirjoituksen avulla, joka kuitenkin – vaikkapa nuotintaja olisi kuinkakin tarkkakorvainen ja tarkkatuntoinen musiikkimies – aina, kirjoittajan tahtomattakin, tulee jossain määrin kaavailluksi ja normaliseeratuksi. –. Tässä on erikseen huomautettava, että ainoastaan fonografin avulla voimme saada täysin luotettavan kuvan siitä, millä tavalla laulun sanat liittyvät sävelmään, minkä seikan tunteminen kielitieteellisessäkin suhteessa voi olla varsin tärkeä. (Suomi 1906, 19)

Inkeriläisen runolaulun kohdalla tämä oli aiheellinen huoli, sillä etenkin monimutkaisempien sävelmätyyppien yhteydessä sanojen ja sävelmän suhde on paikoin melko monimutkainen. *Inkerin runosävelmät* -julkaisun yhteydessä Launis arvioi omankin ensimmäisen, käsin muistiin kirjoitetun keräelmänsä tieteellisessä mielessä vaillinaiseksi:

Ne suuret puutteet ja vajavaisuudet, jotka yleensä haittaavat ilman fonograafia kerättyjä sävelmäkokoelmia, ovat varsin tuntevia näidenkin kerääjäin [Inkeristä käsi-varalta nuotintetuissa] kokoelmissa. Suurta haittaa tuottaa varsinkin epätietoisuus sävelmäin tonaalisista sävelkorkeussuhteista ja osaksi niiden rytmikistäkin. Tuntuimpia puutteita on myöskin, että sävelmiin harvoin (etupäässä vain Lähteenkorvan kokoelmassa) on merkitty niihin oleellisesti aina kuuluva esilaulajan ja kuoron vuorottelu. (Launis 1910c, ii)

Äänitysretken tulosten kannalta merkittävää onkin myös se, että Launis (1907, 105) päätti äänittämiensä ensimmäisten kahdeksan soololaulun jälkeen ottaa mukaan mahdollisuuksien mukaan kuoron. Hän kertoi, että muuten yksinäisten laulajien esitykset kuulostivat hengitystaukojen vuoksi liian katkonaisilta. Onkin totta, että runolaulussa ei varsinaisia hengitystaukojen paikkoja ole: tyyliin kuului vetäistä henkeä vapaavalintaisessa paikassa, usein säkeen tai sanan keskellä niin, että joskus yksittäisiä tavuja jäi hengitystaukojen vuoksi jopa

laulamatta. Myöhempien tutkijoiden kannalta Launiksens valinta on onni, sillä tällaisena äänitekokoelma on laajin ja vanhin inkeriläisen kuorolaulun tallenne (kokoelmasta tarkemmin ks. Heinonen 2005).

Tallennusstrategiansa syyksi Launis (1907, 105) mainitsi myös kuorolaulun keskeisyyden inkeriläisessä kulttuurissa. Joko kahden Inkerin-matkan väliin tai toisen matkan alkuun ajoittuva kuorolaulun keskeisyyden tajuaminen vaikutti ratkaisevasti Launiksens kolme vuotta myöhemmin julkaisemaan väitöskirjaan ja sävelmäkokoelmaan. Väitöskirjansa johdannossa hän painotti vuorolaulun merkittävyyttä: ”Vaikkakin esilaulajan ja kuoron vaihtelu on merkitykseltään niin suuri, ovat keräilijät suhteellisen harvoin huomioineet sitä merkinnössään, todennäköisesti siksi, koska heidän merkintöjensä perusteena on vain yhden henkilön laulu. Tämä teos pyrkii tätä kysymystä selvittämään niin pitkälle kuin mahdollista –.” (Launis 1910a, xiv). Hän nosti esilaulajan ja kuoron vuorottelun niin keskeiseksi, että julkaisi myös yhdeltä laulajalta kerätyt sävelmät vuorottelumalliin muokattuina, minkä voi jo tulkita liioitteluksi, sillä myös soololaulu oli osa kaikkia kalevalamittaisen laulun paikalliskulttuureita. Launis rakensi myös muita runoalueita koskevan ajattelunsa vuorottelun pohjalle, vaikka etenkin Inkeriä pohjoisemmilta Karjalan ja Suomen alueilta tiedot laulajien vuorottelusta ovat hyvin niukkoja. Monin paikoin yksinlaulu tai kuorolaulu ilman vuorottelua oli vuorolaulua tyypillisempää.

Eniten huomiota Launiksens äänitysmatkan tuloksissa ovat nykytutkimuksen piirissä herättäneet hänen matkakertomukseensa sisältyvät poikkeuksellisen tarkat laulamista koskevat etnografiset huomiot (Launis 1907; ks. esim. Asplund 1992; Kallio 2013; Timonen 2004). Ero ensimmäisen Inkerin-matkan matkakertomukseen on huomattava. Äänitysmatkan pohjalta syntynyt kuvaus viittaa tarkkoihin paikallisten kanssa käytyihin laulun lajeja, tyyliä, käyttötapoja ja merkityksiä koskeviin keskusteluihin, jotka eivät olleet tuon ajan tieteellisessä maailmassa tyypillisiä. Todennäköiseltä selitykseltä tälle kiinnostuksen laajenemiselle vaikuttaa yhteistyö toisella Lapin matkalla oppaana toimineen nuoren saamelaisen Piera Helanderin eli Pedar Jalvin kanssa. Vaikuttaa siltä, että myöhemmin koulutielle ja runoilijaksi päätyneet Helander avasi Launiksens silmät laulamisen kulttuurisille ja henkilökohtaisille merkityksille ja sai jaettua jotain sisäpiiriin näkökulmastaan. Käänteinen Launiksens matkakertomusten luonteessa osuu nimittäin juuri toisen Lapin-matkan kohdalle. (Ks. tarkemmin Heinonen ja Valtonen 2006.) Tarkat laulamisen yksityiskohtia ja merkityksiä koskevat huomiot jäivät silti yleisluontoisiksi kuvauksiksi matkakertomuksiin, eivät arkistomuistiinpanoiksi saati laulamista käsitteleviksi tutkimuksiksi. Aikakauden tieteellisessä kontekstissa ne eivät olleet keskeisiä.

Kokemuksen tuomat muutokset

Launiksens kahden Inkerin matkan välillä näkyy selvä kehitys kokemattomasta opiskelijakerääjästä rutinoituneeksi äänitetallentajaksi ja etnografiksi. Kokonai-

suudessaan inkeriläiseen lauluun keskittyntä kautta kesti seitsemän vuotta, ensimmäisestä tallennusmatkasta 1903 vuoteen 1910, jolloin ilmestyivät sekä sävelmäkokoelma *Inkerin runosävelmät* (1910c), runosävelmiä käsittelevä väitöskirja *Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finnischen Runenmelodien* (1910a) että yleistajuinen artikkeli *Runosävelmistä* (1910b). Matkakokemusten sekä runosävelmien järjestämisen ja tutkimuksen myötä kehittyivät myös Launiksen teoreettinen ajattelu ja käsitys runosävelmien luonteesta. Näyttää kuitenkin siltä, että ylioppilaasta tohtoriksi ja siitä oopperasäveltäjäksi asti Launiksen tulkintoja väritti vahvasti oma näkemys siitä, mikä oli musiikillisesti kaunista ja arvostettavaa.

Tieteellinen ura ei ollut Launikselle itsestäänselvyys. Hänen opettajansa Ilmari Krohn ehdotti Launikselle vielä vuonna 1903 urkurinuraa yliopisto-opintojen jälkeen (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 96–97). Vaikuttaa kuitenkin siltä, että viimeistään äänitysmatkan aikaan vuonna 1906 suunnitelma väitöskirjasta oli jo olemassa. Tänä vuonna Launis valmistui filosofian kandidaatiksi ja äänitysmatkan jälkeisenä syksynä hän jo kertoo käyneensä Virossa tutkimassa sävelmäaineistoja väitöskirjaansa varten (KK Coll. 123.20 Launis, 9). Vuoden 1910 kesää hän vietti Pietarissa väitöskirjaa valmistellen ja runosävelmien venäläisiä sukulaisia etsien (KK Coll. 123.20 Launis, 10–11). Väitöskirjan jälkeen Launis näyttää keskittyneen ensisijaisesti säveltämiseen ja kansankonservatoriotöihin: varsinaisia tieteellisiä tekstejä hän ei enää kirjoittanut. (Ks. myös Hako 2004; Suomi 1906, 179; Tomasi 1940.)

Väitöskirja ja runosävelmäkokoelmat punoutuvat kiinteästi yhteen. Ne liittyivät aikakauden musiikkitieteen keskeiseen kysymykseen sävelmien tieteellisestä luokittelemisesta. Sävelmäkokoelmat osallistuivat keskusteluun käytännön tasolla ja toimivat väitöskirjan aineistona. Väitöskirjassaan Launis esitteli luokittelujärjestelmänsä tarkemmin ja käsitteli sen puitteissa koko Inkerin, Karjalan, Suomen ja Viron alueet kattavan aineistonsa. Luokittelun päämääränä oli sävelmien levinneisyys-, tyyli- ja ikäsuhteiden hahmottaminen. Vaikka Viron ja Karjalan runosävelmät saivat odottaa kustantajan rahapulan vuoksi painamista vuoteen 1930 asti (Suomi 1912, 18–19, 138, 156; Suomi 1915, 55–56), teosten käsikirjoitukset olivat mitä ilmeisimmin alustavasti valmiina väitöskirjan valmistuessa vuonna 1910. Jo ennen väitöskirjaa ja *Inkerin runosävelmiä* Launis oli käsitellyt sävelmien järjestämisen periaatteita ja mahdollisuuksia julkaistessaan Lapista tallennetut joikusävelmät (Launis 1908).

Alun perin *Inkerin runosävelmien* piti sisältää ”selonteko laulutavoista ja tutkielma sävelmäin musikaalisesta rakenteesta” (Suomi 1909, 62). Ilmeisesti väitöskirja (Launis 1910a) ja samana vuonna ilmestynyt yleisluontoisempi artikkeli *Runosävelmistä* (Launis 1910b) kuitenkin korvasivat tämän. Väitöskirjan johdanto nimittäin sisältää myös yleisluontoista kuvausta siitä, miten ja missä tilanteissa runoja oli tapana laulaa. Tässä kohden Inkerin kenttätöiden jäljet näkyvät selvänä niin, että Launiksen yleisenkin tason kuvaukset painottuvat usein juuri inkeriläisen laulun piirteisiin. Artikkeli *Runosävelmistä* käsittelee kuitenkin myös Launiksen Raja-Karjalasta tallentamaa aineistoa.

Väitöskirjatyön yhteydessä Launiksen käsitys runosävelmien luonteesta muuttui. Ensimmäisen Inkerin-matkansa aikaan hän ei vielä aivan tunnu tietäneen, mitä oikeastaan etsi. Runosävelmille tyypilliset piirteet kuten sävelmän yksinkertaisuuden, lyhyden ja jatkuvan varioinnin, sävelalan suppeuden ja tiettyjen sävelkorkeuksien vaihtelun sekä yksinlaulun rytmisen vapauden hän tulkitsee alkuperäisten, parempien sävelmien unohtumiseksi ja laulajien taitamattomuudeksi (esim. KK Coll. 123.23 Launis 1903, 3, 6; Launis 1904, 49; ks. myös KK Coll. 123.23 Launis 1902, 44). Vaikka Launis tallensi myös yksinkertaisimpia sävelmiä, hän selvästi painotti keruutaan hyvänä pitämiensä laulajien ja itseään kiinnostavien sävelmien suuntaan. Häntä miellyttivät uusimittaiset, säkeistölliset, laaja-alaiset ja lähempänä länsimaista musiikkikulttuuria olevat kansanlaulut. Ainakin vuonna 1902 Kainuussa tallentamistaan tämänkaltaisista suomalaisista kansanlauluista hän teki kuorosovituksiakin. (KK Coll. 123.23 Launis 1902, 9, 19, 41, 78.) Heidi Haapoja (2013, 48–57) on todennut, että Launiksen Soikkolasta äänittämässä lauluissa tonaalisesti vakaimpia ovat juuri duurimollitonliteettia noudattavat, laaja-alaiset ja uudemman tyyppiset sävelmät.

Etenkin Soikkolan inkeröiskylistä tallennettuihin venäläisperäisiin sävelmiin liittyy Launiksen kokoelmassa paikoin rinnakkaisiin terssikulkuihin perustuvaa selkeää moniäänisyyttä, joka ei ollut runosävelmille yleisemmin tyypillistä. Perinteisempien runosävelmien yhteydessä heterofonia on Inkerissäkin yleensä satunnaisempaa ja pienimuotoisempaa. Se rakentuu lähinnä perussävelmän päällekkäisille muunnelmille, joita osuu muillekin intervalleille. Väitöskirjassaan Launis tulkitsee jälkimmäisen tyyppisen, kentällä runsaasti kuulemansa, perinteiselle runolaululle tyypillisen muuntelun virheeksi:

Kuoro-osuus on joko yksi- tai moniääninen laulajien lukumäärän mukaan ja riipuen heidän kyvystään löytää toisia ääniä. Enimmäkseen he toistavat esilaulua. Muut äänet ovat yleensä seuraavia terssejä ylä- tai alapuolella. Siten syntyy usein täysi kolmisointu. Mutta moniäänisyys voi syntyä myös laulajien kyvyttömyydestä laulaa yhteen, koska usein esiintyy jopa yhtäaikaisesti soivia sekunteja, joita ei varmasti ole tarkoitettu. (Launis 1910a, xiii)

Samalla Launis tuli siihen tulokseen, että hänen arvostamansa selkeämpi moniäänisyys oli venäläisen kansan- tai kirkkolaulun vaikutusta. Ajatus syntyi jo ensimmäisen matkan aikana (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 37–38; Launis 1904, 51). Väitöskirjaa tehdessään ja vertailuaineistoihin tutustuessaan hän alkoi ylimalkaan hahmottaa yhä useammat inkeriläiset sävelmätyypit ja laulutyyliä venäläisinä:

Muuten huomioitakoon, että kuoro-osuuksien moniäänisyys Länsi-Inkerissä kuten myös Setumaalla eestiläisellä alueella on yleisempää ja kehittyneempää laatua siellä, missä venäläinen vaikutus melodioihin on ollut suuri. Muilla alueilla sitä vastoin kuoro-osuus on yksiääninen. Tämä viitanee siihen, että kuoron moniäänisyys on jäljitettävissä myöhäisempään venäläiseen vaikutukseen, jonka myös se tosiasia vahvistaa, että moniäänisyys muutenkin myös erittäin suuresti muistuttaa venäläistä. (Launis 1910a, xiii)

Launis siis näyttää tarkoittaneen moniäänisyydellä nimenomaan laaja-alaisempien sävelmien selkeää kolmisointupohjaista moniäänisyyttä ja laskeneen yksinkertaisempien sävelmien muunteluun perustuvan toisentyyppisen heterofonian haparoivaksi tai hieman epäonnistuneeksi yksiäänisyydeksi.

Vaikka Launis yhä arvosti moniäänisiä ja laaja-alaisempia sävelmiä, hän alkoi väitöskirjatyön myötä pitää yksinkertaisimpia sävelmiä iältään vanhimpina.

Koska tutkimus runosävelmistä ja niiden alkuperästä on vasta alulla, on vaikeata erotella joukosta niitä sävelmiä, jotka ovat iältään vanhimmat ja joille siis runosävelmän nimi varsinaisesti kuuluu, sekä uudempia sävelmiä, joita myöhemmin aikoina on naapurikansoilta, etenkin venäläisiltä lainattu. Sen verran voi kuitenkin jo päätätä, että ne sävelmät, joiden musikaalinen muoto on vähemmän kehittynyt, suurimmaksi osaksi ovat myös iältään vanhimmat. (Launis 1910b, 225)

Käsitys on pääpiirteittäin yhä tutkijoiden jakama: yksinkertaisissa sävelmissä runon teksti- ja melodiasäkeen rakenne vastaa parhaiten toisiaan, ne ovat laajimmille alueille levinneitä ja niitä käytettiin etenkin hitaasti muuttuvien hää- ja juhلالaulujen yhteydessä (Rüütel 1998) – tosin on luonnollisesti täysin mahdollista, että erilaisia yksinkertaisia muotoja on myös syntynyt ja muokkautunut eri aikoina. Launoksen artikkelin adjektiivivalinnat paljastavat, että yksinkertaisten sävelmätyyppien nostaminen vanhimmiksi ja varsinaisiksi runosävelmiksi ei kuitenkaan vaikuttanut Launoksen niille antamaan esteettiseen arvoon:

Näiden alkeellisten sävelmäin tärkeimpänä tuntomerkinä on kulussaan jotenkin vähän vaihteleva, kehittymätön ja epävakainen melodiikki. Miltei joka kertauksessa muuntelee se laulajalla aiheutuen usein sanojen luonnollisen lausuman vaatimuksesta. (Launis 1910b, 225)

Omaelämäkertansa luonnoksessa Launis muistelikin, miten ”primitiivinen runolaulumme” tuntui aluksi ”keräilyn kannalta vähä-arvoiselta” (KK Coll. 123.20 Launis, 7).

Kokemuksen myötä Launoksen käsitys sävelmätyyppien keskeisyydestä muuttui: alkuun rappeutuneilta vaikuttaneet yksinkertaiset sävelmät osoittautuivat tutkimuksen myötä tyypillisimmiksi runosävelmiksi, muusikon korvaa miellyttäneet laaja-alaisemmat sävelmät taas myöhemmiksi, usein venäläisperäisiksi lainoiksi. Runolaululle tyypillisen, usein länsimaisen musiikinteorian kannalta riitasointuisen ja epämääräisen moniäänisyyden Launis tulkitsi silti yhä laulajien virheeksi. Mitään erityistä arvostusta ei myöskään yksinkertaisten sävelmien tulkitseminen vanhoiksi ja tyypillisiksi näytä Launoksen kohdalla tuoneen mukanaan. Hän ei siis liittynyt kiihkeimmin suomalaisuuden juuria etsiviin ja arvottaviin tutkimussuuntauksiin, vaikka työ lähtökohdiltaan kuului juuri näiden joukkoon.

Inkeriläinen Kullervo, venäläinen Kullervo?

Marko Jousteen (2004, 66–67) mukaan tarkkasilmäinen ja ymmärtäväkään kuvaus saamelaisten joiusta kulttuurisena ilmiönä ei vaikuttanut Launiksen teoreettisiin päätelmiin ja esteettisiin arvostelmiin joiusta primitiivisenä ja kuolevana kulttuurina. Sama pätee Launiksen runolaulun katoamista, rappeutumista ja esteettistä arvoa koskeviin näkemyksiin, jotka eivät poikenneet muun tutkijakunnan käsityksistä. Sen sijaan kysymys erilaisten kansanmusiikkiperinteiden tieteellisen ja taiteellisen arvottamisen sekä kansallisuusaatteen kytköksistä muodostuu Launiksen kohdalla huomattavan monisyiseksi. Tämä siitä huolimatta, että Launiksen keruutyöt, tutkimukset ja varhaisimmat oopperat liittyvät kaikki symbolisesti keskeisiin kansallisiin aiheisiin: runosävelmien ja ”kansan” katoavien tapojen dokumentoimiseen, sävelmien historian kartoittamiseen vertailevan musiikintutkimuksen keinoin sekä kansallisesti merkittävien aiheiden ja kansanrunoudenkin kääntämiseen suomenkielisten oopperoiden muotoon.

1800-luvun loppupuolella *Kalevala* ja sen taustalla oleva kalevalamittainen kansanrunous oli nostettu kansalliseksi symboliksi, joka innoitti myös kultakauden kuvataiteilijoita ja säveltäjiä. Kansanrunojen tutkimus korosti runojen pitkäikäisyyttä ja etsi niiden kautta suomalaisuuden kirjoittamatonta historiaa. Periaatteessa Launiksen työ sekä tieteen että taiteen saralla liittyy tähän jatkumoon. Hän teki väitöskirjansa runosävelmistä, kansallisesti keskeisimmästä mahdollisesta kansanmusiikin lajista, josta ei laajoja tutkimuksia vielä ollut. Ensimmäisen oopperansa (1913) aiheeksi hän otti Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä*, toisen (1917) ytimenä oli Kiven näytelmäversio *Kalevalan* traagisesta Kullervo-runosta. Tarkemmin katsottaessa Launiksen *Kullervo*-oopperan tausta on kuitenkin Kiven ja *Kalevalan* tuottamia mielikuvia ja oopperan saamia aikaistulkintojakin moninaisempi. Siihen punoutuu monta vähemmän ilmeistä säiettä: yleiseurooppalaista paimenromantiikkaa, omia kenttäkokemuksia ja lopulta, yllättäen, venäläisyyttä.

Kullervon tarina kytkeytyy Inkeriin monin tavoin. Elias Lönnrotin *Kalevalaan* sommitteleman tarinan keskeisimpänä materiaalina olleet Kullervosta kertovat kansanrunot oli tallennettu Inkeristä. Vaikka Lönnrot sepitti tarinan monesta lähteestä, etenkin Kullervon tarinan alku ja loppu on pitkälti inkeriläinen (ks. Hämäläinen 2012). Pohjoisempanakin laulettiin paimentorveaan soittavasta, veitsensä kiveen iskevästä, omaisensa menettävästä tai muuten epäonnisesta Kullervo Kalervon pojasta, mutta vain Inkeristä löytyy runo veljessodasta, ainoana henkiin jääneestä ottopojasta ja hänen koettelemuksistaan.

Inkerissä eli myös paimenkulttuuri vielä 1900-luvun alussa huomattavan vahvana. Kylien karjoilla oli tapana laiduntaa paimenen hoivissa yhtenä laumana koko kesän ajan. Erityisesti Soikkolan niemen paimenet olivat kuuluja soittotaidostaan. Juuri Inkerissä Launis kuulikin ensimmäistä kertaa paimenen tuohitorven soittoa, joka teki häneen vaikutuksen:

Kun jo likenin kyliä ilmestyi metsästä paimenukko joka puhalteli niin lennokkaita säveleitä paimentorvestaan, että oikein lehmät hypelivät sen kuullessaan. Kuulin

ensikerran semmoista tuohitorven soittoa ja se huvitti minua suuresti. Tilaisuutta ei ollut niitä ylöskirjoittaa, vaan yhden panin mieleeni. (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 4; ks. myös Launis 1921, 164)

Vuoden 1906 äänitysmatkallaan Launis (1907, 115–116) täytti viimeiset vahallierionsä soikkolalaispaimenten soitolla. Paimenen iloista ja surullisista soitteista, yksinäisyydestä ja sään armoilla olemisesta Launis (1921, 164–168) kirjoitti vielä myöhemmin muistelma-artikkelissaan. Jo ensimmäisen matkansa päiväkirjassa (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 6–7) hän maalaili useita pastoraali-idyllejä:

Oli erittäin kaunis ilta. Menin auringon laskettua joen rannalle kävelemään. Siinä ne aatokset lensivät kauas kaukomailla, katsellessa joen tyyntä pintaa ja lakeuden ääriellä illan ruskoa. Vallitsi jo hiljaisuus luonnossa. Ei kuulunut kuin silloin tällöin koiran haukahdus kylällä ja etäämpää runollinen paimentorven toivotus. Tosiaankin oikein maalaiselämän idylli.

Launis kiinnitti ensimmäisenä tallentajien ja tutkijoiden huomion länsi-inkeriläiseen paimensoittoon ja oli ilmeisesti vaikuttamassa siihen, että hänen oppilaansa A. O. Väisänen vuonna 1914 poikkesi pitkällä tallennusmatkallaan muutamaksi päiväksi myös Länsi-Inkeriin äänittämään nimenomaan paimenten soittoa (ks. Kallio 2011; Kolehmainen 1985; Väisänen 1918). Väisänen kautta inkeriläinen, mutta suomalaiseksi tulkittu paimensoitto nousi laajempaan tietoisuuteen: soittajia kutsuttiin Suomeen ja lopulta Väisänen löysi Helsinkiin Soikkolasta muuttaneen, ompelukonemekaanikoksi ryhtyneen inkerispaimenen Teppo Revon (alk. Feodor Nikitin Safronoff) ja alkoi toimia tämän managerina. (Ks. tarkemmin Kallio 2011; Saha 1982.)

Sekä inkeriläisen runolaulun että paimensoiton kohdalla ylistetyimmät laulajat ja soittajat löytyivät Länsi- ja Keski-Inkerin inkeröiden parista, etenkin Soikkolan niemeltä. Toisin kuin inkerinsuomalaiset, inkeröiset eivät olleet muuttaneet Inkeriin 1600-luvulla Suomen ja Karjalan kannaksen alueilta vaan asuneet sijoillaan ensimmäisistä historiallisista lähteistä alkaen. Heidän puhumansa inkeröiskieli on oma, suomea ja karjalaa lähellä oleva kielensä. Uskonoltaan he olivat ortodokseja, eivätkä he tyypillisesti identifioineet itseään suomalaisiksi vaan ennemmin uskonnon kautta venäläisiksi. 1900-luvun alkupuolen suomalaisten kansanrunouden ja -musiikintutkijoiden töissä inkeröiset laskettiin yleensä suomalaisiksi, joskin heidän venäläistymistään eli erilaisten venäläisten tapojen omaksumistaan paikoin paheksuttiin. (Ks. Kallio 2013, 34–48.) Launis ei ottanut asiaan mitään kantaa, eivätkä inkeröiskulttuurin venäläiset piirteet näytä olleen hänelle ongelma.

Vuoden 1910 jälkeen Launis keskittyi säveltämiseen ja kansankonservatorioihin ja jätti tieteellisen kirjoittamisen. Ainoa inkeriläistä runolaulua sivuava myöhempi artikkeli oli luonteeltaan romanttinen muistelma *Kullervo-oopperan esihistoriaa*, joka ilmestyi vuonna 1921 ensimmäisessä Kalevalaseuran vuosikirjassa. Artikkelissaan Launis kuvaa lähinnä Inkerin kenttätömatkojensa tapahtumia. Hän ei osoita oopperalleen mitään suoria sävelmä- tai tilannelainoja, vaan uumoilee lähinnä jonkun tapahtuman – inkeriläisen paimenen kohtaamisen,

neitojen juhlanan piirin helluntaikokoon äärellä, eksyneen pojan etsimishuulujen metsässä, itkijänaisten kuoron tai inkeriläisemännän kanssa käydyin keskustelun – saattaneen toimia oopperan eri kohtausten inspiraationa.

Myöhempien vuosien luonnosmaisessa omaelämäkerrassaan säveltäjä on suurempi. Hänen mukaansa Kullervo oli karjalainen teos ja sivusi siten venäläistä musiikkia (KK Coll. 123.20 Launis, 13) – inkeriläisen yleistäminen karjalaiseksi oli 1900-luvun alkupuoliskolla yleistä. Tällä inkeriläisyyden venäläisyydellä Launis perustelee sitä, että matkasi vuonna 1916 juuri Moskovaan ja Krimille viimeistelemään *Kullervo*-oopperan sävellystyötä.

Runosävelmäartikkelista vuodelta 1910 löytyy lisää Inkerin, venäläisyyden ja Kullervon kytkeviä mainintoja. Launis (1910b, 225) luonnehtii Inkeriä muista eniten poikkeavaksi runolaulualueeksi, sillä sävelmissä tuntuu selvästi ”myöhäinen venäläinen vaikutus”. *Kullervo*-oopperan kannalta olennainen on Launin huomautus siitä, että erityisesti *Kullervo*-runoja laulettiin Länsi-Inkerissä yleensä venäläisperäisillä sävelmillä. Esimerkiksi Launis antoi *Kullervo Kalervon poikoi* -säkeellä alkavan sävelmän. (Launis 1910b, 240.)

Kullervo ja inkeriläiset sävelmät

Näyttää siltä, että Launikselle runojen sanat eivät olleet kovin merkittäviä. Hän ei tallentanut laulujen sanoja muutamia nuotin alle tarvittavia säkeitä enempää, ja hänen nuottien alle kirjoittamissaan teksteissä on melko paljon tulkin-tavirheitä (Kallio 2013, 71). *Kullervo*-runoilla Launis selvästi tarkoitti säkeellä *Kullervo Kalervon poikoi* -alkavaa *Saaren synty* -runoa, ei niinkään *Kalevalasta* tuttuun Kullervon tarinaan läheisemmin liittyvää runoa *Kalervo ja Untamo*. Hän siis määrittäi runon alkusäkeiden, ei niinkään kokonaissisällön kannalta. Tämä ei sinänsä eronnut paikallisista käytännöistä: runoja saatettiin nimetä keskeisen laulamistilanteen, tyyppillisen laulajan, runon alkusäkeiden tai päähenkilöiden mukaan (Kallio 2013, 167–172).

Launis tallensi kahdella matkallaan Soikkolasta viisi erilaista *Kullervo Kalervon poikoi* -säkeellä alkavaa sävelmää. Nämä kaikki erovat tyyppillisimmistä inkeröiden runosävelmistä joko pituutensa, sävelalansa, laajojen intervallihyppyjensä tai rytmensä puolesta, eli piirteiden, jotka on Launikselta lähtien yhdistetty etenkin venäläisten uudempien lauluperinteiden vaikutukseen. Launin artikkelissaan esiin nostama sävelmä (IRS 666, kuva 1) näyttää olleen hänelle mieluinen. Hän kirjoitti Soikkolan Mäkkylän kylästä sävelmän muistiin vuonna 1903, ja halusi vielä äänitysretkellään kolme vuotta myöhemmin äänittää saman sävelmän samasta kylästä. Kyseistä sävelmää on Inkeristä tallennettu ainoastaan nämä kaksi toisintoa. Runon kolmannen ja neljännen säkeen Launis on tulkin-nut väärin. Fonogrammiäänitteellä ne kuuluvat paikallisen tradition mukaisesti ”Kulki vuoven kultinehe, veeri verkoitorvinehe” eli ’kulki vuoden kultinensa, vieri veralla päällystettyine torvineen.’

666.*

Soikkola, Mäkkylä.

Launis (ph. 25 a.).



E: Kul - ler - - voi Ka - - ler - voi poi - - koi, Hel - ler -
Kul - ki uuv - en kul - ti - - ne - - gen, Vie - - ri



voi he - li - - - ä viitt, *K*: Kuller - voi Ka - - ler - voi poi -
viikois-ta vi - net, Kul-ki uuv - - en kul - ti - ne



koi, Hel - ler - - - voi he - li - - - - ä viitt,
hen, Vie - ri vii - - - - kois - ta vi - - net.

Kuva 1. Anna Mitrintyttären ja kuoron Launikselle vuonna 1906 laulama Kullervo-runon sävelmä (IRS 666).

Sävelmä on luonteeltaan tyyppinen venäläisen lyyrisen kansanlaulun sävelmä. Kaikkia tähän *Saaren synty* -runon alkusäkeisiin liittyviä Launiksen Soikkolasta tallentamia sävelmiä yhdistää se, että ne eivät ole tyyppillisiä runosävelmiä ja niiden äänitetoisinnot on laulettu melko hitaalla tempolla. Ne näyttävät siten liittyvän paikalliseen *vienoo* tai *pitkällä äänellä* esitettyjen surullisten tai traagisten laulujen kategoriaan (ks. Kallio 2013, 206–209), ja niissä on erilaisia viitteitä venäläisiin kansanlauluihin, ilmeisimpänä sävelmän numero 557 (kuva 2) venäjänkielinen refrenki *Kalina, malina* (koiranheisi, vadelma).

Saaren synty -runossa Kullervo Kalervon poika kulkee kultineen ja komeine vaatteineen ja ”kumauttaa kultiansa”, jolloin paikalle syntyy saari, saareen vihreä nurmi ja nurmelle nuori neito, jota käydään kilvan kosimassa. Tästä runo voi jatkua moneen suuntaan. Usein neito ei suostu kenellekään, ja lopulta hänet tulee noutamaan kuolemaan viittaava Nurmi-Tuomas. Inkeriläisille runoille on tyyppillistä aiheilmien melko vapaa toisiinsa punoutuminen. Nurmi-Tuomaan aiheilmakin on tyyppillisimmin ollut jatkoa Maailmansyntyrunolle: pääskynen löytää pesän paikan, munii munat, tulee myrsky ja munat joutuvat veteen. Perinteisessä versiossa munista syntyvät taivaan valot, mutta rinnakkaisversiossa syntyykin saari neitoineen ja kosijoineen. Senni Timonen (2004, 116–120) on analysoinut runoa tyttöjen toiveiden ja pelkojen tiivistymänä. Maailmansyntyrunon Nurmi-Tuomaaseen päätyvä versio oli ilmeisesti alkujaan kaakkoissuomalainen, inkerinsuomalaisten mukaan tuoma runo, jonka D. E. D. Europaeuksen kirjan *Pieni Runon-Seppä* (1847) vakiinnutti koko Inkerin alueella. Kuten Timonen (2004, 116) toteaa, laulajien runolle antamien merkitysten kannalta ajateltuna ei ole merkitystä sillä, oliko runo kirjoista opittu.

557. Launis (ph. 10 a.).

Soikkola, Koskina.

E: Kul-ler - - voi Ka - ler - voi poi - - koi, Hel - ler - - voi he-
li - - ä viit - - ta, K: Kaa - - - - - li - na
maa - - - - - li - na.

534. Launis (ph. 3 b.).

Soikkola, Viistinä.

E: Kul - ler - voi Ka - - - - ler - voin poi - koi ja Ka-
Hel - ler - voi he - - - - li - - ä viit - ta ja he-
ler - voin, K: Kul - ler - voi Ka - - - - ler - voin poi - koi
li - - ä, Hel - ler - voi he - - - - li - - ä viit - ta
ja Ka - - - ler - voi,
ja he - - - li - ä.

706. Launis (696).

Soikkola, Mättynen.

E: Oi Kul-ler - - vo Ka - - ler - - - - - von poi - - ka,
(K:) Oi he - li - - ä hel - - ler - - - - - voi viit - - ta.

Kuva 2. Muita Kullervo Kalervon poika -runon alkuja esittivät Launikselle Liisa Petrontytär ja kuoro (IRS 557), Tatjana Grigorintytär ja kuoro vuonna 1906 (IRS 334) sekä anonymiksi jäänyt laulaja vuonna 1903 (IRS 706).

817.

Soikkola, Säätinä. Launis (ph. 2 a.).

E: Me - - nin suol - le vaa kyn - - tä - - mä - hän,
Kyn - - nin kym - me - - - - nen va - - ko - a,

K: Me - - nin suol - le vaa kyn - - tä - - mä - hän,
Kyn - - nin kym - me - - - - nen va - - ko - a.

150.

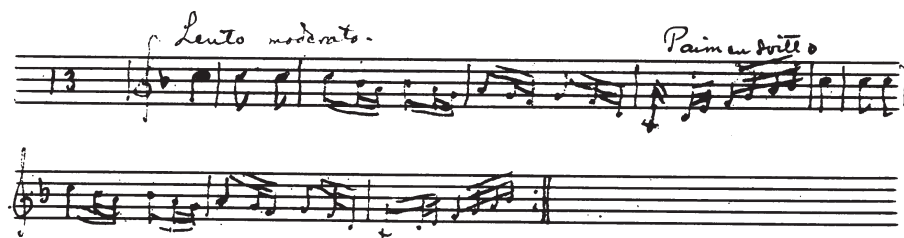
Hevaa, Harmaala. Levón (415).

E: Un-ta-moin so - ta tul-loo-pi, (K:)Ka-ler-vo-ja tap-pa-maan.

Kuva 3. Kalervon ja Untamon sota -runoon liittyviä sävelmiä: Maria Omeljantyt-tären Launikselle esittämä Soikkolan alueen yleissävelmä (IRS 817) sekä Levónin Hevaan Harmaalasta vuonna 1903 anonyymiltä laulajalta kirjoittama yleissävel-mä (IRS 150).

Launiksen Kullervo-runolla tarkoittaman kosintateemaisen runon aihe on siten hyvin kaukana Kalevalan Kullervon pohjana olleesta kansanrunoaiheesta, jossa veljekset Kalervo ja Untamo käyvät veljessotaa ja Untarmo kohtelee kal-toin ainoaa Kalervon suvun hengissä selvinnyttä poikaa. Myös tähän *Kalervon ja Untamon runoon* liittyvät länsi-inkeriläiset sävelmät ovat hyvin erilaisia kuin *Saaren synty* -runoon liittyvät. Kaiken kaikkiaan Launis tallensi *Kalervo ja Untamo* -runoon liittyviä sävelmiä kolme Soikkolasta (IRS 400, 647, 817, kuva 3) ja kaksi äänitetoisintoa Keski-Inkerin inkeröiskylistä Hevaalta (IRS 433, 566). Myös Borenius ja Levón olivat tallentaneet runoon liittyviä sävelmiä. Venäläisen romanssin tai lyyrisen laulun vaikutteita ei juuri näy. Suuri osa tallenteista on tyyppillisiä runosävelmiä, joista monet toimivat alueiden yleissävelminä eli joilla oli tapana laulaa lähes mitä vain, missä tilanteissa hyvänsä (99, 150, 389, 400, 537, 566, 817). Muutamat vaikuttavat muun ääniteaineiston perusteella alueella yleisiltä tanssiin ja kulkemiseen liittyviltä nuoteilta, joita voitiin käyttää myös surullisten laulujen esittämiseen (253, 265, 433, 647, vrt. 645; ks. Kallio 2013, 180–217, 353–354).

Tämän *Kalevalan Kullervo*-runoa muistuttavan kansanrunon sävelmät poikeavat perinpohjin Kullervo-nimen mainitsevan *Saaren synty* -runon sävelmistä. *Saaren synty* -runon sävelmät olivat luonteeltaan enemmän Launista miellyttäviä kuin *Kalervo ja Untamo* -runoon liittyvät perinteiset, yksinkertaisemmat runosävelmät. Onkin todennäköistä, että Kalervon ja Untamon kansanrunover-siota Launis ei edes ajatellut *Kullervo*-oopperansa yhteydessä.



Kuva 4. Launoksen Kallivieren kylän lähistöllä metsässä kuulema paimensävelmä (SibA Launis 1903, nuotti 13).

Kullervo-runon ohella olennaiselta taustaelementiltä oopperan kannalta vaikuttaa sekä kansanrunoversioiden että *Kalevalan* Kullervon hahmoon olennaisesti liittyvä paimensoitto. Paimensoittoa Launis ei ensimmäisellä matkallaan paljoa nuotintanut, joten ensimmäiset vaikutteet kulkivat luultavasti ensisijaisesti mielikuvina. Ainoan paimensävelmänsä hän kirjoitti ylös ulkomuistista majapaikkaan päästyään (KK Coll. 123.23 Launis 1903, 4):

Sävelmä on tyypillinen truballa soitettu paimenen merkkisävelmä, joita paimenet soittivat karjaa kylästä kootessaan ja sitä takaisin tuodessaan tai metsässä omaksi huvikseen (vrt. Kolehmainen 1985). Toisen matkan äänitteisiin sisältyviä soikkolalaispaimenten soitteita Launis ei julkaissut missään nuotintettuina, mutta äänitteinä ne ovat yhä arkistossa. Näiden ohella Launis on varmasti tuntenut myös oppilaansa A. O. Väisäsen laajan inkeriläisen paimensoittokokoelman vuodelta 1914 (ks. Kolehmainen 1985), vaikka tämän aihetta käsittelevä artikkeli *Säveletär*-lehdessä (Väisänen 1918) ei ollut vielä oopperan valmistumisaikaan ilmestynyt. Juuri näitä sävelmäaineistoja voisikin suositella tarkasteltavaksi *Kullervo*-oopperan tarkempien analyysien yhteydessä.

Pekka Hako (2005, 26) toteaa, että ”Kullervossa – kuten Launoksen lähes koko tuotannossa – kulkee pohjalla väkevä kansanmusiikillinen juonne”. Suoria venäläis- tai inkeriläisvaikutteita ei *Kullervo*-oopperasta ole havaittu – toisaalta oopperaa ei myöskään koskaan ole analysoitu suhteessa Launoksen Inkeristä talentamiin kokoelmiin, eikä toisaalta inkeriläisen kansanmusiikinkaan yhteyksiä paitsi venäläisiin, myös virolaisiin ja balttilaisiin musiikkiperinteisiin ole kunnolla selvitetty (ks. Harvilahti 1992, 18). *Kullervo*-oopperan analyysin kannalta mielenkiintoisia voisivat olla, paitsi yllä olevat sävelmät ja äänitetyt paimensävelmät, myös Launoksen ensimmäisellä matkallaan muistiin kirjoittamat *Pääskylintu päivälintu* -runoon liittyvät sävelmät, itkuvirsien nuotit, rekilaulut ja hengelliset laulut. Rekilauluja ja hengellisiä sävelmiä hän ei suurelta osalta kirjoittanut puhtaaksi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoon luovuttamaansa käsikirjoitukseen, vaan ne löytyvät ainoastaan Sibelius-Akatemian kirjastossa säilytettävästä kenttäkäsikirjoituksesta (SKS KRA Launis 1903; Siba Launis 1903; Kallio 2012).

Näkyvimällä tasolla *Kullervo*-ooppera on vahvan suomalaiskansallinen. Libretton Launis rakensi vapaasti Aleksis Kiven näytelmän pohjalta lisäten siihen otteita *Kalevalasta*, *Kantelettaaresta* ja Eino Leinon runosta *Tuonelan joutsen* (Hako 2002, 40). Oopperan musiikillista tyyliä on tavattu luonnehtia kansallisromanttiseksi (esim. Aho 2010, 89; Hako 2002, 41; Ranta 1945, 38). Aikalaisarvioissa oopperan kansallisromanttisuus ei kuitenkaan korostu (erit. Madetoja 1917; ks. myös Launisen leikekirja, KK Coll. 123.22), kenties ensi-illan ajankohdan kireän poliittisen ilmapiirin vuoksi. Suomen suuriruhtinaskunta oli vielä osa huojuvaa Venäjän keisarikuntaa. Voi myös olla, että painotus oli jo oopperan aiheen, kielen ja kantaesityspäivän (Kalevalan päivä 28.2.1917) johdosta niin itsestään selvä, että sitä ei tarvinnut edes mainita. Selvää joka tapauksessa on, että *Kullervon* venäläisvaikutteiden korostaminen ei 1910- ja 1920-lukujen ilmapiirissä olisi ollut Launikselta viisasta.

Kullervo-oopperan vuosien 1917, 1920 ja 1934 näyttämösovitukset lavastettiin ja puvustettiin muinaissuomalaiseen henkeen (ks. Aho 2010, 89; KK Coll. 123.22, leikekirja). Onkin mielenkiintoista, että Launis itse totesi myöhemmin *Kullervon* varsinaisen kantaesityksen oikeastaan olleen vuonna 1938 Nizzassa. Tällöin ooppera oli nimittäin ”ensi kerran täysin pätevien teatteri-miesten käsissä” jotka ”taisivat, folkloresta luopuen, antaa sille sen edellyttämän tarunomaisen leiman” niin että ”ooppera tuli aivan uuteen valoon.” (KK Coll. 123.20 Launis, 23.) Launis ei suinkaan kirjoittanut oopperoitaan kansanperinne-esittelyiksi vaan osaksi aikansa eurooppalaista oopperaperinnettä. Säveltäjä ei liioin ollut kansallisessa kehityksessä tiukasti kiinni, mistä kertovat myös hänen tieteellisen tuotantonsa painotukset.

Väitöskirjassaan Launis pyrki ajan tieteellisten intressien mukaisesti ajoittamaan ja paikantamaan sävelmiä ja niiden lainautumissuhteita, mutta hän ei erityisesti korostanut vanhimpina tai suomalaisimpina pidettyjä sävelmiä. Launisen seuraaja A. O. Väisänen (1990, 95) kritisoi Launista esimerkiksi siitä, että tämä nimesi lainoiksi sävelmiä, jotka olisi voinut tulkita myös omaperäisiksi. 1900-luvun puolivälin keskeisten kansanrunouden ja -musiikin tutkijoiden Väisäsen ja Väinö Salmisen tuotannossa hämmentää Launoksen näkymättömyys. Näiden kahden hieman Launista nuoremman tutkijan töissä suomalaisuuden ja sen vanhimpien piirteiden korostus näkyy selvänä: monikulttuurista Inkeriä ja sen osin venäläisvaikutteisia inkeröiskulttuurejakin he pyrkivät tulkitsemaan nimenomaan suomalaisuuden kautta (ks. esim. Salminen 1934; Väisänen 1918). Voi olla, että Launoksen kosmopoliittiset näkemykset eivät vain sopineet yhteen 1930-luvulla suurimpaan kukoistukseensa nousseen kansallisromantiikan ja suorasukaisen nationalismin kanssa.

Vielä 1920-luvulla Launis toimi sujuvasti yhteistyössä kansallisemmin suuntautuneiden, Kalevalaseuran ympärille ryhmittyneiden tutkijoiden kanssa, joista toimeliaimpien joukossa olivat juuri Väisänen ja Salminen. Launista pyydettiin esimerkiksi muokkaamaan *Kullervo*-oopperan pohjalta taustamusiikki Kaleva-

laseuran tuottamaan kansatieteelliseen dokumenttielokuvaan *Häiden vietto Karjalan runomailla*, jonka tuottajana toimi juuri A. O. Väisänen ja etnografisena asiantuntijana Väinö Salminen (Piela 2006, 2–4).

Jouni Ahmajärvi (2003, 35) kertoo Launiksen Lapin matkojen päiväkirjassaan todenneen tunteneensa isänmaallista intoa ”viimeksi joskus koulupoikana”, minkä Ahmajärvi arvelee vaikuttaneen Launiksen myötämieliseen asenteeseen saamelaisia kohtaan. Launiksella ei ”ollut tarvetta levittää Suomea ja suomalaisuutta pohjoiseen”. Runoilija Larin-Kyöstille (Kyösti Larson) vuonna 1936 Saksasta kirjoittamassaan postikortissa Launis mainitsi, että ”kansallishuligaanit” eivät häntä ihastuttaneet (KK Coll. 122.6). Juuri kosmopoliittinen asenne tekikin luultavasti säveltäjän olon 1930-luvun kansallisaatteen valtaamassa Suomessa lopulta vaikeaksi. Se saattoi osaltaan vaikuttaa Launiksen asemaan kotimaan tieteen ja taiteen kentällä ja lopulta säveltäjän asettumiseen Ranskaan.

Kullervon monet säikeet

Kalevalan Kullervo-runon keskeiset osat olivat peräisin Inkeristä, samoin Launiksen keskeiset kokemukset runolaulusta ja paimensoitosta. Soikkolan inkeroiset lauloivat Kullervosta usein uudehkoilla venäläisperäisillä sävelmillä, jotka moniäänisinä ja perinteisiä runosävelmiä laajempina ja muodoltaan pysyvämpinä selvästi miellyttivät Launista. *Kalevalan* ydinaiheisiin kuuluva teema tuli siten Launiksen käsittelyssä tulkituksi myös Inkerissä kuuluneen omaleimaisen, venäläisiä vaikutteita runsaasti itseensä sulauttaneen musiikkikulttuurin kautta. Näihin vaikutteisiin Launis ei suhtautunut torjuvasti sen kummemmin tieteen kuin taiteenkaan saralla.

Launiksen tallentamien kansansävelmäaineistojen ja hänen oopperoidensa tarkempi suhde on vielä selvittämättä. Hän ei sävellystyössään pyrkinyt etnografisesti uskollisiin kansanperinnerepresentaatioihin, vaan käytti eri alueilla kuulemiensa musiikkiperinteiden teemoja ja piirteitä joustavasti osana oman aikansa eurooppalaista oopperakulttuuria. Esimerkiksi saamelaisten suuhun oli mahdollista sijoittaa paitsi joikuaihelmia, myös kalevalamittaisia loitsuja, lyyristä runoista pidemmäksi muokattuja säikeitä ja uudemman suomalaisen kansanlaulunkin säikeitä (Launis 2005, 69, 83, 101, 125) ja Aleksis Kiven seitsemän veljestä saattoi panna laulamaan hyvin modernia puhelaulua (Hako 2005, 26). Launiksen tapaa käyttää kansanmusiikkia voisi luonnehtia, paitsi ilmavaksi ja vapaaksi, myös ilmeisen itsetarkoituksettomaksi. Hän oli tyytyväinen koettuaan Ranskassa *Kullervo*-oopperasta version, jota ei oltu lavastettu perinteisen *Kalevala*-kuvaston tyyliin. Kansanperinnettä käyttäessäänkin hän näyttää pyrkineen yleisinhimillisempään ilmaisuun.

Lähteet

Arkistolähteet

KK: Kansalliskirjasto.

KK Coll. 122.6. Armas Launiksen kirjeet Larin-Kyöstillle (Kyösti Larson).

KK Coll. 123.20. Armas Launiksen arkisto 1900–1959. Elämäkerrallista aineistoa.

Launis, Armas (päiväämätön). Taival, jonka vaelsin. Itse-biografia matkamuistelmien värittämänä.

KK Coll. 123.22. Armas Launiksen arkisto 1900–1959. Elämäkerrallista aineistoa.

Leikekirja.

KK Coll. 123.23. Armas Launiksen arkisto 1900–1959. Muut kirjoitukset. Päiväkirjoja 1900–1905.

Launis, Armas 1902. Päiväkirja. Koskeva etupäässä sitä matkaa, jonka allekirjoittanut teki Kajaanin kihlakuntaan, sekä muita 'varsin tärkeitä' asioita.

Launis, Armas 1903. Päiväkirja käsittäen runosävelmien keräysmatkan Inkerissä kesällä 1903, ja laulajaismatkan 4p–19p Heinäk. sekä oleskelun Nokiassa.

SKS KRA: *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.*

Launis 1903. Armas Launiksen puhtaaksikirjoitetut sävelmät Inkeristä vuodelta 1903.

SibA: Sibelius-Akatemian kirjasto.

Launis 1903. Armas Launiksen nuottikäsikirjoitus Länsi-Inkeristä vuodelta 1903.

Kirjallisuus

Ahlqvist, August. 1904. Matka etelä-osassa Viipurin lääniä v. 1854. Teoksessa *Runonkerääjijemme matkakertomuksia 1830-luvulta 1880-luvulle*. Toim. A. R. Niemi. Helsinki: SKS. 199–230.

Ahmajärvi, Jouni 2003. "Se maa on taikamaa, on maa mun kaipauksen." Armas Launiksen kuva *Lapista ja saamelaisista*. Historian pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto.

Aho, Kalevi 2002. Kalevala ja suomalainen taidemusiikki. Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS. 82–121.

Asplund, Anneli 1992. *Kansanlauluja Inkerinmaalta*. Helsinki: SKS.

Haapoja, Heidi 2013. *La miä laulal laiHa lindu. Kolmen länsi-inkeriläisen runolaulajan sävelmistön analyysi*. Kansanmusiikin maisterintutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Hako, Pekka 2002. *Suomalainen oopperamusikki*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Hako, Pekka 2004. Armas Launis: opera composer. *Finnish music quarterly* 2004 (2): 42–47.

Hako, Pekka 2005. Oopperasäveltäjä Armas Launis. Teoksessa *Aslak Hetta: opera in three acts*. Helsinki: Ondine. 26–28.

Harvilahti, Lauri 1992. *Kertovan runon keinot: inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta*. Helsinki: SKS.

Heinonen, Kati 2005. *Armas Launiksen fonogrammit Soikkolasta: laulutavan, runon ja laulutilanteen välisiä yhteyksiä kalevalamittaisessa runoudessa*. Folkloristiikan pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto. Verkko lähde <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20051845> [tark. 13.2.2015].

Heinonen, Kati 2008. Inkeriläisen runolaulun monta estetiikkaa. Teoksessa *Kansanestetiikka*. Toim. Seppo Knuutila ja Ulla Piela. Helsinki: SKS. 249–270.

- Heinonen, Kati ja Valtonen, Taarna 2006. Kaksi kulttuurista kohtasi kesällä 1906. *Hiidenkivi* 13 (6): 23–25.
- Hämäläinen, Niina 2012. *Yhteinen perhe, jaetut tunteet: lyyrisen kansanrunon tekstuaalisoinnin ja artikuloinnin tapoja Kalevalassa*. Turku: Turun yliopisto.
- Ikonen, Lauri ja Madetoja, Leevi 1909. [Matkakertomus Länsi-Inkeristä vuodelta 1907, ei otsikkoa]. *Suomi* IV:6, Keskustelemukset: 78–80.
- IRS: Inkerin runosävelmät, ks. Launis 1910c (viittaukset sävelmien numeroihin).
- Jouste, Marko 2004. Armas Launoksen vuoden 1904 Lapin matkan joikusävelmien keräys ja soiva vertailuaineisto. *Musiikin suunta* 26 (2): 58–81.
- Järvinen, Minna Riikka 2004. Ummikkona Pohjan perille. Teoksessa Launis, Armas: *Tun-turisävelmiä etsimässä. Lapissa 1904 ja 1905*. Toim. Minna Riikka Järvinen. Helsinki: SKS. 341–351.
- Järvinen, Minna Riikka ja Seppänen, Janne (toim.) 2008. *Kainuun laulut: Armas Launis ja Eino Levón Kainuun kihlakunnassa 1902*. Helsinki ja Kuhmo: SKS ja Juminkeko.
- Kallio, Kati 2011. A. O. Väisänen Kullervon mailla. Teoksessa *Tiede, taide, tulkinta: kirjoituksia A. O. Väisästä*. Toim. Seppo Knuutila, Ulla Piela ja Risto Blomster. Helsinki: SKS. 120–135.
- Kallio, Kati 2012. Tulkintoja kerääjän kokemuksista: Armas Launis, runosävelmät ja Inkeri. Teoksessa *Regilaulu müüdid ja ideoloogiad*. Toim. Mari Sarv. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. 147–177. Verkkolähde <http://www.folklore.ee/regilaul/kogumik2012/kallio.pdf> [tark. 13.2.2015].
- Kallio, Kati 2013. *Laulamisen tapoja. Esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkerialäisessä kalevalamittaisessa runossa*. Folkloristiikan väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto. Verkkolähde <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9566-5> [tark. 13.2.2015].
- Kolehmainen, Ilkka 1977. *Kalevalansävelmän musikologista syntaksia*. Folkloristiikan ja musiikkiteorian pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kolehmainen, Ilkka (toim.) 1985. *Karjasoitto: A. O. Väisänen keräämiä paimensävelmiä Inkeristä*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Koski, Terttu 1974. O napevah ingermanladskih pesen. Teoksessa *Narodnye pesni Ingermanlandii*. Toim. Eino Kiuru, Terttu Koski ja Elina Kjul'mjasu [Kylmäsuu]. Leningrad: Nauka. 476–485.
- Laitinen, Heikki 1976. Kalevalan kommentaarin runosävelmäliite vuodelta 1895. Teoksessa *Paimensoittimista kisällilauluun*. Toim. Heikki Laitinen ja Simo Westerholm. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. 157–192.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Laitinen, Heikki 2006. Runolaulu. Teoksessa *Suomen musiikin historia 8: Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm. Helsinki: WSOY. 14–79.
- Launis, Armas 1904. Kertomus runosävelmien keräysmatkasta Inkerissä kesällä v. 1903. *Suomi* IV:2, Keskustelemukset: 49–53.
- Launis, Armas 1906. Kertomus runosävelmäin keräysmatkasta Karjalassa kesällä vuonna 1905. *Suomi* IV:4 Keskustelemukset: 86–87.
- Launis, Armas 1907. Kertomus sävelkeruumatkasta Inkerissä kesällä 1906. *Suomi* IV: 5, Keskustelemukset: 103–116.
- Launis, Armas 1908. *Lappische Juoigos-Melodien*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Launis, Armas 1910a. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finnischen Runenmelodien*. Helsinki: SKS.
- Launis, Armas 1910b. Runosävelmistä. Teoksessa *Kalevalan selityksiä*. Eri tutkijain avustamana toimittanut A. R. Niemi. Helsinki: SKS. 221–242.
- Launis, Armas 1910c. *Inkerin runosävelmät*. Suomen kansan sävelmiä IV:1. Helsinki: SKS.

- Launis, Armas 1921. Kullervo-oopperan esihistoriaa. *Kalevalaseuran vuosikirja* 1. 164–176.
- Launis, Armas 2005. Aslak Hetta. Libretto. Teoksessa *Aslak Hetta: opera in three acts*. Helsinki: Ondine. 32–141.
- Madetoja, Leevi 1917. Armas Launis: ooppera ”Kullervo”. *Valvoja* 37: 245–247.
- Piela, Ulla (toim.) 2006. *Häidenvietto Karjalan runomailla*. Kansivihko. Helsinki: Kalevalaseura.
- Ranta, Sulho 1945. Aleksis Kiveen nojautuvia suomalaisia oopperoita. Teoksessa *Minä elän: Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*. Toim. Viljo Tarkiainen ym. Helsinki: Otava. 34–42.
- Rüütel, Ingrid 1998. Estonian folk music layers in the context of ethnic relations. *Folklore* 6 (6): 32–69. Verkkolähde www.ceeol.com/asp/getdocument.aspx?logid=5&id=99eb5fd8-6677-4a40-abcf-309ab5bd3171 [tark. 13.2.2015].
- Saha, Hannu 1982. *Teppo Repo: repertoari ja asema suomalaisessa musiikkikulttuurissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Salminen, Väinö 1934. *Suomalaisten muinaisrunojen historia I*. Helsinki: SKS.
- Sterne, Jonathan 2003. *The audible past. cultural origins of sound reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Suomi 1906. *Suomi* IV:4, Keskustelemukset v. 1905–1906. Helsinki: SKS.
- Suomi 1909. *Suomi* IV:7, Keskustelemukset v. 1908–1909. Helsinki: SKS.
- Suomi 1912. *Suomi* IV:10, keskustelemukset v. 1910–1911. Helsinki: SKS.
- Suomi 1915. *Suomi* IV:14, Keskustelemukset v. 1913–1914. Helsinki: SKS.
- Tallqvist, Th. ja Törneros, A. 1904 [1862]. Kertomus Runonkeruu-matkasta Inkerissä, kesällä 1859. Teoksessa *Runonkerääjijemme matkakertomuksia 1830-luvulta 1880-luvulle*. Toim. A. R. Niemi. Helsinki: SKS. 363–399.
- Timonen, Senni 2004. *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan*. Helsinki: SKS.
- Tomasi, Henri 1940. *Armas Launis. Notes Biographiques. Kullervo. Autres œuvres*. London.
- Väisänen, Armas Otto 1918. Suomalaisen paimensoiton työssijoilta. Muistiinpanoja ja muistelmia. *Säveletär* 4–5: 48–55.
- Väisänen, Armas Otto 1990. *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Armas Launis, Ingrian oral poetry and the Russian backgrounds of the opera *Kullervo*

Armas Launis (1884–1959) was a Finnish opera composer and musicologist. In his early career, he recorded notable folk music collections in Ingria, Karelia and Lapland. His experiences in these trips made an impact on his operas, although he did not aim to compose any folklore operas, but to join the modern European art music. His second opera *Kullervo* was build on influences from Finnish national-romanticism, the tragic story of *Kullervo* in the Finnish national epic *Kalevala*, pastoral romantics, melodies of Ingrian oral poetry, traditional shepherd tunes and Russian melodies. The aim of the present article is to map the field trip experiences, theoretical interpretations and folk cultures on the background of the opera.

Launis made two trips to Western Ingria, in 1903 and 1906, the second trip with a phonograph. He recorded one of the most exhaustive early collections of melodies that were used to perform so called kalevalametric oral poetry. After his second trip, he gave an insightful ethnographical description of the ways the singers themselves understood their song genres. Launis wrote his doctoral thesis on Finnic kalevalametric melodies. As was common to his time, he tried to find fixed, clear-cut melodies for international comparison in order to analyse the origins of different melody types. Yet, the aesthetical interest of the musician had an effect on his scientific work: he recorded not only typical kalevalametric tunes with their simple and unstable character, but also more recent Finnish and Russian folk melodies that Ingrians used both as such and as adaptations with their traditional poems.

The base for the opera *Kullervo* was a tragic story that Elias Lönnrot composed for the Kalevala on the base of Ingrian folk poems. The story was made into a play by Aleksis Kivi. Launis used both of these versions as a basis for his libretto. The story of Kullervo, both in Kalevala and in Ingrian folk poetry, is saturated with references to pastoral culture and shepherd tunes. The opera has been characterised as national-romantic. On the other hand, the folk poem beginning with the line “Kullervo, the son of Kalervo”, that Launis (mis)interpreted as the most essential Ingrian poem on Kullervo, was, as Launis notes, typically performed with Russian melodies. Thus, the composer himself saw that the topic of the opera touched Russian music. He was also happy to see the opera performed in Nice, France with no references to national-romantic imagery. In his early career, Launis was inevitably attached to the Finnish scientific and aesthetic attitudes of the time, but it seems this attachment was rather contradictory. At least in his later career, he felt himself more cosmopolitan than nationalistic. This might be one of the reasons, that led to him settle in France in the 1930's.

Kati Kallio (kati.kallio@finlit.fi) on tutkinut eri aikakausien suullisia ja kirjallisia laulukulttuureita Inkerissä, Venäjän Karjalassa sekä Länsi-Suomessa. Tällä hetkellä hän on tutkijana Suomen Akatemian hankkeessa Oral and Literary Cultures in Medieval and Early Modern Baltic Sea Region (SKS, hanke 137906).

Armas Launis saamelaisten musiikkiperinteiden tallentajana ja kuvaajana

Marko Jouste

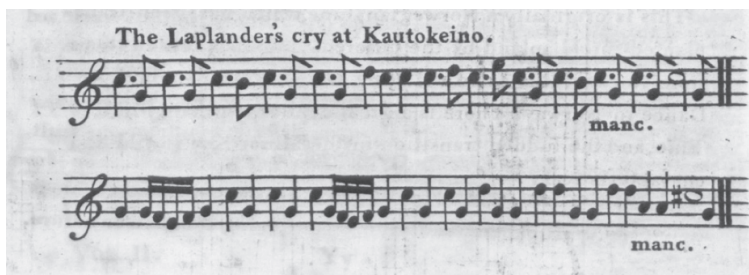
Armas Launis oli ensimmäinen saamelaismusiikista kiinnostunut musiikintutkija Suomessa. Vuosina 1904 ja 1905 hän kiersi Norjan ja Suomen alueilla ja keräsi yli 800 sävelmämuistiinpanon kattavan kokoelman, jonka hän julkaisi vuonna 1908 nimellä *Lappische Juoigos-Melodien*. Vuonna 1922 hän keräsi kolttasaamelaista aineistoa Suomeen liitetyllä Petsamon alueella, mutta tämä kokoelma jäi analysoimatta ja julkaisematta. Launiksien merkitys saamelaismusiikin tuntemukseen ja tutkimukseen Suomessa on huomattava, sillä iso osa viimeisen sadan vuoden aikana tehdystä tutkimuksesta on rakentunut Launiksien keräämälle materiaalille. Artikkelin tarkoituksena on valottaa Launiksien saamelaismusiikkiin liittyneitä keräys- ja tutkimustyötä kokonaisuutena (vrt. Järvinen 2004; Ahmajärvi 2003).

Saamelaismusiikin tuntemus ennen Armas Launiksien keräys- ja tutkimustyötä

Tiedot saamelaismusiikista ja sen erilaisista paikallisista muodoista olivat vielä 1900-luvun alussa sangen vähäiset. Tunnetuimmat varhaiset esimerkit laulettuista saamelaisista runoudesta olivat Johannes Schefferuksen *Lapponiassa* julkaistut kaksi tekstiä: *Kuldnasadž niräsam* (Kuldnasadž vaatimeni) ja *Pastos päivä kiufvresist javra Orrejavra* (Paistakoon päivä kirkkaasti Orajärveen) (1963 [1674]). E. N. Setälä löysi Upsalasta Schefferuksen alkuperäiset muistiinpanot, selvitti laulajan olleen sodankyläläinen Olaus Sirma, ja julkaisi tekstit uudelleen artikkelissaan *Lappischer Lieder aus dem XVII:ten Jahrhundert* (1890). 1800-luvulla julkaistiin lähinnä saamelaisten laulujen tekstejä, usein ruotsin tai suomen kielelle käännettynä. Kerääjinä olivat mm. Utsjoen kirkkoherra Jacob Fellman, K. A. Gottlund, A. J. Sjögren, M. A. Castrén ja Otto Donner. Merkittävin 1800-luvun saamelaiseen kansanrunouteen liittyvä julkaisu on Otto Donnerin *Lappalaisia lauluja* -teos, joka sisältää 31 saamenkielistä laulutekstiä (Donner 1876).

Vanhimmat julkaistut esimerkit saamelaismusiikin melodioista olivat italialaisen Giuseppe Acerbin ja ruotsalaisen Sköldebrandin tekemät nuotinnokset kahdesta pohjoissaamelaisesta joikusävelmästä, jonka he kuuluivat Norjassa Koutokeinon kylän lähellä vuonna 1799. Nämä esimerkit kuvaavat hyvin varhaisia stereotyyppisiä käsityksiä saamelaisesta musiikista. Acerbi (1802) kuvaa tallennustilannetta matkapäiväkirjassaan seuraavasti:

Edellisenä iltana, ennen kuin lappalaiset erosivat meistä, halusin tietää jotakin heidän musiikistaan ja viinaryypyllä sain yhden laulamaan. Tuntuu mahdottomalta ettei ainoallakaan elävällä olennolla, jolla on kurkku ja korvat niin kuin meillä, olisi edes jotain käsitystä musiikista. Lappalaisen lauluissa ei ole tahtia, ei mittaa, eikä säveltä. Säkeistö alkaa ja loppuu hengähdyksellä tai puhalluksella eikä siinä ole kuin kaksi säveltasoa, korkeintaan kolme, ja niitä vaihdellaan ilman järjestystä kuin jatkuvana liikkeenä. Halusimme ehdottomasti kirjoittaa muistiin jotain ja luulimme erottavamme tästä sekavasta mölystä seuraavan motiivin:



Kuva 1. Kaksi Acerbin (1802, 331) tekemää nuotinnosta.

Acerbin matkakumppani A. F. Sköldebrand teki myös nuotinnoksen samasta esityksestä. Hän kertoo (Skjöldebrand 1986, 148):

Tiedustelimme myös lappalaisten laulamiseen liittyviä asioita, ja koulumestari haetutti luoksemme miehen, joka alkoi heti hoilottaa täyttää kurkkua. Sävel oli barbaarinen, ja sen merkitseminen nuoteiksi tuotti minulle suuria vaikeuksia. Luultavasti täkäläisillä lappalaisilla ei ole muuta sävelmää kuin tämä:



Kuva 2. Sköldebrandin nuotinnos (Skjöldebrand 1986, 148).

Sanat olivat tavallisesti pelkkiä voitoksia (woi, woi), joiden lomassa on silloin tällöin toivomuksia kuin että sudet eivät surmaisi poroja tai että ruoho kasvaisi hyvin. Lappalaisilla väitetään olevan myös kauniita rakkauslauluja, mutta ainakaan kukaan niistä, joilta sellaisia pyysimme, ei tuntenut niitä ainuttakaan.

Edellisten lisäksi ruotsalainen Johann Christian Friedrich Haeffner julkaisi vuonna 1818 artikkelin "Anmärkning ar öfver gamla nordiska sången", jossa on kuvaus 1780-luvulla Tukholmassa vierailneiden saamelaisten musisoinnista sekä Haeffnerin nuotinnos tuolloin kuulemistaan melodioista (Haeffner 1818, 87–91). Suomalainen D. E. D. Europaeus merkitsi ylös muutaman musiikillisen esimerkin Venäjän Akkalan saamelaisesta laulusta vuonna 1856, mutta tämä käsikirjoitus ei todennäköisesti ollut tutkijoiden käytössä, sillä siihen ei viitata varhaisessa tutkimuksessa.¹ Lisäksi Arvid Genetz oli merkinnyt muistiin kaksi kolttasaame-

¹ D. E. D. Europaeuksen vuonna 1856 tekemät sävelmä- ja tekstimuistiinpanot löytyvät Suomalais-Ugrilaisen Seuran kokoelmista (KA: SUS: D.E.D. Europaeus, kotelo 96, muistivihko, s. 22). Keräelmä julkaistiin vasta 1923 (Itkonen 1923).

laista laulutekstiä vuonna 1868 (Genetz 1891, 264–266, 290–291; ks. myös Genetz 2008, 23–25). Varhaisen venäläisen saamentutkimuksen merkittävin yksittäinen teos on vuonna 1890 julkaistu N. N. Haruzinin *Russkie lopary: otšerki prošlogo i sovremennogo byta* (Venäjän lappalaiset: menneiden ja nykyisten tapojen kuvauksia). Se sisältää kuvauksen kolttasaamelaista musiikkiperinteestä samoin kuin Vasili I. Nemirovitš-Dantšenkon vuoden 1887 teoksessa *Lappi ja lappalaiset: julkisia esitelmiä, joita on esitetty v. 1875 Pietarin pedagogisessa museossa*. Saamelaista musiikkia käsittelivät 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä Launiksen itsensä lisäksi K. B. Wiklund teoksessa *Lapparnes sång och poesi* (1906) sekä Väinö Salminen muutamissa artikkeleissaan (Salminen 1906; 1907a–b).

Launiksen keräämä pohjoissaamelainen joikuperinne

Saamelaismusiikkiin ja varsinkin sen musiikillisiin piirteisiin liittyvän tiedon vähäisyys sekä oletus perinteen katoamisesta lienee ollut pääasiallinen syy Launiksen kiinnostuksen heräämiseen. Kesällä 1904 Launis matkusti pohjoiseen ensimmäiselle saamelaisen musiikin keruumatkalle saatuaan rahoituksen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta, Helsingin yliopistolta sekä professori Otto Donnerilta. Launis matkusti matkakumppaninsa Kaarlo Koskisen kanssa ensin junalla Tornioon, josta matka jatkui lautalla Ruotsin puolelle, Bodenista junalla Norjan Narvikiin ja sieltä laivalla Jäämeren rantaa pitkin Tenojoen suulle. Täältä alkoi varsinainen keräysmatka, kun he lähtivät nousemaan ylös Tenojokea ensin kävellen ja sitten ostamallaan veneellä. Matkareitti kulki Tenoa ylös, ja Launis kertoo vierailleensa Tenon kummankin puolen taloissa sävelmiä keräämässä. He möivät veneen Outakoskella, ja matka jatkui jalkapatikassa Ivalojoelle ja Inarin kirkonkylään. Paluureitti kulki Kultalan, Laanilan, Sodankylän ja Rovaniemen kautta Helsinkiin. (Launis 1986, 14.)

Launiksen tavoitteena oli kerätä ”tunturisävelmiä” Tenojoen varresta ja Inarista. Alkuperäisenä tarkoituksena lienee ollut etsiä sellaisia lauluja, jotka vastaisivat aiemmin julkaistuja pitkiä runoja. Launis (1922a, 74–75) kirjoittaa:

Saapuessani ensi kerran Lappiin, Saamenmaahan, päämääränäni sieltä käytännöstä jo häviämässä olevien tunturisävelmien muistiinpaneminen, ei minun tiedustelujen yhtä vähän kuin Lappia käsittelevän kirjallisuudenkaan avulla ollut edeltä käsin onnistunut saada niistä juuri mitään tietoja. [– –] Nämä joikusävelmäin ensi näytteet olivat siksi alkeellisia ja silloisen katsantokantani mukaan niin vähän mielenkiintoisia, etten löytöni merkitystä silloin vielä oivaltanut. Etsin siis edelleenkin etusijassa rikkaampimuotoisia lauluja, mutta muistiinpanin sentään paremman puutteessa joikujakin.

Launis siis huomasi heti matkansa alussa, että pohjoissaamelaisen musiikkiperinteen keskeisin osa koostui joikuperinteestä, joka poikkesi huomattavasti aiemmin julkaistujen tekstiesimerkkien edustamasta perinteestä. Hän tallensi

Utsjoella ja Inarissa joikusävelmiä 15 esittäjältä. Matkaraportissaan hän kertoo keränneensä 425 sävelmää, joista 422 kappaletta on mukana *Lappische Juoigos-Melodien* -kokoelmassa. Tenon varren sävelmien määrä on 84, mikä vastaa kolmannesta koko aineistosta. Inarissa kokoelma karttui 338 sävelmällä. Launis tallensi Jouni Aikiolta 208 sävelmää, joka vastaa lähes puolta koko matkan aikana saadusta sävelmistöstä. Aslak Jomppanen esitti 61 sävelmää ja Matti Mattus 53 sävelmää. Muilta inarilaisilta Launis tallensi vain 16 sävelmää.

Launoksen vuonna 1904 keräämät sävelmät (ks. kuva 3) kuvaavat Utsjoen ja Länsi-Inarin pohjoissaamelaista joikuperinettä ja aineistossa korostuu erityisesti Jouni Aikion huomattavan laaja repertuaari. Perinteen paikallisuuden arvioinnissa on muistettava, että myös sekä Aslak Jomppasen että Jouni Aikion vanhemmat olivat muuttaneet Inariin 1880-luvulla Utsjoelta. Toisaalta on huomattava, että Jouni Aikio oli isänsä puolelta inarilaista Aikio-sukua. Jomppasten veljesten äitikin oli inarinsaamelaista sukua. Tenon asukkaiden esityksistä tallennettujen 84 joiun kohdalla erottuu lukuisia paikallisperinteitä, sillä Teno virtaa laajan alueen halki. Lisäksi aineisto kuvaa erityisesti pohjoissaamelaisten miesten joikuperinettä. Vuonna 1904 Launis kirjoitti muistiin vain yhden naispuolisen esittäjän neljä joikua (Launis 1908, nrot. 32, 162, 159 ja 453). Naisjoikaaajia olisi kuitenkin ollut tuolloin tavoitettavissa. Esimerkiksi A. O. Väisänen inarinsaamalainen informantti Anna-Briitta Mattus kertoi vuonna 1946 olleensa paikalla vuonna 1904, kun Launis kävi Inarissa. Väisänen kirjoitti muistiinpainoihinsa: ”Jomppasen Juhaniin pirtissä Inarissa Launoksen näki kirjoittavan. Oli nuori. Ei ymmärtänyt kysyäkään Anna-Briitalta.” (SKS, Kra, A. O. Väisänen arkisto, kansio 6.)

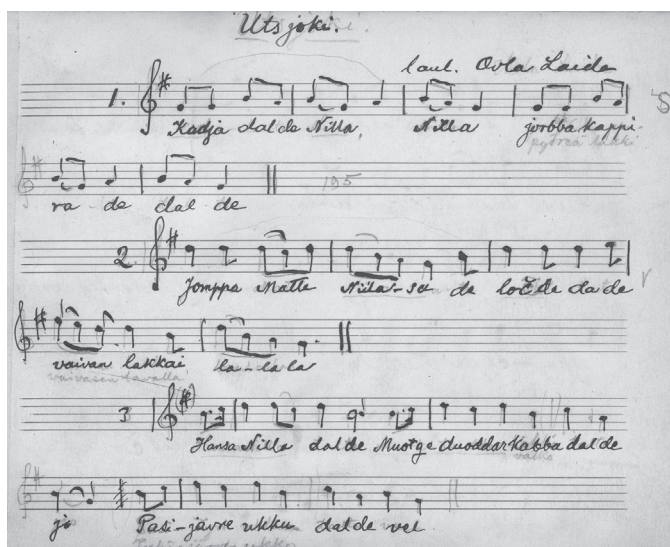
Varsinaisten sävelmäaineistojen ohella Launis tallensi merkittävää tietoa saamelaisesta musiikkikulttuurista, jota hän toi esiin artikkeleissaan ja laajassa *Lappische Juoigos-Melodien* -kokoelman esipuheessa. Launis kuvaa päiväkirjassaan lukuisia keskusteluita, joissa käsiteltiin sekä Lapin oloihin, saamelaisten elämään että musiikkiin liittyviä aiheita. Launis vietti myös kolme päivää merkittävimmän informanttinsa, Jouni Aikion eli Kaapin Jounin luona. Jomppasen suku on yksi keskeisistä Inarin Menesjärven alueen pohjoissaamelaista suvuista esimerkiksi Aikion ja Kittien ohella. Myös Jomppasen veljekset Juhani, Aslak ja Niila olivat merkittäviä informantteja Launoksen vuoden 1904 keräyksissä. Hän mainitsee Inarin Menesjärvellä asuvan Juhani Jomppasen erityisenä henkilönä, joka selvitteli usean päivän ajan Launikselle joikujen tarkoitusta, sisältöä ja niiden hyödyllisyyttä sekä sitä, mikä sisäinen tunne pakottaa joikaamaan (Launis 1922a, 76–77, ks. myös Launis 2004, 44–47):

Monien vaiheiden jälkeen päädyin lopulta erään Menesjärven rannalla asuvan porolappalaisen Juhani Jomppasen luokse. Juhani ei ollut erikoisen laulutaitoinen, mutta hän osasi selvittää Lapin laulujen tarkoitusta ja sisällystä, mitä hyötyä lappalaisella niistä on ja mikä sisäinen tunne pakottaa häntä laulamaan. Porolappalaisen elämää hän suorastaan ihanoi. »En kehrää, enkä tee työtä, elän kuin taivaan lintu, hän lauloi».

Kesällä 1905 Launis matkusti uudelleen pohjoiseen jatkamaan saamelaisen musiikin keräystä. Launis perusteli toista keräysmatkaa sillä, että keräyspaikkoja riitti edelleen ja että seuraava matka suuntautuisi erityisesti ”Norjan Lappiin, jossa elintavat ovat alkuperäisimpinä säilyneet” (Launis 1986, 16). Matkan kustansivat jälleen Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Helsingin yliopisto. Matka suuntautui Norjan puolen saamelaiskyliin Kaarasjoelle Koutokeinoon ja Pulmankiin. Launis lähti Helsingistä heinäkuun alussa junalla Tornioon. Sieltä hän jatkoi laivalla Luulajaan, junalla Narvikiin, josta viimein pääsi laivalla Altaan ja kävellen Kaarasjoelle. Launis kertoo hänellä olleen monin paikoin hankaluuksia siitä, ettei osannut saamea ja tästä syystä hän palkkasi oppaaksi ja tulkiksi utsjokelaisen 17-vuotiaan Piera Helanderin (1888–1916), jonka Launis oli tavannut edellisenä kesänä. Tulkin palkkaamisen koko matkan ajaksi mahdollisti edellistä vuotta suurempi apuraha. Myöhemmin Piera Helander tuli tunnetuksi runoilijana ja hän julkaisi vuonna 1915 runokokoelman *Muotta almit* ’Lumihutaleita’ käyttäen taiteilijanimeä Pedar Jalvi.

Launis tallensi toisella keräysmatkallaan sävelmiä kymmeneltä esittäjältä. Matkaraportissaan hän kertoo keränneensä 405 sävelmää (kuva 4). Koutokeinosta Launis tallensi yhteensä 255 sävelmää, Kaarasjoelta 128 sävelmää, Tenojoen varresta (Utsjoelta) 47 sävelmää ja Pulmangista 17 sävelmää. Launis kävi myös tapaamassa utsjokelaista livari Ovlanpoika Helanderia ”Ulkomaan livaria”, joka oli ollut poissa paikkakunnalta edellisenä kesänä. Häneltä Launis kirjoitti muistiin 57 sävelmää.

Launis tallensi keräämänsä sävelmäaineiston nuotinnoksina, sillä hänellä ei ollut äänityslaitteistoa mukana vielä kesinä 1904 ja 1905 (ks. kuvat 3 ja 4). Transkriptioissa on merkittynä vain sävelmien ensimmäiset säkeet, joten melodian sisäistä varioitumista ei voi tutkia tästä aineistosta. Tämä luonnollisesti rajoitti nuotinnosten tarkkuutta myös esimerkiksi korusävelten suhteen. Launis



Kuva 3. Armas Launisen vuoden 1904 nuottikirjan ensimmäinen sivu (SibA).

sai apua joikujen sanojen merkistämässä ja käänöksissä Outakosken kansakoulun opettaja J. Guttormilta ja Inarin kirkkoherralta L. Itkoselta (Launis 1986, 15).

Launoksen *Lappische Juoigos-Melodien* -kokoelma sisältää toisintoineen 824 joikua, jotka on järjestetty säerakenteiden mukaisesti. Osa toisinoista on sijoitettu toistensa yhteyteen, osa taas kokoelman muihin osiin. Launis oli kiinnostunut opettajansa Ilmari Krohnin tapaan erityisesti kansansävelmien järjestämisestä niiden musiikillisten rakenneperiaatteiden mukaan. Launis kehittäikin systeemin, jonka avulla voitiin analysoida analysoida sävelmien säerakenteita, rytmikkaa ja melodiaa (ks. Laitinen tässä numerossa). Hänen analyttiset huomionsa liittyvät erityisesti joikusävelmien metriseen rakenteeseen ja sävelmisessä esiintyvään pentatoniikkaan. Launista voidaan pitää yhtenä ensimmäisistä musiikintutkijoista, jotka keräsivät itse huomattavan laajan aineiston ja jonka perusteella pentatoniikkaa pystyttiin kuvaamaan. Launoksen lisäksi 1900-luvun alussa pentatoniikkaa käsitteli itse kerättyjen aineistojen pohjalta esimerkiksi tanskalainen Hjalmar Thurén, joka oli kerännyt sävelmäaineistoa Fär-saarilta (ks. Thurén 1908).

Kokoelmassa on Launoksen itse keräämän materiaalin lisäksi myös Väinö Salmisen Ruotsissa ja Norjassa kesällä 1905 äänittämien joikujen nuotinnoksia sekä kaksi Kyösti Haatajan tallentamaa sävelmää. *Lappische Juoigos-Melodien* -teoksen ohella Launis julkaisi matkoilla keräämäänsä materiaalia viidessä artikkelissa sekä vuonna 1922 ilmestyneessä teoksessa *Kaipaukseni maa*. (Launis 1904; 1905; 1907a–c; 1922a; kuva 5.) Näiden ansiona on musiikkimateriaalin esittelyn rinnalla oleva laaja pohjoissaamelaisen musiikkikulttuurin kuvaus. Kulttuurikontekstin ja myös kansanomaisen musiikkikäsitteistön tarkastelun avulla voidaan edelleen saada hyvä käsitys siitä, minkälainen oli 1900-luvun alun joikuperinne ja sen esittämiseen liittyvät käytännöt.

Kuva 4. Armas Launoksen vuoden 1905 nuottikirjan ensimmäinen sivu (SibA).

Launiksen keräämä inarinsaamelainen livde-perinne

Inarinsaamelainen livde-perinne on noussut julkisuuteen viimeisen kymmenen vuoden aikana voimistuneen inarinsaamen kielen ja inarinsaamelaisen kulttuuriin elytysohjelmien aikana. Livde-perinnettä on tarkasteltu myös musiikintutkimuksessa, esimerkiksi Jousteen väitöskirjassa *Tullâčalmaaš kirdâččij 'tulisilmillä lenteli': inarinsaamelainen 1900-luvun alun musiikkikulttuuri paikallisen perinteen ja ympäröivien kulttuurien vuorovaikutuksessa* (2011). Launiksen rooli inarinsaamelaisen musiikin tallentajana korostuu siinä, että hän tallensi ensimmäiset inarinsaamelaisen musiikkiperinteen nuotinnokset (ks. Jouste 2006, 290–294; 2011, 6–10).

Myöhemmässä tutkimuksessa ei ole juurikaan huomioitu Launiksen kokoelman inarinsaamelaista osuutta, sillä Launis ei itse nimennyt keräämiään sävelmiä inarinsaamelaiksi vaan kaikki Inarista kerätyt melodiat on merkitty vain paikkakunnan mukaan. On selvää, että sekä pohjoissaamelailla että inarinsaamelailla oli 1900-luvun alussa runsaasti yhteistä musiikkirepertuaaria eikä Launiksella ollut juurikaan keinoja erotella toisistaan perinteitä esimerkiksi kielen perusteella, sillä hänellä ei ollut kieliopasta mukana ensimmäisellä matkallaan. Tekstiä on sävelmämuistiinpanoissa niukalti ja tästä syystä kielen tunnistaminen on toisinaan hankalaa. Itse musiikillinen aineisto ei näyttänyt merkittäviä eroja Launikselle ja lukuisat myöhemmätkin tutkijat ovat tuoneet esiin näkemystä, että inarinsaamelaisten oma musiikkiperinne olisi hävinnyt jo ennen laajamittaisten keräysten alkamista 1900-luvulla. (Ks. esim. Laitinen 1981, 192–193; Lehtola



Kuva 5. Armas Launiksen vuonna 1922 ilmestyneen Kaipaukseni maa -teoksen kanssi.

1997, 64; vrt. Jouste 2011, 6–10.) Keskeisenä syynä tähän lienee ollut se, että inarinsaamelaisten oletettiin omaksuneen pohjoissaamelaisilta joikuperinteen ja samalla kadottaneen huomattavan osan omasta inarinsaamenkielisestä livdeperinteestensä. Tämä tulee esiin esimerkiksi talven 1900–1901 Inarissa asununeen kielitieteilijä Frans Äimän (1902, 22) kirjoittamassa kuvauksessa:

Lauluja on inarinlappalaisilla tuiki vähän. Harvassa on laulun taitavia, ”joikastajia”; nekin ovat oppineet useimmat laulunsa tunturilappalaisilta, joilla laulutuotanto kuuluu olevan erittäin runsas. Muistiinpanoissani on tuskin yhtäkään laulua, jossa ei ainakin joku sana olisi muistuttamassa vierasta alkuperää. Muutamat ovat selvää tunturilappia, vaikka kaiketi ääntäminen on inarivoittosta. Toiset ovat sellaisia, joita laulaja itse on koettanut sommitella tunturikielestä äidinkieleensä.

Launis käyttää teoksessaan erityisesti elinkeinon ja asuinympäristöön liittyvää jakoa porosaamelaiset (*Renntierlappe*) ja kalastajasaamelaiset (*Fischerlappe*), joista jälkimmäisellä on viittaa sekä inarinsaamelaisiin että Tenonvarren kalastajiin. Launis kuvaa tätä eroa samoin kuin Äimä:

Koska tiesin, että oikeastaan vaan porolappalaiset laulavat [– –] Kalastajalappalaisetkin osasivat sävelmiä, varsinkin ne, jotka talvisin olivat olleet tunturilla poroja hoitamassa [– –] Samat havainnot koskevat osittain myös kalastajalappalaisia, heidänkin keskuudessaan on tunnettuja joikaajia, jotka ovat usein liikkuneet porolappalaisten kanssa. Joiuilla ei ole kalastajalappalaisille erityisempää merkitystä, he joikaavat arkielämässään harvoin ja mieluiten joikaavat veneessä, muuten vain juhlatilanteissa kun ihmiset kokoontuvat. (Launis 1908, IX. suomennos: M. Jouste)

Inarinsaamelaisten livdejen nuotinnoksia on kuitenkin runsaasti Armas Launiksen *Lappische Juoigos-Melodien* -kokoelmassa. Lisäksi iso osa Jouni Aikion, Matti Mattuksen ja Aslak Jomppasen tallennetuista laajoista repertuaareista käsittää inarinsaamelaisten ihmisten livde-sävelmiä (Jouste 2011, 191–207).

Launiksen informanteista kolme oli inarinsaamelaisia. Ensimmäisestä inarinsaamelaisesta informantista Launis käyttää nimitystä ”tuntematon kalastajatyttö Inarista”, joka oli mitä todennäköisimmin Muddusjärven rannalla sijainneen Haapaniemi-nimisen talon isännän Mikko Aikion tytär Priita Maria (s. 1871). Launis nimittäin kertoo talon tyttären soutaneen hänet ja hänen matkakumppaninsa Kyösti Koskisen Muddusjärven yli Inarin kirkolle. Soutumatkan aikana Launis ilmeisesti kirjoitti ylös neljä sävelmää², joista ainakin *Ristinas Piettar livde* on selvästi alkuperältään inarinsaamelainen. Mikko Aikio (1837–1918) oli inarinsaamen kielinäytteitä vuonna 1886 keränneen A. V. Koskimiehen (Forsman; 1856–1929) kielimestarina ja häneltä tallennettiin useita inarinsaamelaisia lauluja ja livdejä (Koskimies ja Itkonen 1978, 2).

Laajimman inarinsaamelaisen repertuaarin Launikselle esitti Matti Mattus (s. 1875), jonka henkilöllisyyttä Launis ei määritellyt tarkemmin kuin ”[n]umerot

² Launis 1908, nro:t 32, 126, 159 ja 453. Tässä tutkimuksessa viitataan ensisijaisesti Launiksen vuoden 1908 *Lappische Juoigos-Melodien* -kokoelmaan ja siinä esiintyvään numerointiin. Vastaavuudet vuosien 1904 ja 1905 alkuperäisaineistoihin selviävät Minna Riikka Järvisen ja Marko Jousteen tekemistä taulukoista. Ks. Launis 2004, 357–383.

101–154 laulanut Matti-niminen mies Menesjärven itäisellä rannalla olevasta talosta. Ijältään päälle 30 vuoden”. Hänen henkilöllisyytensä selviää kuitenkin Launiksen tallentamasta materiaalista. Matti nimittäin esitti vaimonsa joiun, josta selviää vaimon nimi ja siten myös Matin henkilöllisyys. (Launis 2004, 139; Mattuksen tunnustuksesta ks. Jouste 2004, 63; 2011, 57.) Yhteensä 61 sävelmän joukossa on runsaasti sellaisia, jotka voidaan tunnistaa livde-perinteeseen kuuluvaksi sekä kielen määrittelyn että muiden lähteiden avulla.³ Matti Mattuksen repertuaari koostuu sekä inarinsaamelaisista livdeistä että pohjoissaamelaisista joiuista. Kolmas inarinsaamelainen, jonka esityksiä Launis tallensi, on postimies Ovla Saijets. Hän esitti kuitenkin vain kaksi pohjoissaamelaista joikua.

Launiksen keräämä kolttasaamelainen perinne

Kolttasaamelainen leu'dd-perinne on inarinsaamelaisen livde-perinteen tavoin jäänyt suomalaisessa musiikintutkimuksessa määrällisesti vähemmälle huomiolle, kun sitä verrataan pohjoissaamelaisen joikuperinteen tutkimukseen. Tässäkin tapauksessa Launiksen keruutyöllä on merkittävä rooli, sillä hän tallensi kolttasaamelaista perinnettä jo 1920-luvun alussa. Launiksen tarkoituksena oli käydä Inarin itäosissa keräämässä kolttasaamelaista perinnettä jo kahdella ensimmäisellä Lapin matkalla, mutta kumpanakin kesänä suunnitelma jäi lähinnä aikapulan takia toteutumatta. Kesän 1904 matka huipentui Jouni Aikiolta tallennettuun laajaan repertuaariin, johon hän saattoi omien sanojensa mukaan päättää keräyksensä (Launis 2004, 134). Vuonna 1905 tarkoituksena oli kerätä perinnettä alueilta, joihin hän ei ollut päässyt edellisellä kesänä. Näitä olivat suunnitelman mukaan Koutokeino, Kaarasjoki ja Inarijärven itäosa (sama, 287). Tavoitteena oli jatkaa matkaa vielä Utsjoelta Inariin ja Inarijärven itäpäästä Paatsjokea alas Jäämeren rantaan. Hän mainitsee asiasta sekä SKS:lle jättämässään keruukertomuksessa että päiväkirjassaan (sama, 288):

Kun sitten vihdoinkin olin valmis Inariin lähtemään, oli aika jo niin vähiin kulunut, että tälläkin kertaa täytyi se matka jättää tekemättä, koska minulla ei ollut aikaa viipyä matkalla yli määrärajan.

Tavattuaan Utsjoen Äimäjoella Kyösti Haatajan suunnitelma muuttui (Launis 2004, 221): ”Aloimme heti tuumailla, eikö olisi parempi, että jättäisimme sen Patsjoen matkan sikseen. Se tulisi viemään aikaa.” Launis toteaa, että ”[j]os vastaisuudessa joku olisi halukas tekemään keräysmatkan Venäjän Lappiin, sopisi nämä seudut mukavasti yhdistää siihen matkaan.” (Sama, 288.)

Keräysmatkan alueelle toteutti ensimmäisenä kansa- ja kielitieteilijä T. I. Itkonen, joka teki kolme kielitieteellistä keräysmatkaa Paatsjoelle, Suonikylään ja Nuorttijärvelle vuosina 1912–1914. Vuoden 1913 matkalla hän tallensi Ina-

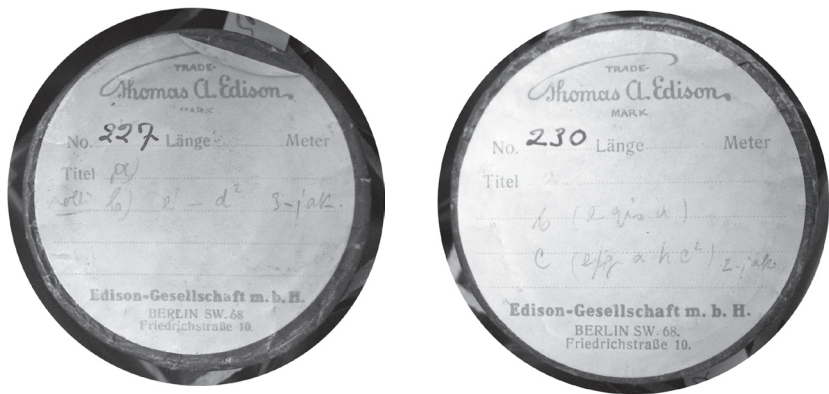
³ Matti Morottajan mukaan inarinsaamenkielisiä esityksiä ovat Launiksen koelmassa mm. 159 Ristnas Piettar, 347 Pähtinjargga, 380 Iše, 453 Kaapi ja 483 Kuovžuražža. Tiedonanto Matti Morottajalta. Ks. myös Jouste 2011, 56–59.

rin Nellimin kylässä fonografilla kerrontaa sekä inarinsaamelaisia lauluja ja livdejä sekä myöhemmin Petsamon Suonikylässä kolttasaamelaisia leu'ddeja ja satuja.

Launiksella oli kuitenkin mahdollisuus toteuttaa itse matka vuonna 1922, kun hän matkusti Suonikylään ja Paatsjoelle kesällä 1922 yhdessä vaimonsa Ainon (o. s. Vaininen) kanssa. Tällä kertaa Launiksella oli mukana fonografi. Matka alkoi kesäkuun alkupuolella ja suuntautui Suonikylän Puoldzigjärvelle sekä Ylä- ja Alanautsijärville. Retki jatkui Paatsjokea pitkin Jäämeren rantaan. (Ahmajärvi 2003, 49.)

Launis kertoo pysähtyneensä ”kaikkien siellä täällä pitkin Paatsjokivartta asuvien kolttain luona”. Tallennuksen kannalta erityisiksi paikoiksi muodostuivat Vaggatem-järven Kolttasaari sekä Boris Glebin kylä, joissa kummassakin Launis viipyi viikon verran. Hän kertoo tavoitteenaan olleen vieraillla myös Petsamon siidan ”Moskovan” kylässä. Kylän asukkaat olivat kuitenkin kesäasuinpaikoillaan, eikä Launis tavoittanut heitä. Hän palasi elokuun alkupuolella Norjan kautta Suomeen.⁴

Matkalla Launis keräsi huomattavan kokoelman, johon sisältyy yhteensä 232 sävelmää. Näistä ensimmäisen osan muodostaa Paatsjoen alueelta vahalieriöille tallennetut 61 sävelmää (kuva 6).⁵ Esittäjinä ovat Romman Ofanasief, Mehka Kalinin, Taisja Kalinin ja Mari Fofonov (SKSÄ, Launiksen kokoelma 1922).

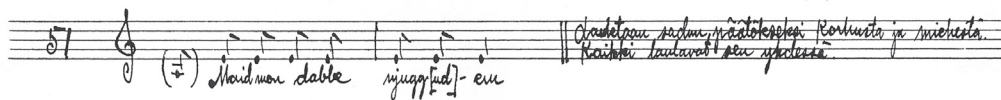


Kuva 6. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkistossa säilytettäviä Armas Launiksen käyttämiä vahalieriöitä. (Kuva M. Jouste.)

⁴ Kertomus sävelkeruumatkasta Petsamon alueelle kesällä 1922. Päivätty 15.9.1922 (SKS). Vuoden 1922 matkasta ks. myös Launis 1922a; 1922b; Laitinen 1977, 20–21.

⁵ Näistä neljä on rikkoutuneella lieriöllä 210, joten kuunneltavissa on vain 57 esitystä.

Kokoelman toinen osa koostuu 172 kenttänuotinnoksesta, joissa on materiaalia sekä Paatsjoen että Suonikylän alueilta (esim. kuva 7). Informantteina oli kuusi mies- ja seitsemän naislaulajaa.



Kuva 7. Armas Launiksen sävelmämuistiinpano Nask Mosnikoffin esittämästä karhulaulusta. (SKS.)

Seuraavassa on luettelo Armas Launiksen vuonna 1922 keräämästä kolttasaamelaisesta musiikkiaineistosta (SKS). Aineistot on lueteltu keräysjärjestyksessä.

TAULUKKO 1. Armas Launiksen v. 1922 keräämä kolttasaamelainen musiikkiaineisto (SKS).

Keräyspaikka	Informantti	Nuotti	Äänite
Suonikylän Puoldzigjärvi	Huottar Mošnikoff, 38v (1885-) (Peätt-Huottar)	16	-
	Oaijes Mošnikoff, (edellisen sisar) 26v (1895-) (Peätt-Oaijes)	20	-
	Nask Illepintytär Mošnikov, o.s. Sverlov, 30 v. (1893-) (Illep-Nask)	25	-
	Kaisje Rigontytär Gavriloff, o.s. Antonov, 36 v. Suonikylä (Riig-Kaisje)	40	-
Suonikylän Ylä-nautsijärvi	Huottar Feodorov, noin 37 v. Ylempi Nautsijärvi (Eunka-Huättar)	1	-
Paatsjoen Salmijärvi	Mari Laukintytär Ofonasiev, 75 v. Salmijärvi (Leuk-Mari)	30	-
Paatsjoen Vaggatemjärvi	Nask Rigontytär Feodorov, noin 35 v. Vaggatemjärvi (Riig-Nask)	4	-
	Archip Temmaksenp. Feodorov noin 40 v. Vaggatemjärvi (Teammas-Archip)	5	-
	Meran Jefiminp. Titov, noin 75 v. Vaggatemjärvi (Jefim-Meran)	32	-
Paatsjoen Kuotsjärvi	Romman Ivanovits Ofanasief (Evvan-Romman), 68 v., Kuotsjärvi, laulanut [fonografi]numerot: 1-7.	-	23
Paatsjoen Boris-Gleb	Mehka Kalinin, 43 v., Boris Gleb, laulanut [fonografi]nrot 8-9, 12 ja 17a. (Mehka Kalinin)	-	9
	Taisja Jefimovna Kalinin, s. Lietov, edellisen vaimo, laulanut [fonografi]nrot 10-11, 13-16 ja 17b. (Jefim-Taisja)	-	13
	Mari Fofonov, 35 v. leski, synt. Suonikylässä, nyk. Boris-Gleb, laulanut [fonografi]nrot 18-25. (Matvei-Mari)	-	15
	Yhteensä kpl	172	60

Launis kirjoitti ylös myös sävelmien ohella myös kolttasaamelaiseen musiikkikulttuuriin liittyviä seikkoja. Yksi Launoksen keräykseen liittyvistä päähuomioista oli se, että kolttasaamelainen kulttuuri vaikutti olevan läheistä sukua karjalaiselle kulttuurille.

Tullessani Petsamon alueelle kolttalappalaisten pariin luulin nimestä päättäen tulevani kansanheimon luo, joka on samaa ulkonäöltään helposti tunnettavaa sukua kuin muutkin näiden seutujen paimentolaiselämää viettävät asujamat. Mutta lappalaisia en sieltä löytänytkään, huomasin joutuneeni karjalaisheimoisien kansan pariin. Mitä muuta ovatkaan kolttalappalaiset kuin karjalaisia ja eritoten vienankarjalaisten veljiä, ollen ehkä molemmat muinaisen rikkaan ja mahtavan Perman kansan jälkeläisiä. (Launis 1922a, 28.)

Launoksen (1922a, 30) mukaan musiikkiperinne oli jo 1920-luvulla häviämässä:

Varsin merkillisiä ovat heidän laulunsa, jotka jo kauan ovat herättäneet kansanrunouden tutkijain huomiota. Täällä on Lapin laulu näihin aikoihin asti elänyt voimakkaimpana koko Pohjolassa. Sodan vainovuodet ovat kuitenkin antaneet sille lamaannuttavan iskun, iskun niin voimakkaan, että voisi sanoa sitä kuoliniskuksi. Kun miehet olivat sodassa, vaikenä kotiinjääneen naisväen laulu sillä Lapin kansa laulaa vain ilossa. Sotapoluilla oppivat miehet antamaan arvoa vain siellä kuulemilleen sävelille, ja niin on nyt olojen taasen tasaantuessa vanha laulu kuin poispyyhkäisty. Ikä-ihmiset ja keski-ikäinen väki sitä tosin vielä taitavat, mutta yleisemmästä käytännöstä on se jo jäämässä.

Launis (1922a, 32) jakaa kolttasaamelaiset leu'ddit kahteen ryhmään:

Enimmäkseen ne ovat ikivanhoja muinaissäveleitä, vuosisatain takaisia, kuten Lapin laulut yleensä. Kolttia ei kutsu niitä joiuiksi, kuten lappalaiset, sitä sanaa ei hän ensinkään tunne. Koltan laulut ovat leuddeja, kolttia leuddestaa. [...] Leuddeja on pääasiassa kahta lajia. Toinen täysin muun lappalaislaulun kaltaista, ja niitä säveliä sanovat laulajat aina kaikkein vanhimmiksi, jopa niinkin vanhoiksi, että niitä laulettiin jo aikana, joka oli nykyistä aikakautta edeltävänkin ajanjakson edellä, »aikana, jolloin valo tehtiin». Sellaisia ovat varsinkin lintu- ja eläinleu'ddet samaten kuin monet järvien ja tunturien nimikkolaulut.

Toisen näistä jyrkästi eroavan lajin muodostavat kahdelle henkilölle, pojalle ja tytölle, tai useammalle henkilölle yhtäikää omistetut sisällykseltään kertovaiset leudet. Ne ovat laaditut jonkun huomattavan tapauksen, enimmäkseen kosintaretken tai vihilläkäynnin johdosta, eivätkä läheskään aina häijynivallisessa hengessä laadittuja, vaikkakin usein pisteliäitä.

Valitettavasti Launoksen keräämät kolttasaamelaiset aineistot jäivät aikanaan julkaisematta. Hänen omaan kokemukseensa perustuvat ja itse kirjoittamansa kuvailut sekä musiikkiaineiston analyysit olisivat voineet tarjota korvaamatonta tietoa ja tehdä kolttasaamelaisen musiikkikulttuurin tunnetuksi vastaavalla tavalla kuin *Lappische Juoigos-Melodien* -teos teki pohjoissaamelaisen joikuiperinteen tunnetuksi.

Lähteet

Arkistolähteet

Kansallisarkisto (KA).

Suomalais-Ugrilaisen Seuran arkisto (SUS).

D. E. D. Europaeuksen kokoelma, kotelo 96.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (SKS).

Kansanrunousarkisto (KRA).

Armas Launiksen vuoden 1922 Petsamon matkan keruukertomus ja nuottikäsitteilyt

A. O. Väisäsen arkisto, kansio 6.

Äänitearkisto.

Armas Launiksen vuoden 1922 vahalieriöt.

Sibelius-Akatemian kirjasto, Helsinki (SibA).

A. Launiksen käsikirjoituskokoelma (Marko Jousteen digitoimat vuosien 1904 ja 1905 kenttäretkien nuottikäsitteilyt julkaistu teoksessa Launis 2004).

Kirjallisuus

Acerbi, Joseph [Giuseppe] 1802. Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape in the years 1798 and 1799. London: Joseph Mawman.

Acerbi, Giuseppe 1963. Matka Lapissa v. 1799. Lappia koskeva osa teoksesta Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape. Helsinki: WSOY.

Ahmajärvi, Jouni 2003. ”Se maa on taikamaa, on maa mun kaipauksen”: Armas Launiksen kuva Lapista ja saamelaisista. Historian pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto.

Genetz, Arvid 1891. *Kuollan Lapin murteiden sanakirja ynnä kielennäytteitä*. Helsingfors: Finska Vetenskaps-Societeten.

Donner, Otto 1876. *Lappalaisia lauluja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Haruzin, Nikolai Nikolajevitš [Харузинъ, Николай Николаевичъ] 1890. *Russkie lopari: otšerki prošlago i sovremennago byta* [Русские лопари: очерки прошлого и современного быта]. Moskva: Tovarišestvo skoropetšatni A. A. Levenson [Москва: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсонъ].

Itkonen, Toivo 1923. D. E. D. Europaeuksen Kuolan-lappalainen sana- ja satukeräelmä. *Suomi* V:2: 128–138.

Jouste, Marko 2004. Armas Launiksen vuoden 1904 Lapin matkan joikusävelmien keräys ja soiva vertailuaineisto. *Musiikin suunta* 26 (2): 58–81.

Jouste, Marko 2008. Pentatoniikan käsite 1900-luvun alun suomalaisessa musiikintutkimuksessa. *Etnomusikologian vuosikirja* 20: 27–50. Toim. Tuuli Talvitie-Kella & Maija Lahti. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Jouste, Marko 2011. *Tulläčalmaaš kirdäččij ’tulisilmillä lenteli’: inarinsaamelainen 1900-luvun alun musiikkikulttuuri paikallisen perinteen ja ympäröivien kulttuurien vuorovaikutuksessa*. Acta Universitatis Tamperensis 1650. Tampere: Tampere University Press.

- Järvinen, Minna Riikka 2004. Ummikkona pohjan perille. Teoksessa *Tunturisävelmiä etsimässä Lapissa 1904 ja 1905*. Toim. Minna Riikka Järvinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 991. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 341–351.
- Koskimies, A. V. ja Itkonen, T. I. 1978. *Inarinlappalaista kansantietoutta*. Toinen uudistettu painos. Suomalais-Ugrilaisen Seuran toimituksia 167. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Launis, Armas 1904. Kertomus sävelkeruumatkasta Norjan ja Suomen Lapissa kesällä 1904. *Suomi IV:3*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1905. Kertomus sävelkeruumatkasta Norjan ja Suomen Lapissa kesällä 1905. *Suomi IV:4*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1907a. Lappalaisten joikusävelmät I. *Säveletär 1907 nro 3*. Helsinki. 37–39.
- Launis, Armas 1907b. Lappalaisten joikusävelmät II. *Säveletär 1907 nro 4*. Helsinki. 53–55.
- Launis, Armas 1907c. Lappalaisten joikusävelmät III. *Säveletär 1907 nro 5*. Helsinki. 72–76.
- Launis, Armas 1908. *Lappische Juoigos-Melodien*. Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia XXVI. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Launis, Armas 1909. Die Pentatonik in den Melodien der Lappen. *Haydnzen Tonfeier III*. Wien: Kongress der Internationalen Musikgesellschaft.
- Launis, Armas 1922a. *Kaipaukseni maa. Lapinkävijän matkamuistoja*. Jyväskylä: Gummerus.
- Launis, Armas 1922b. Saamein säveleitä etsimässä. *Kalevalaseuran vuosikirja 2: 2–15*. Helsinki: Kalevalaseura.
- Launis, Armas 1986. Kertomus sävelkeruumatkasta Norjan ja Suomen Lapissa kesällä 1904 ja 1905. *Kansanmusiikki 12 (2): 14–24*.
- Launis, Armas 2004. *Tunturisävelmiä etsimässä Lapissa 1904 ja 1905*. Toim. Minna Riikka Järvinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 991. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 2008. Pentatoniikka lappalaisten melodioissa. *Etnomusikologian vuosikirja 20*. Toim. Maija Kontukoski, Antti-Ville Kärjä ja Tuuli Talvitie-Kella. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 9–26.
- Nemirovitš-Dantšenko, Vasili Ivanovitš [Немирович-Данченко, Василий Иванович] 1877. *Laplandija i laplandtsy: publitsnyja lektsii, tšitannyya v 1875 g. v S.-Peterburgskom pedagogičeskom muzee* [Лапландія и лапландцы: публічні лекції, читанні в 1875 г. в С.-Петербурзькому педагогічному музеї]. Санкт-Петербург: Типографія В. Тушнова [Санкт-Петербург: Типографія В. Тушнова].
- Salminen, Väinö 1906. Lappalaisista joikauksista. *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja XXIII*, 30: 1–8.
- Salminen, Väinö 1907a. Havaintoja Kemi-, Ounas- ja Muonionjokilaaksoon kesällä 1904 tehdyltä runonkeräysmatkalta. *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja XXIV*, 3: 4–20.
- Salminen, Väinö 1907b. Lappalaisten ”joikaus”-lauluista. *Valvoja 27 (1): 1–9*.
- Setälä, E. N. 1890. Lappicher Lieder aus dem XVII:ten Jahrhundert. *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja VIII*: 105–123. Helsinki: Suomalainen-Ugrilainen Seura.
- Schefferus, Johannes 1963 [1674]. *Lapponia*. Suom. Tuomo Itkonen. Kariston klassillinen kirjasto 70. Lapin tutkimusseuran Acta Lapponica N:o 2. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy.
- Skjöldebrand, A. F. 1986 [1801–1802]. *Piirustusmatka Suomen halki Nordkapille 1799*. Porvoo: WSOY.
- Thurén, Hjalmar 1908. *Folkesangen paa Færøerne*. F. F. Publications. Northern Series No. 2. København: Andr. Fred. Høst & Søns Forlag.
- Wiklund, K., B. 1906. *Lapparnes sång och poesi*. Norrland. I: 2. Uppsala: W. Schultz.

Äimä, Frans 1902. Matkakertomus Inarin Lapista. *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja* XX: 10–25. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

The collection and description of Saami music traditions by Armas Launis

Armas Launis was the first music researcher in Finland who was interested in Saami music. During 1904 and 1905 he did fieldwork in Finnish and Norwegian Lapland collecting more than 800 melodies in musical notation, published in 1908 in his book *Lappische Juoigos-Melodien*. Launis also described many features of Northern Saami musical culture of the early 20th century. In 1922, he continued his work on Saami music by collecting Skolt Saami material in the Petsamo and Paatsjoki regions in Finland. Of these, both sound recordings and field notations exist. Unfortunately, Launis did not publish this collection. The work of Launis has been of great importance for the research in Saami music in Finland during the last hundred years.

FT Marko Jouste (marko.jouste@oulu.fi) on etnomusikologi ja muusikko, joka on pitkään työskennellyt Saamen musiikkiperinteiden parissa. Hän työskentelee Oulun yliopiston Giellagas-instituutissa yliopistonlehtorina ja äänitearkistojen tutkijana.

Armas Launis Raja-Karjalassa 1905

Minna Riikka Järvinen

Armas Launis kansansävelmien kerääjänä

Armas Launis (22.4.1884–7.8.1959) teki kaikkiaan kahdeksan keruumatkaa: Vuonna 1902 hän keräsi sävelmiä Kajaanin kihlakunnassa ja osin myös Vienan Karjalassa matkaseuranaan Eino Levón (ks. Järvinen ja Seppänen 2008), vuonna 1903 Inkerissä, vuosina 1904 ja 1905 pohjoissaamelaisten keskuudessa Suomen ja Norjan Lapissa (ks. Launis 2004; Järvinen 2004), Raja-Karjalassa kesällä 1905, vuonna 1906 jälleen Inkerissä ja vuonna 1922 kolttasaamelaisilta Lapissa.

Launis on hyödyntänyt keruuaineistoja omissa julkaisuissaan. Koko Kajaanin keruuaineisto on julkaistu postuumisti ainesjulkaisuna 2008 ilmestyneessä kirjassa *Kainuun laulut* (Järvinen ja Seppänen 2008). Lapin keruuaineistoista Launis julkaisi nuottijulkaisun *Die lappische Juoigos-Melodien* lisäksi lukuisia artikkeleita (ks. lähemmin Järvinen 2004). Inkerin keruuaineistot on julkaistu *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan osassa IV:1 (Launis 1910a) ja kertomus sävelkeruumatkasta Inkerissä kesällä 1906 *Suomi*-sarjan osassa IV:5 (Launis 1907). Launoksen Kajaanin kihlakuntaan suuntautuneen matkan runosävelmistä yksi on ilmestynyt painettuna *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan neljännessä jaksossa *Runosävelmiä* (Launis 1930, numero 192 Suomussalmelta). Toistaiseksi ovat julkaisematta vain Launoksen vuonna 1922 kolttasaamelaisilta keräämät leu'ddit.

Raja-Karjalan matka oli järjestyksessä neljäs Launoksen matkoista. Se poikkeaa aiemmista Kajaanin kihlakuntaan, Inkeriin ja Lappiin suuntautuneista matkoista. Raja-Karjalassa Launis ei enää etsinyt informantejaan vaan suoritti keruun ennalta saamansa tiedon pohjalta kuuluisien runolaulajien ja kanteleensoittajien luona. Matkan tarkoituksena oli selvä: Launis halusi äänittää itkuja, runolaulua ja kanteleensoittoa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle vast'ikään hankitulla uudella laitteella, fonografilla.

Tässä artikkelissa nostan esiin Launoksen Raja-Karjalassa tekemän keruutyön ja sitä koskevat julkaisut. Työni liittyy laajempaan kokonaisuuteen tutkimuksia, joissa tavoitteena on ollut tarkastella suomalaisen kansanmusiikin ja -runouden tutkimuksen ja niihin liittyneen sävelmäkeruun historiaa, sekä julkaista sen kehitykseen vaikuttaneita keskeisimpiä aineistoja alkuperäismuodossaan. Artikkelini on jatkoa vuosina 2004 ja 2008 toimittamilleni kirjoille *Tunturisävelmiä etsimässä* ja *Kainuun laulut* (Launis 2004; Järvinen ja Seppänen 2008).

Tämä artikkeli on kommentoitu ja täydennetty ainesjulkaisu. Kokoamalla yhteen Launoksen Raja-Karjalan käsikirjoitukset on tarkoitus helpottaa tutki-

joiden orientoitumista keruuaineiston syntyyn: Launiksen Raja-Karjalan matkapäiväkirja ja valokuvat julkaistaan tässä nyt ensimmäistä kertaa. Valitettavasti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistossa säilytettävät tallenteet matkan fonografiäänitteistä ovat saatavissa avoimesti kuunneltaviksi vasta tulevaisuudessa. Toistaiseksi näiden digitoitujen näytteiden kuunteleminen vaatii henkilökohtaisen tutkimusluvan, eivätkä ne ole liitettävissä tähän artikkeliin.

Koska kyseessä on ensisijaisesti Launiksen käsikirjoitusten julkaisu, tarkoitukseni ei ole tässä artikkelissa tyhjentävästi analysoida Launiksen keruuaineiston merkitystä kansanrunouden tutkimukselle tai esittää analyysia Launiksen nuotinnosten suhteesta säilyneeseen soivaan aineistoon ja siten arvioida hänen transkriptioidensa pätevyyttä¹ (Heinonen 2007; vrt. esim. Herndon 1974; Nettl 1983, 35–38; Ellingson 1992). Haastetta on myös esimerkiksi Launiksen nuotintamien itkujen uudelleenarvioinnissa soivaan aineistoon nähden. Näissä suhteissa aineisto on todellinen jatkotutkimuksen kohde ja se ansaitsee mielestäni asiantuntijansa erikseen itkuille (ks. esim. Rounakari 2005; Tenhunen 2006), runolaululle (esim. Kallio 2013) kuin kanteleensoitoillekin (Kastinen, Nieminen ja Tenhunen 2013). Tässä artikkelissa kontekstualisoin ainoastaan vuoden 1905 keruutyön lähtökohtia.

Artikkelini paitsi täydentää sarjaa Launiksen aiemmin julkaistuista käsikirjoituksista, myös liittyy laajempaan tutkimukselliseen intressiin tarkastella kansanrunouden ja -sävelmien keräelmien syntytilanteita ja kuvata niitä. Tällaisia ovat esim. Kati Kallion (ent. Heinonen) tutkimukset ja artikkelit Launiksen Inkerin keruutyöstä (Heinonen 2005; 2008 ja 2012) sekä Erkki Pekkilän ja Kati Kallion tutkimukset Armas Otto Väisäsen keruusta (Pekkilä 1990; Kallio 2011).

Toimittaessani Launiksen tekstejä ainesjulkaisua varten olen säilyttänyt niiden alkuperäisen alun aina henkilö- ja paikannimiä myöten. Selvännän tarvittaessa alaviitteissä niiden vakiintuneita kirjoitustapoja. Olen myös koonnut artikkeliin kontekstualisoivia lisätietoja. Selvyyden vuoksi Launiksen omat tekstit, kuten myös muut suorat sitaatit, on tässä artikkelissa *kursivoitu*, jotta lukija erottaisi ne helposti muusta artikkelitekstistä.

Olen sisällyttänyt tähän myös harvemmin muistetun Launiksen artikkelin Finsk musikrevy -lehdessä vuonna 1905. Kyseinen ruotsinkielinen aikakauslehti, joka oli ottanut tehtäväkseen suomalaisen musiikkielämän tunnetuksi tekemisen, ilmestyi ainoastaan vuosina 1905–1907. Launiksen alkuperäistä suomenkielistä käsikirjoitusta ei ole löytynyt. Olen suomentanut artikkelin tähän julkaisuun ja säilyttänyt käännöksessäni piirteitä Launiksen kirjoitustyylistä ja vanhahtavasta sanastosta.

Armas Launis julkaisi Raja-Karjalan matkalta kokoamiensa itkujen ja runosävelmien nuotinnokset vuonna 1930 toimittamassaan *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan neljännessä jaksossa. Koska ne ovat ilmestyneet painettuina ja saatavissa

¹ Yrjö Heinonen (2007) on analysoinut Launiksen nuotinnosten ja fonogrammien suhdetta yhden hevaalaisäänityksen perusteella. Tämä on tietävästi toistaiseksi ainoa kaltaisensa analyysi.

sa myös sähköisinä *Suomen kansan esävelmät* -sivustolta (Eerola ja Toiviainen 2004), en katsonut aiheelliseksi enää liittää niitä tähän julkaisuun. Käsikirjoituksia ei ole ollut saatavana. Sen sijaan Launoksen kanteleensoitossävelmien käsikirjoitukset löytyivät Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistosta. A. O. Väisänen on julkaissut osan niistä *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan osassa *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* vuonna 1928. Lukija löytää artikkelin loppuun kokoamastani taulukosta keruuaineiston fonogrammeista ja käsikirjoituksista julkaistut sävelmät ko. julkaisuista järjestysnumeron perusteella. Artikkelin kuvina olen käyttänyt neljää Launoksen itsensä Raja-Karjalassa ottamaa mustavalkokuvaa.

Artikkeli alkaa kommentaarilla, jossa tarkastelen aikakauden tutkimusparadigmaa ja aineiston syntytapaan vaikuttaneita seikkoja sekä Launoksen asennoitumista tutkittaviinsa ja tutkimuskohteeseensa. Tarkastelen lähemmin myös Launoksen keruun etenemistä ja aineistossa ilmenneitä ristiriitaisuuksia. Sitä seuraavat itse matkapäiväkirja, suomennokseni Finsk musikrevy -lehden artikkelista 1905 sekä matkaraportti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle. Lähdeluettelon jälkeen seuraa kaksi liitettä, joista jälkimmäinen kokoaa yhteen Launoksen vuoden 1905 Raja-Karjalan keruumatkan sävelmät.

Keruuaineiston syntyhistoriaa

Kansallisen heräämisen myötä 1800-luvulla Karjalaan kohdistui valtava kiinnostus. Lönnrotin koottua pääosin Vienan Karjalasta vuosina 1835–37, 1841–42 ja 1844 keräämistään runoista Kalevalan (ks. Lönnrot 1902), rakennusaineiksia suomalaiselle kulttuurille lähdettiin etsimään myös Raja-Karjalasta, jolla tarkoitetaan Laatokan Karjalan pohjoisinta osaa Laatokan pohjoispuolella Sortavalasta itään (Salmin kihlakunnan kunnat, Impilahti, Suistamo, Soanlahti, Salmi, Suojärvi ja Korpiselkä; ks. esim. Tarkka 1989; Karkama 2001; Anttonen 2002 ja 2012). D. E. D. Europaeus löysi Raja-Karjalan runonlaulajat matkoillaan 1845–46. Tämän jälkeen kaikki keskeisimmät 1800-luvun jälkipuoliskon folkloristit, kansatieteilijät, kieli- ja musiikkitieteilijät ovat paitsi harjoittaneet keruutoimintaa Raja-Karjalassa myös julkaisseet tutkimuksia tuon alueen henkisestä kansanperinteestä (ks. mm. Basilier 1886; Borenius 1872; 1873; 1876; Ervasti 1880; Forsström (Hainari) 1886; 1895; Genetz 1870). Karjala ja karjalaisuus muodostuivat karelianismiksi ja sitä kautta suomalaisen kulttuurin perustaksi (Sihvo 1973; 2003). Karjalan kulttuuriset arvot myös politisoitiin 1800-luvun lopulle tultaessa, ja niitä käytettiin perusteluna suomalaisuuden ja suomalaisen kulttuurin ykseydestä tsaarinvaltaa ja sen venäläistämistoimia vastaan. Karjala sai erityistä painoarvoa heimoaatteen kautta (heimosodat, Vienan kysymys, venäläistämistoimien vastustus, Suur-Suomi-ajattelu). Useat keruutyötä tehneet tutkijat, kuten Hjalmar Basilier, O. A. Hainari ja runoilijana tunnettu Arvid Genetz (Jännes) liittyivät 1900-luvulla heimoaatteen politisoimaan toimintaan. Tutkimusten tuloksia hyödynnettiin perusteluissa Karjalan alueiden luonnol-

lisesta liittymisestä Suomeen.² Kansallisromanttiset ja karelianistiset arvot (ks. Tarkka 2005, 35–37, 73; Sihvo 2003) heijastuivat myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kautta organisoituun keruutyöhön ja kansanmusiikin tutkimukseen (ks. Sulkunen 2004).

Armas Launis pääsi nuorena musiikintutkijana mukaan tähän kansallisen kulttuurin rakennushankkeeseen. Hänellä itsellään ei kuitenkaan säilyneiden päiväkirjojen perusteella ollut nationalistisia intohimoja tai poliittisia intressejä (ks. Mantere tässä numerossa). Launis osoitti jo ensimmäisellä Kajaanin kihlakunnan keruumatkallaan 1902, ettei hän antanut poliittisten vaikuttimien vaikuttaa omaan tutkimusmotivaatioonsa, vaikka hänen matka- ja keruutoverinsa Eino Levón kuljetti mukanaan kagaalin kiertokirjeitä, jotka ylllyttivät nuoria olemaan osallistumatta tsaarin armeijan kutsuntoihin. (ks. Järvinen ja Seppänen 2008, 17–20). Launoksen päiväkirjoista tai muistiinpanoista ei ilmene viitettäkään tällaisesta kiinnostuksesta, saati aktiviteetista. Sama pätee myös Raja-Karjalan keruumatkaan: nationalistisista tarkoituksista ei ole, eikä Launis palannut sellaisiin teemoihin myöhemminkään, vaikka sävelsikin musiikin Kalevalaseuran dokumentaariin *Häiden vietto Karjalan runomailla* ja otti aineksia oopperaansa *Karjalainen taikahuivi*.³ Launis siis pitäytyi poliittisesta keskustelusta tai kirjoituksillaan ottamasta kantaa musiikin kansakunnan syntyä perusteleviin piirteisiin.

² Tätä suorastaan manifestoiva julkaisu on livo Härkösen toimittama *Karjalan kirja* (1910), johon lähestulkoon kaikki aikansa tärkeimmät tutkijat ja vaikuttajat kirjoittivat artikkelinsa. Kirjoittajiin kuuluivat mm. J. E. Rosberg, A.V. Ervasti, I. K. Inha, S. Paulaharju, J. R. Aspelin, O. Relander, K. F. Karjalainen, U. T. Sirelius, Vienankarjalaisten liiton voimahahmo Paavo Ahava, Kaarle Soikkeli, A. R. Niemi, Väinö Salminen ja Hj. Basilier.

³ Karjala ei ollut vähämerkityksinen Armas Launoksen sävellystuotannon kannalta. Vaikka Launis sävelsi *Kullervo*-oopperansa pääasiassa Inkeristä kesinä 1903 ja 1906 kokoamansa sävelmäaiheiston pohjalta (Launis 1921), hän hyödynsi otteita siitä *Häiden vietto Karjalan runomailla* -elokuvan musiikissa. Vuonna 1920 virisi ajatus Kalevalan filmaamisesta, ja Kalevalaseuran puuhamiehet ryhtyivät toimiin. Koska olosuhteet Kalevalan alkuperäisillä seuduilla Vienan Karjalassa olivat käyneet rauhattomiksi, filmi päätettiin kuvata Suojärvellä kesällä 1920. Filmiretkikuntaan tulivat Väinö Salminen, A. O. Väisänen, J. W. Mattila (kuvaus) ja U. T. Sirelius (käsikirjoitus). Päänumeroksi elokuvaan tuli rajakarjalaisten häämenojen kuvaaminen. (Ks. Sirelius 1921.) Musiikin kokoaminen tähän mykkäelokuvaan annettiin Armas Launoksen tehtäväksi. (Ks. Väisänen 1921.)

Launis sommitteli elokuvamusiikin oopperoistaan *Seitsemän veljestä* ja *Kullervo*. Launoksen itsensä mukaan *Kullervo*-ooppera on ”karjalainen, siis hieman venäläistä musiikkia sivuava sävellys” (KK Coll. 123.20; ks. Kallio tässä numerossa). Ainoastaan *Karjalainen tanssi* oli elokuvaa varten sävelletty. Yhtyeeksi tuli huilu, kaksi viulua, alttoviulu, sello ja kontrabasso sekä piano (ks. liite 1).

Karjalan soitot, itkut ja runot ovat oopperan *Karjalainen taikahuivi* rakennusainetta. Se on Launoksen omaan karjalaisaiheiseen librettoon säveltämä koominen ooppera, jossa on kaksi näytöstä ja loppukuvaelma. Oopperan juoni sijoittuu 1870-luvun Karjalaan, jossa elävät mm. Okuliina- ja Paraske-nimiset hahmot. Loppukuvaelman miljöö on länsisuomalainen maaseutu (KK Coll. 123.6).

Launiksen keruumatkan tutkimusparadigmaattinen perusta kytkeytyy kuitenkin sikäli kansallisen kulttuurin juurten luomiseen, että kansansävelmien keruu oli ollut Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) toimintaa jo sen syntyajoista alkaen, jolloin SKS:n merkittävin rooli oli rakentaa kansakunnalle kulttuurihistoriaa kokoamalla kaikki painettu tai käsinkirjoitettu kirjallisuus, keräämällä ja julkaisemalla suomenkielisiä lauluja ja tarinoita sekä suomentamalla valikoitua kirjallisuutta (Sulkunen 2004). Sävelmien osalta vastuuta kantoi sävelmäkomitea, jonka päätettyä julkaista arkistoihin kertyneet sävelmät tieteellisesti toimitettuna kokoelmana vuonna 1886 myös keruu alkoi muuttua systemaattisemmaksi. (Väisänen 1917; Seppänen 2008).

Merkittävin musiikintutkimuksen paradigmaan vaikuttanut henkilö SKS:n piirissä oli Ilmari Krohn (8.11.1867.–25.4.1960), joka tuli 1900-luvun vaihteessa SKS:n sävelkomitean työn jatkajaksi asiantuntijana. Krohn hoiti samaan aikaan myös musiikkitieteen dosentuuria Helsingin yliopistossa. Launis oli hänen oppilaansa ja myöhemmin myös säveltäjäkollegansa (Krohn 1951, 130).

Krohnin tehtävänä oli systematisoida SKS:n arkistoon kerätyt sävelmät tieteellisesti toimitetuksi kokoelmaksi, tehtävänä, jossa sävelmäkomitea ei ollut onnistunut, sillä vajaasta 2000 sävelmästä oli saatu julkaistua vain 124 sävelmää sisältävä vihko vuonna 1888 (Väisänen 1917). Aikakausi oli suotuista Krohnin tehtävälle. Euroopassa vallitsi tutkimusparadigmana luokitteleva kansansävelmätutkimus, jonka aatteellinen perusta rakentui Herderin ajatteluun siitä, että kulttuurin tilaa voidaan kohentaa palaamalla sen alkujuurille (ks. Honko 1980, 42–43; Pekkilä 1988, 29–30; Ollitervo ja Immonen 2006; ks. myös Mantere; Laitinen tässä numerossa). Tämä suuntaus näkyi Euroopassa erilaisten sävelmäluokittelumenetelmien kehittämisenä. Krohn osallistui tähän työhön kehittämällä oman menetelmänsä, jolla hän osallistui 1899–1900 Kansainvälisen musiikkiseuran aikakauskirjassa julkistettuun kilpailukysymykseen ”Mikä on paras menetelmä kansan- ja kansanomaisten sävelmäin sanakirjalliseksi järjestelmäksi niiden sävelellisen (ei tekstillisen) laadun mukaan?” Vaikka Krohnin kilpailuun esittämä menetelmä julkaistiin, ja toimi mallina Kodály’n ja Bartókin kehittämille menetelmille (Bereczky 2001; Pekkilä 1984), hän itse päätyi järjestämään sävelmät kadenssien, ambituksen ja sävellajin perusteella (Pekkilä 1984; Laitinen tässä numerossa).

Krohnin aikakauden sävelmäkeruiden motiivit perustuivat tämän leksikografisen menetelmän tarpeisiin. Ensisijaisia olivat nimenomaan sävelmät ja niiden keruualueen maantieteellinen kattavuus, tekstisisältö oli toisarvoinen (ks. lähemmin Krohnin menetelmästä ja kerääjien ohjeistuksesta keruuseen Järvinen ja Seppänen 2008, 24–25; Krohn 1903; 1904; Väisänen 1917; 1937). Tämä näkyi tavassa, jolla Launis keräsi kenttäaineistoaan, etenkin kuulokuvasta nuottipaperille kirjoitetuista transkriptioista: vain sävelmä, ensimmäinen säkeistö ilman esitystapamerkintöjä tai variaatioita, niukka tekstiasu. Tekstiasua lisäksi pelkistettiin edelleen korjaamalla murteellisuudet, kun lauluja myöhemmin toimitettiin julkaistaviksi Suomen Kansan Sävelmissä (Krohn 1904).

Armas Launiksen matka Raja-Karjalaan ajoittui kesään 1905. Launis oli tuolloin jo kokenut kenttätöiden tekijä, olihan hän matkustanut jo kolmena aiempaa

kesänä keräämässä sävelmiä Kajaanin kihlakunnassa, Inkerissä ja Lapissa. Launis oli saanut ennalta kuulla tunnetulta Karjalan tuntijalta tohtori O. A. Forsströmiltä⁴, ketä kannattaisi käydä tapaamassa. Hän oli myös kuullut Raja-Karjalan kuuluisten muusikoiden esityksiä kesäkuussa 1900 Helsingin laulujuhilla, joiden järjestelytoimikuntaan kuului säveltäjämestari Jean Sibeliuskin. Launis mainitsee artikkelissaan Finsk musikrevy -lehdessä Helsingin laulujuhlien mestareista eritoten Jehkin livanan eli livana Shemeikan (Launis 1905), mutta hän lienee kuullut myös Pedri Shemeikkaa, livana Härköstä, livana Bogdanoffia ja Okuliina Kuokkasta, jotka esiintyivät samalla Karjalan runolaulajien osastolla. Matkaohjelmaan tuli näiden kokemusten ja O. A. Forsströmin suositusten takia suunnitelma vieraila livana Härkösen, livana ja Pedri Shemeikan sekä Okuliina Kuokkasen luona. Heistä kaikki muut asuivat Suistamolla, ainoastaan Pedri Shemeikkaa oli matkustettava tapaamaan Ilomantsin Ristivaaraan. Nämä henkilöt olivat myös Sortavalan suurilta laulujuhlilta tuttuja kuuluisuuksia, huippumuusikoita, jotka olivat kysytyjä esiintyjä tilaisuuksissa. Heitä nostettiin suomalaisuuden ja karjalaisen kulttuurin ikoneiksi.

Vaikka Launiksen 1905 Raja-Karjalan keruumatkan intressit ja menetelmät juontavat juurensa Krohnin leksikografiseen metodiin ja sävelmäluokitteluun, retki on motiiviltaan poikkeava Launiksen matkojen kokonaisuudessa ja myös verrattuna muiden aikalaisten, kuten R. S. Huhtamäen, Kalle Kontion, Mikael Nybergin ja Heikki Klemetin kansansävelmien keruusiin: yleensä tapana oli saada sävelmiä talteen mahdollisimman kattavasti kultakin keruualueelta ja tavalliseen kansaan kuuluvilta informanteilta, joita ei ennalta tunnettu tai tarkoituksettisesti lähdetty tapaamaan (Väisänen 1917; Laitinen 2003, 215; ks. Järvinen ja Seppänen 2008, 24–25). Raja-Karjalan matkalla sanakirjallisen luokittelun kaipaaman sävelmäaineiston rinnalle haluttiin selvästi sitä, mikä oli nyt ensi kertaa mahdollista: tallenteita soivasta todellisuudesta, arkistoitavaa ainesta sellaisilta perinteenkantajilta, joiden osuus kansallisen kulttuurin rakentajina oli jo tunnustettu. Huhtikuun 25. päivälle 1905 päivätyssä anomuksessaan SKS:lle Launis (SKS pk 3.5.1905 Liite No 15) anoo matkarahaa

kerätäkseen ”Graphophon’iin” kahden viikon aikana runosävelmiä muutamilta Raja-Karjalan tunnetuimmilta runolaulajilta siinä tapauksessa, että mainittu kone hankitaan.

Ensisijaista matkalla oli siis nimenomaan soivan aineiston kokoaminen jo tiedossa olleilta informanteilta, ei ininkään muun aineiston, kuten kanteleensoit-tojen kokoaminen. Myös matkaraportissaan Launis vahvistaa tämän (SKS pk 16.11.1905 Liite 62)⁵:

Viime keväänä sain – – matkarahan kerätäkseen Karjalasta Seuran fonograafilla kahden viikon aikana tunnetuilta runolaulajilta heidän runonuottinsa.

⁴ Tohtori Oskar Adolf Forsström (vuodesta 1906 Hainari) julkaisi vuonna 1895 kirjan *Kuvia Raja-Karjalasta*, jossa hän kuvaa myös runonlaulua ja kanteleensoittoa.

⁵ Samalla Launis myös vahvistaa tietolähteekseen kohdehenkilöiden osalta tohtori Forsströmin.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kielitieteellinen valiokunta perusteli fonografin hankintaa seuralle seuraavasti: ”– – vaikkapa nuotintaja olisi kuinkakin tarkkakorvainen ja tarkkatuntoinen musiikkimies – – aina, kirjoittajan tahtomattakin, tulee jossain määrin kaavailluksi ja normaliseeratuksi. – – . Tässä on erikseen huomautettava, että ainoastaan fonografin avulla voimme saada täysin luotettavan kuvan siitä, millä tavalla laulun sanat liittyvät sävelmään, minkä seikan tunteminen kielitieteellisessäkin suhteessa voi olla varsin tärkeä.” (SKS pk 3.5.1905 Liite 13). Erityisesti kuuluisien runolaulajien taltiointi lienee ollut SKS:n intresseissä. Pidän myös Launiksen omaa intressiä soivan todellisuuden taltioimiseksi hänen puutteelliseksi kokemiensa nuotinnosten rinnalle tärkeänä motiivina. Jo 1902 matkallaan Vienan Karjalan Vornassa Launis kertoo kuulleensa runolaulua, mutta ei tallentanut sitä. Hän kertoo nuotin nujahdelleen sinne tänne niin, ettei siitä saanut selvää. Samoin Inkerin runosävelmistä, joita hän keräsi seuraavana kesänä Launis kertoi, että siitä oli hankalaa saada selvää, ”*he kun harvoin lauloivat kahta kertaa samalla tavalla*” (ks. Kallio tässä numerossa). Launis koki tämän puutteekseen, sillä hän oli lähtökohtaisesti kiinnostunut laulujen ja myös keräämiensä joikujen esitystavasta: etenkin joikusävelmistä hän kirjoitti useita joiun esitystapaa ja -tilanteita kuvailevia artikkeleita (ks. lähemmin Järvinen 2004). Launiksen matkakertomuksiin ja kirjoituksiin sisältyvät etnografiset kuvaukset ovatkin nostaneet hänet nykytutkimuksen piiriin (esim. Asplund 1992; Timonen 2004; ks. Kallio 2013, 72).

Siitä huolimatta, että Launis koki nuotinnokset vajavaisiksi kuvaamaan soivaa todellisuutta, hän teki transkriptiot 1905 keruun fonografitalenteista *Suomen Kansan Sävelmät* -julkaisuun. Tämä johtuu siitä, että tallennuksen päämääränä oli äänityksen alettuakin yhä nuottikuva, jonka perusteella sävelmät oli luokiteltavissa ja julkaistavissa, ei itse äänite (Jouste 2004, 60). Esitystapa, variaatiot ja toisinnot eivät olleet aikakauden tutkimusparadigman näkökulmasta keskeisiä. Launis itse (1910a, ii) kuvaa asian näin:

Ne suuret puutteet ja vajavaisuudet, jotka yleensä haittaavat ilman fonograafia kerätyjä sävelmäkokoelmia, ovat varsin tuntuvia näidenkin kerääjain kokoelmissa⁶. Suurta haittaa tuottaa varsinkin epä tietoisuus sävelmän tonaalisista sävelkorkeussuhteista ja osaksi niiden rytmikistäkin.

Fonografitalennetta tarvittiin siis itse nuotinnoksen kriittiseen tarkasteluun, ei itse laulutavan tutkimiseen⁷, vaikka Launis itse ymmärtääkin jo sen tärkeyden toteamalla matkaraportissaan SKS:lle, että tärkeää ”*oli siten saada heidän esitystapansa elävänä säilymään*” (SKS pk 16.10.1905 liite 62).

Vaikka SKS:n kielitieteellisen valiokunnan intressissä oli tarkastella tarkemmin myös sävelmän ja tekstiaineksen suhdetta, Armas Launiksen tekstilitteraatiot keruuaineistostaan osoittavat, ettei hänen kiinnostuksensa tutkijana ole ulottunut runolaulun tai itkujen kielellisiin ominaisuuksiin. Toimittaessaan *Suomen Kansan*

⁶ Launis viittaa näillä Inkeristä käsin nuotinnettuihin kokoelmiin (Kallio 2013, 69).

⁷ Laulutapa nousi vasta myöhemmin 1900-luvulla etnomusikologian keskeiseksi tutkimuskohteeksi (ks. Nettl 1983, 61–64).

Sävelmiä Launis ei ole lainkaan litteroinut itkujen tekstejä, ja runosävelmienkin kieltä hän on suomalaistanut, kuten tapana oli; murteellisuudet korjattiin viimeistään *Suomen Kansan Sävelmien* toimitustyössä (vrt. Krohn 1904).

Launoksen matka Raja-Karjalaan 1905 oli kestoltaan vain kahden viikon pituinen. Matkalla oli siis tarkoitus saada talteen vain jo tiedettyjen mestarien tunnetut sävelmävarannot. Uusia ei ollut tällä matkalla tarkoitus etsiä. Lisäksi Launis oli vielä samana kesänä lähdössä Lappiin joikusävelmiä keräämään olosuhteisiin, jotka huomattavasti enemmän muistuttivat tutkimusmatkaa, ja etsimään informantteja, jotka suurimmalta osin olivat ennalta tietämättömiä (ks. Launis 2004; Järvinen 2004; Joste tässä numerossa).

Raja-Karjalan keruumatkan luonne kohdeorientoituneena ja kestoltaan lyhyenä vaikutti Launoksen ja hänen informanttiansa väliseen suhteeseen ja siten myös keruuaineistoon. Päiväkirjassa kohtaamiset informanttien kanssa tuntuvat jäävän ulkokohtaisiksi. Matkan lyhyt kesto lienee vaikuttanut tähän. Esimerkiksi Inkerissä runolaulua kerännyt Aili Laiho kuvaa, kuinka tärkeää keruussa on olla aikaa kuunnella ihmisiä heidän iloissaan ja suruissaan, ja usein vasta lähdön hetkellä työ alkaa sujuja hyvin (Järvinen 1990, 40; Kallio 2013, 60; ks. myös Järvinen 1999, 47–49).

Todennäköisesti käytettävissä olleen ajan vähydestä johtuen Launis ei onnistunut saamaan Pedri Shemeikkaa parhaimpaan runolauluvireeseen, vaan toteaa mestarin jo vanhaksi ja äänen niin heikoksi, että se todennäköisesti ei enää riittänyt uurtamaan fonografin vahalieriöön jälkeä. Kuitenkin Aatu Kuronen (1909) kuvaa vielä kolme vuotta myöhemmin, kuinka sai Pedrin innostuneesti laulamaan. On toki myös mahdollista, että Raja-Karjalan matka ei ollut Launikselle innostavin ja motivoivin mahdollinen: kun huomioi hänen keruumatkojensa päiväkirjojen kokonaisuudesta henkivän tutkimusmatkailijan tai jopa seikkailijan orientaation, pelkkä etapilta etapille etenevä tallennusmatka saattoi olla hänen osaltaan vain fonografin käytön harjoittelua tulevia keruita varten. Launis otti fonografin todelliseksi tutkimusvälineeksi seuraavana kesänä 1906 matkustaessaan Inkeriin (ks. Kallio 2013, 64–72; Kallio tässä numerossa).

Launis keräsi aineistoa Raja-Karjalassa tasapuolisesti naisilta ja miehiltä: aineiston 14 informantista kuusi on naisia. Hän kuvailee kohtaamisiaan informanttiansa kanssa päiväkirjassaan siinä määrin niukasti ja neutraalisti, että pidemmälle menevien arviointien tekeminen hänen asennoitumisestaan kohtaamiinsa ihmisiin ei ole relevanttia. Jos Launoksen keruumatkoja arvioidaan kokonaisuutena, hän pääsääntöisesti pyrki suhtautumaan empaattisesti tutkimaansa yhteisöön ja tutkittaviinsa. Tämä piirre hänessä tutkijana vahvistui vuosi vuodelta. Kati Heinonen (nyk. Kallio) ja Taarna Valtonen (2006; ks. myös Kallio 2013, 72; Joste tässä numerossa) arvioivat, että merkittävin käännekohta Launikselle kerääjänä tapahtui Lapin-matkalla kesällä 1905, jolloin hänellä oli oppaanaan Piera Helander. Kulttuurin sisäinen henkilö pystyi avaamaan hänelle musiikkikulttuurin merkityksen yhteisössään. Launis oli kuitenkin itse aloitteellinen ja aktiivinen tässä suhteessa, sillä hän ryhtyi etsimään itselleen paikallista opasta heti 1904 matkan jälkeen. Tähän oli kaksi syytä, ensimmäinen liittyi puhtaasti suunnistamiseen: vuoden 1904 retkellä Launis eksyi pahasti reitiltään

ja oli oikeassa vaarassa kylmyyden takia. Toinen syy liittyi joikujen teksteihin, joiden suhteen Launis koki täydellistä kyvyttömyyttä. (Ks. Launis 2004, 40, 190; Järvinen 2004; Ahmajärvi 2003.)

Joka tapauksessa Launiksella selvästi oli syvä arvostus informanttejaan kohtaan. Kenties arvostuksessa oli hitunen tai hieman enemmänkin kansallissävyteistä romantisointia, kuten Ivan Bogdanovin vertaamisessa Väinämöiseen: *”Oli kuin vanha Väinämöinen olisi haudasta noussut eteeni”* (KK Coll. 123, päiväkirja 1905). Tämä ei kuitenkaan ole Raja-Karjalan aineiston erityispiirre, vaan Launiksien kirjoitustyyli päiväkirjassa on hänelle tyypillinen, muidenkin keruumatkojen aineistoissa toistuva runollinen ja erityisesti luonnon kauneutta ihannoiva kirjoitustapa.

Launiksien matkareitti Raja-Karjalassa 1.–14.6.1905

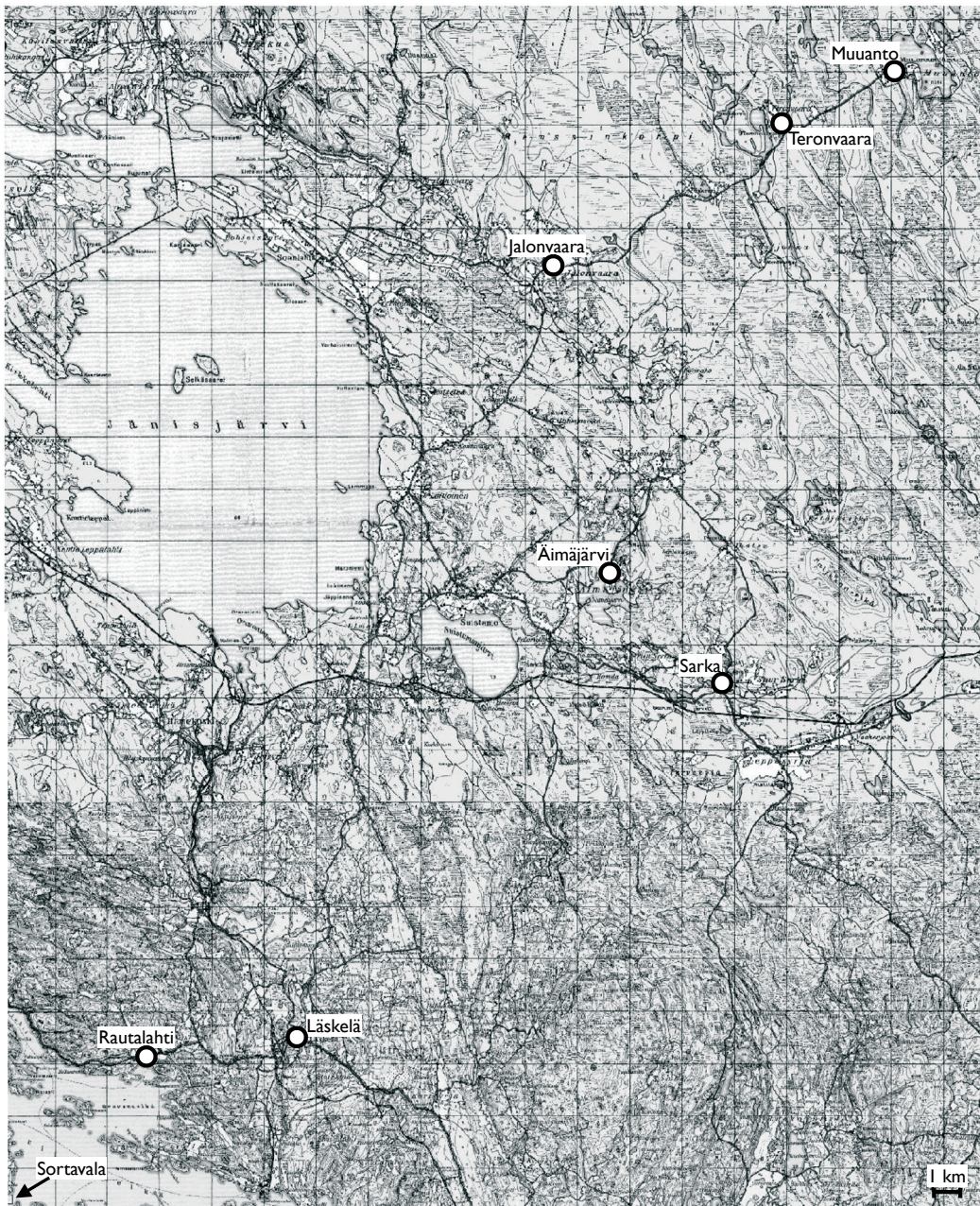
Päästäkseen Raja-Karjalaan Launis ajoi junalla Helsingistä Sortavalaan, josta hän matkusti Laatokan laivalla Rautalahteen (kuva 1). Sieltä hän ajoi kievarin hevoskyydillä Läskelän ruukille. *”Kauniit ovat Karjalan seudut mäkiin ja notkoineen, laaksoineen ja kukkuloineen. Nyt vallankin ne kauniista ilta-auringon valosta tekivät lumoavan vaikutuksen”*, kirjoittaa Launis päiväkirjassaan.⁸ Läskelestä hän kävi tapaamassa kanteleensoittaja livana Bogdanovia (1843–1911). *”Oli kuin vanha Väinämöinen olisi haudasta noussut eteeni. Pitkä vanhanakin ryhdikäs mies, kasvopiiireiltään aitokarjalaistyyppi, sen verran kun tuuhean harmaan parran ja pitkän tukan alta pääsi näkyviin”*, Launis kuvaa livanaa. Häneltä Launis kuuli päiväkirjansa mukaan kaikkiaan kuusi, seitsemän kappaletta.

Seuraavana päivänä Launis matkusti Äimäjärvelle, jossa hänen oli määrä tavata livana (Ivan) Härkönen. Jo kuolinvuoteellaan makaavalta Härköselä Launis onnistui saamaan sävelmiä fonografiin, samoin hänen pojaltaan livanalta, joka tunnettiin harvemmin runolaulutaidoistaan. Härkösen pojanpoika⁹ lähti seuraavana päivänä Launiksien seuraksi tämän lähtiessä tapaamaan runonlaulaja livana Onoila eli *”Pitkä-livanaa”* ja kanteleensoittaja livana Misukkaa läheiseen Sarakan kylään:

Ilta-aurinko meni minne livana (Misukka) soutamaan järven toiselle rannalle. Hetki oli erittäin mieleenpainuva. Veden kalvo oli peilikirkas. Maisemat ihanassa ilta-auringon valaistuksessa kuvastuivat siihen. Nuori Härkönen oli airoissa, itse istuin perässä ja veneen keskellä istuin I-na soittaen kanneltaan – . Varsinkin tekivät nuo ”kirkonkellot” tässä ympäristössä tepsivän vaikutuksensa.

⁸ Matkakuvauksen lähteenä on KK Coll. 123 kotelo Armas Launiksien päiväkirja vuodelta 1905, jollei toisin ilmoiteta.

⁹ Launis mainitsee päiväkirjassaan, että Härkösen pojanpoika oli kansakoulun ja kansanopiston käynyt, ja siksi mukavaa seuraa. (KK Coll. 123 kotelo 20). Kyseessä oli todennäköisesti Karjala-aktivistina tunnetun livo Härkösen pikkuveli. livo asui vuonna 1905 Porvoossa.



Kuva 1. Launiksen reitti Raja-Karjalassa. Laatokan pohjoisosassa sijaitseva Sortavala jää kuvan vasemmassa alakulmassa olevan Hiidenselän toiselle puolelle. Samoin matkan päätepiste, Ilomantsin Ristivaara, jää kuvan pohjoispuolelle. Kuvan mittakaava on suuntaa-antava. (Karttapohja: Maanmittauslaitos, Karjalan kartat, Topografinen kartta 1:100 000, 1928–1951.)

Nuori Härkönen seurasi Launista edelleen Jalovaaran Kaksosen¹⁰ taloon (6.6.). Talossa Armas tapasi juuri Sortavalan tyttökoulusta päässeen Lyyli Kaksosen ja viihtyi tämän seurassa hyvin. Launis tapasi Lyylin sattumalta myös Lapinmatkansa alussa samana kesänä 5.7. Oulussa. Tuttavuus jatkui kirjeenvaihtona (ks. Launis 2004, 179).

Kaksosesta matka jatkui jalkapatikkassa. Jo alkoi fonografi painaa: ”Päivä kului ankarassa marssissa. Fonogaafi painoi selässä aika lailla”, kirjoittaa Launis. Rullille tallentui itkuja Okuliina Kuokkaselta Terovaaralta. Illaksi 7.6. Launis saapui Muuantoon, jossa työskenteli koko seuraavan päivän äänittäen sävelmiä mm. Oksenja Antimontyttäreitä.

Launoksen viimeinen kohde Raja-Karjalan matkallaan oli Ilomantsin Ristiväärällä. Hän sai Pedri Shemeikalta ”saaliiksi” kanteleensoittoja ja runonlaulua, vaikka kirjoittikin tyytymättömänä SKS:lle antamaansa raporttiin, että ”[v]anhuksen oli jo ikä sokeaksi tehnyt. Äänikin oli heikko. Se tuskin riitti fonograafirulliin vakoja uurtamaan.” Launis olikin liki viimeinen Petrin runonlaulua kuullut tutkija. Aatu Kuronen kirjoittaa kesällä 1908 yrittäneensä yllyttää Petriä laulamaan. Petri kertoi Kuroselle laulaneensa vielä kolme vuotta aiemmin eli juuri kesällä 1905 Launikselle. ”Nyt oli mahti mennyt”, kirjoittaa Kuronen¹¹. Hän kuitenkin onnistui vielä kuulemaan tuota runon mestaria (Kuronen 1909):

Petri oikaisi vartalonsa ja pyysi säestäjää. Minä ilmoitauduin halukkaaksi. Juhlallinen hetki! Hopeana aivan hohti vanhus, kun kätensä minulle ojensi. Ristimme sormet sormien lomahan. Ja ukko lähti laulamaan. Eikä hänen laulunsa niin vieinoa ollutkaan kuin hän valitti, vaan päinvastoin mahtavaa ja juhlallista se oli.

Eikä ollut pieni laulun aihekaan; maailman luomista siinä laulaja selitti. Ja laulun lopussa puristi ukko kiihkeästi käsiäni. – . Olen ollut ymmärtävinäni Wäinön kannella, olen ollut tuntevinani laulun mahtia. Turhaa puhetta. Vasta Petri Shemeikan vastapäätä istuessa tulin oivaltamaan nämä.

¹⁰ Iivo Härkösen käsikirjoituksista käy ilmi, että kyseessä on maanviljelijä Antti Kaksosen (1848 Kesälahti – 1898) talo. Kaksonen on Härkösen mukaan vaikuttanut paljon Raja-Karjalan asioihin. Hän oli vuonna 1880 siirtynyt ”entisiltä asuinpaikoiltaan Raja-Karjalan sydänmaille, Suistamolle ja siellä hän kaikella tarmolla ja innolla ryhtyi työskentelemään seudun hyväksi”. Härkönen kertoo Antti Kaksosen mm. olleen O. A. Hainarin apuna kansankohotuspuuhissa. (SKS ka 8070 C 91 Karjalaa koskevia kirjoituksia ja muistiinpanoja 427 l.) Kaksonen myös kirjoitteli Laatokkaan ja Peltomieheen, ja julkaisi kirjasen Rämeeen Paavon ja Antti Heimosen talouden vaiheita (ks. Kurikka 1910).

¹¹ Kuronen oli Vienan Karjalaisten liiton aktiivi ja karelianisti, joka osallistui mm. Iivo Härkösen toimittaman *Karjalan kirjan* 1910 kirjoitukseen. Tästä syystä hänen muistiinpanoihinsa on suhtauduttava lähdekriittisellä varauksella. Helmi Virtaranta on toimittanut myös Kurosen keruut sisältävän julkaisun *Vienan runonlaulajia ja tietäjiä* 1975.

Matkan tuloksista fonografiin tallentui 11 runoa, 11 itkua, kolme kanteleensoittoa ja yksi satu. Runosävelmät Launis julkaisi nuotinnettuina¹² *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan neljännessä jaksossa (Launis 1930).¹³ Fonografin lisäksi Launis keräsi sävelmiä nuotintamalla niitä paperille, sillä julkaistuinä on enemmän perinnekeruita kuin fonografilla on tallenteita. Käsikirjoitukset eivät ole kuitenkaan säästyneet. Kanteleensoittoja Launis keräsi neljältä eri henkilöltä. A. O. Väisänen (1928) julkaisi niistä osan *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan viidennessä jaksossa.¹⁴ Runosävelmien alkuperäisiä transkriptioita en ole löytänyt Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmista, mutta kanteleensoittosävelmistö näyttäisi olevan täydellisenä käsikirjoituksena. Yhteenlaskettuna Launoksen Raja-Karjalasta kesällä 1905 keräämiä perinneyksiköitä on 43 kappaletta (ks. liite 2). Kanteleensoittoja sisältävässä alkuperäiskäsikirjoituksessa on lisäksi kaksi samana vuonna 1905 Everik Rähköselä Karttulassa tallennettua sävelmää (numerot 789 ja 805)¹⁵.

Aineistojen tutkijassa aiheuttaa hämmennystä se, että Launis näyttää sekoittavan Jehkin livanan eli livana Shemeikan ja livana Bogdanovin. Matkapäiväkirjassa Launis kuvaa käyntiään 1.6.1905 livana Bogdanovin luona Läskelän ruukilla ja kertoo vieneensä terveisiä tohtori Forsströmiltä:

Oli kuin vanha Väinämöinen olisi haudastaan noussut eteeni. – – . Kertoi jonkun häneltä kerran kysyessä, missä hänen nuottinsa olivat, (koska) kaikilla soittajillahan pitäisi nuotit löytymän, vastanneensa siihen: ”Sinne ne unohtuivat salomaille koivun kylkeen.”

Sama kuvaus toistuu liki identtisenä Finsk musikrevy -lehden artikkelissa, mutta Launis yhdistää sen Jehkin livanaan. Paikan ja matkapäivän 1.6.1905 perusteella Launis on tuona päivänä tavannut todella livana Bogdanovin, joka asui Läskelässä. Livana Shemeikka (1841–1911) sen sijaan asui Suistamon Muuannossa, jossa Launis oli 7.–9.6. tienoissa. Fonogrammirullien perusteella hänen olisi pitänyt tavata livana Shemeikka aikaisintaan 8.6., koska matkapäiväkirjassa Launis kertoo laulattaneensa 8.6. ”erästä akkaa” Terovaaran kylässä. Tämä akka on fonogrammimerkinnän (7a) perusteella Oksenja Antimontytär. Livana Shemeikan kanteleensoitto on heti tämän äänitteen jälkeen (7b). Päiväkirjassa ei kuitenkaan ole livana Shemeikan tapaamisesta tässä kohden mitään, eikä päivämäärien pe-

¹² Numerot 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 143, 145, 173, 471, 477, 478, 482, 504, 516 ja 559 (Launis 1930).

¹³ *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan jakson IV painaminen viivästyi vuosia Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran rahapulan takia.

¹⁴ Numerot 89, 91, 96, 122, 165, 175, 180 (livana Shemeikka), 98, 99, 121, 167, 178 (livana Härkönen), 123 (livana Bogdanov), 163 ja 173 (livana Misukka).

¹⁵ A. O. Väisänen mainitsee Launoksen käyneen tapaamassa Rähköstä Raja-Karjalan matkansa jälkeen (Väisänen 1928, xiii). Launoksen sävelmäkäsikirjoituksessa lukee kuitenkin, että Launis kävi Rähkösen luona ennen varsinaista matkaansa (SKS Launis Kanteleensoittosävelmiä nro 789).

rusteella siihen ollut tilaisuuttakaan. Launis kuitenkin kertoo päiväkirjassaan 7.6. kirjoittaneensa jo matkakirjeen Finsk musikrevyyyn. Artikkelin hän kertoo kirjoittaneensa 5.–17.6. Tällöin artikkeli sai todennäköisesti lopullisen suomenkielisen asunsa. Hämmennystä lisää se, että Launis kertoo Finsk musikrevyn artikkelissa livana Shemeikan kertoneen hänelle satuja. Fonogrammiaineiston ainoa satu on kuitenkin tallennettu livana Onoilalta, ei sen enempä livana Shemeikalta kuin livana Bogdanoviltakaan.

Johtopäätökseni edellä kuvaamastani, vähintäänkin lähdeaineistojen alkuperää kyseenalaistavasta pohdinnasta on se, että Finsk musikrevy -lehden artikkeli on enemmänkin kompilaatio ja reportaasi Launoksen Raja-Karjalassa kokemasta, muistiin merkitsemästä ja taltioimasta kuin autenttinen kuvaus kohtaamisesta Jehkin livanan kanssa. Tarinaan on yhdistynyt kokemuksia ja kohtauksia ehkä kolmeltakin eri livanalta. Launoksen kirjailijaluonteen tuntien tämä ei ole tavatonta: hän lienee ajatellut enemmän lukijan viihtymistä viehättävän tarinan äärellä kuin lähdekriittisesti aineistoihin paneutuvaa tutkijaa yli sata vuotta myöhemmin. Livana Shemeikan tapaaminen ajoittui kuitenkin todennäköisesti päiväkirjan mukaisesti seitsemänten kesäkuuta, koska Launis kertoo tuolloin tulleensa Muuantoon, jossa livana asui ja myös, koska mainitsee kirjoittaneensa matkakirjeen tuolloin. Tapaamista ei siis ole syytä kiistää: dokumentiksi ovat säästyneet Launoksen SKS:lle toimittaman raportin lyhyt kommentti, fonogrammit ja nuottikäsitteet sekä yksi valokuva. Omaelämäkerrallisessa kirjoituksessaan *Taival, jonka vaelsin* Launis sanoo, että Jehkin livanan eli livana Shemeikan talon pihalla myös tanssittiin, vaikka ei kerrokaan tästä matkapäiväkirjassaan (ks. kuva 2; KK Coll. 123 kotelot 20 ja 29).



Kuva 2. "Sain nähdä Jehkin livanan mökin edessä tanssittavan" (KK Coll. 123.20; kuva Armas Launis KK Coll. 123, 29).

Launiksen tallella olevassa Raja-Karjalan keruuaineistossa arvokasta on sävelmien säilyminen äänitteinä. Kuten tiedetään, sävelmien nuotintaminen keruuvaiheessa on jo analyysin tulosta: nuotintaja poimii nuottikirjoitukseen sen informaation, jota hän pitää oman tutkimuksensa tai senhetkisen musiikintutkimuksen paradigman kannalta tärkeimpänä. Tällöin jotain muuta sävelmästä saattaa jäädä huomiotta. Äänitteiden olemassa olo antaa mahdollisuuden verifioida nuotinnosten pätevyyttä. Niiden kautta voidaan myös arvioida kansanmusiikin keruuajankaisen tutkimusparadigman vaikutusta keruutyön tavoitteisiin. Aineisto on siis tärkeä lähdekriittiselle kansanmusiikin tutkimushistorialliselle tutkimukselle. Myös tekstilitteraatiot, jotka keruutilanteessa olisivat jääneet vähemmälle huomiolle, on tarkastettavissa äänitteistä.

Vaikka Armas Launiksen aineisto Raja-Karjalasta on tärkeä lähdeaineistona, ja hänen roolinsa sävelmistöjen tutkijana keskeinen, Launis mainittiin menneinä vuosikymmeninä harvoin julkaisuissa, joissa käsitellään Karjalan runolaulun tutkimusta ja siihen osallistuneita tutkijoita (ks. esim. Haavio 1949; Virtaranta, Kaukonen, Kuusi ja Virtanen 1968). Viime vuosina tutkijoiden kiinnostus Launista kohtaan on kuitenkin noussut, koska nykyiset folkloristiikan, etnografian ja entomusikologian tutkimusparadigmat kiinnittävät huomiota tutkimustilanteiden kontekstualisointiin ja esitysareenoihin. Launis tuli tehneeksi arvokasta työtä nimenomaan kuvaillaessaan etnografisia elementtejä itse keruuaineksen lisäksi päiväkirjassaan, raporteissaan ja muistiinpanoissaan. Näiden kautta myös hänen keräelmiensä arvo on noussut. Tätä perustelevat lukuisat tutkimukset, joissa Launiksen aineistot ovat keskeisinä lähteinä (ks. esim. Järvinen 1999; Ahmajärvi 2003; Joste 2004; Timonen 2004; Heinonen 2005; Kallio 2013). Tämän vuoksi lienee aiheellista julkaista tässä Launiksen Raja-Karjalan matkan varsinainen matkapäiväkirja sellaisenaan sekä Launiksen Finsk musikrevy -lehdelle ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle kirjoittamat matkakuvaukset.

Matkapäiväkirja

1905 Raja-Karjala

Kesäkuu

1 p. torstai – Helatorstai

Koska eilen illalla sain – vaikka nipin napin – tavarani kuntoon, läksin matkalleni Karjalaan. Pikajuna läksi klo 11 tienoissa illalla. Makuuvaunupilettiä en – ikävä kyllä – mitenkään voinut saada. Oli siis koko seuraava yö valvottava. Mutta mitenkään ikävä ei matka sentään tullut olemaan. Saman kohtalon alaiseksi oli joutunut myös vanha tuttava neiti Maija Åkerman, eräs lauluopinnoita musiikkiopistossa harrastava neitonen. Vaunumme oli viimeinen, joten oli erittäin hauska seistä sen takakäytävällä katsellen maisemia, joiden ohi kiidettiin. Vallitsi mitä ihanin kesäinen sää. Kukkivat tuomet tuoksuivat radan varrella. Siellä täällä loisti juhlaillan nuotiot, joiden ääressä väkeä hyöri ja pyöri. Paremmiin pysyäksemme valveilla koetimme yhtämittäisesti keskustella niin kauvan kuin jaksoimme,

ensin musiikkiasioista sitten politiikkaa ja lopuksi jotain mieltä järkyttävämpää – kummitusjuttuja. Näin kului yö. Hämärä hälveni päiväksi ja silloin huomasimme olevamme mustia puvultamme ja naamaltamme kuin mustalaiset! Ei ollut tilaisuutta peseytymään, semmoisia oli vaan oltava. Aamunseuduilla liityimme seuraan erään hämeenlinnalaisen koulunopettaja Ahlmannin kanssa, joka rouvansa ja pienen tyttärensä kanssa matkusti samaan suuntaan. Väsymys alkoi jo vaivata minua. Ei ole sen tähden juuri mitään erikoista matkasta sanottavana.

Sortavalaan tullessa kohtasin asemalla Olli Borgin, joka opasti minut satamajunaan niin, että varsin helposti pääsin sieltä sitten Rautalahteen menevään laivaan. Laivamatka kaunisrantaista vesistöä pitkin olisi ollut todella nautinto, jos olisin vaan voinut voittaa tuon yhä apean mieleni. Perille tultua oli vastassa kievarin kyyti, ja sillä pääsin muutta mutkitta Läskelän ruukille. Hevosmatka oli paremmin mieltä viihdyttävä varsinkin kun maisemat tuhkatiheään vaihtuivat. Kauniit ovat Karjalan seudut mäkinen ja notkoineen, laaksoineen ja kukkuloineen. Nyt vallankin ne kauniista ilta-auringon valosta tekivät lumoavan vaikutuksen. Linnut laulelivat metsässä, käki kukahteli ja puut humisivat ikivanhaa virttänsä. Huomautin tästä kyytipojalleni, hän vaan välinpitämättömänä vastasi, ”niin on”, eikä katsonutkaan ympärilleen.

Kestikievarissa levähdin hetkisen. Illan seutuvilla vasta jaksoin lähteä Ivana Bogdanovia¹⁶, toht. Forsströmin mainitsemaa kanteleensoittajaa tapaamaan. Ukko ei ollut kotosalla silloin; oli mennyt joen toiselle puolelle eräälle lähteelle joissakin talon hommissa. Hänen tyttärensä avulla löysin hänet kuitenkin pian sieltä. Sanoin tervehdykseni toht. F:ltä. Pyysin häntä olemaan pahakseen pane-matta, että häntä näin keskellä työtään tulin häiritsemään. ”Ei mitään, ei mitään” vastasi vanhus, ”käydäänpä nyt vaan tuvalle.” Oli kuin vanha Väinämöinen olisi haudastaan nousut eteeni. Pitkä, vielä vanhanakin ryhdikäs mies, kasvonpiirteiltään aitokarjalaistyyppi, sen verran kun tuuhean harmaan parran ja pitkän tukan alta pääsi näkyviin. Tosin oli jo 60-ikävuotta hänet väkisinkin vanhukseksi tehneet, vaan mieli oli yhä nuorekkaana pysynyt. Hänen mökillään odotellesamme tuli puheeksi heti hänen soittonsa. Jo pienenä poikapahasena oli hänet vetänyt kanteleensoitto puoleensa. Kotikylässään Suistamolla asui taitava kanteleensoittaja, jonka taidosta osalliseksi hän halusi tulla. Vaan tämäpä ei ruvennutkaan opettamaan, ei antanut edes kanteletta pojan käsiin, ettei kielet katkeaisi. Hän teki silloin itse kanteleen vanhaan malliin. (Kanteleen muotoiseksi veistetty puu koverretaan ontoksi ja sen päälle naulataan kanneksi ohut lauta. Siihen vielä metallikielet ja niin on kantele valmis.) Kantelettaan kävi hän sitten paimenessa ollessaan salomökissä soittelemassa. Ilot ja surut, niin kertoi vanhus, siinä purkautuivat säveleiksi. Ei ollut nuottia tarvis. Kertoi jonkun häneltä kerran kysyessä, missä hänen nuottinsa olivat, (koska) kaikilla soittajillahan pitäisi nuotit löytyvän, vastanneensa siihen: ”Sinne ne unohtuivat salomaille koivun kylkeen.”

¹⁶ Vuoden 1931 Ison tietosanakirjan mukaan Ivana Bogdanov (1843–1911), karjalainen kanteleensoittaja, syntyi Suistamon Teronvaarassa, josta muutti viilaa-jaksi Läskelän tehtaalle. Hänen tunnetuimmat esiintymisensä olivat Sortavalan laulujuhliilla 1896 ja 1906 sekä vuonna 1900 Helsingissä.

Jo saavuimme hänen kauniin koivulehdistön sisässä sijaitsevalle mökilleen. Asuimme tuvan takaiseen kamariin, ja vanhus nosti kanteleen esille ja alkoi soittaa hiukan notkistelleen työstä kangistuneita sormiaan. Koska jo viime talvena kuulin ukko Rähkösen¹⁷ soittoja, ei hänen soitossaan tietystikään ollut minulle mitään uutta erityisemmin mieltä kiinnittävää. Hänen soittonsa kuuluu pääasiallisesti samalle, se ero vaan, että Rähkönen viritti kanteleensa paremmin molliin, hän taas duuriin¹⁸. Nuotteja, jotka muuten ovat myös yhtä lyhyet kuin R:n, hän muisti tällä erää noin 6 tai 7 kappaletta. Kaikki iloiseen tanssiin vivahtavia. Tuo tanssi se juuri onkin, joka niille niiden tuiki varman tahdin antaa. "Viktor", huusi sitten vanhus toiseen huoneeseen, "tulehan tanssimaan vieraalle". Pahasti kursailematta tuli tämä vanhuksen noin 15-vuotias poika sisään ja alkoi isänsä soiton mukaan tanssia "prissakkaa" vieraan kunniaksi. Talon emäntä ja tyttäretkin tulivat nyt sisään ja nauraen katselivat pojan tanssia. Pian taas muu talon väki poistui ja me jäimme kahden kesken. Huomasin, että häntä alkoi jo väsymys vaivata. Kirjoitin sen tähden kiireesti muistiin pari hänen soitoistaan, aikoen tulla paluumatkalla täydentämään työni. Heitin sitten hyvästit. Iivana tuli saattamaan minua portaille, ja siinä vielä muutaman sanan vaihdoimme. Pihalla aitan edustalla leikkivät siinä pallolla hänen poikansa ja kaksi tyttärtään. Oli mitä ihanin kesäilta, kaunis koivikko ympärillä oli jo täydessä juhannuspuvussa, kaikki uhkui eloa ja nuoruutta. Vanhus tuntui olevan jo itse syksypuolessa, puhkesi nyt runolliseen kuvaukseen ihmisen nuoruudesta ja vanhuudesta. Minulta hänen puheensa (menivät) kuulematta, katselin osan häntä (itseään) seistessään siinä portailla vienon iltatuulen liehutellessa hänen pitkää harmaata partaansa ja tukkaansa.

Illemmalla kävelin kosken ja tehtaan seuduilla katsellen ylen ihanaa kesäillan kultahohteista maisemaa, muistellen päivän näkemiäni hetkiseksi voittaen alakuloisuuteni.

Perjantai 2 p. Aamulla näytti sateiselta, vaan selkispä sentään sää jälkeen puolenpäivän, jolloin jatkoin matkaa Äimäjärvelle. Kestiekivarista sain kyydin Alattuun, sieltä yhtä mittaa perille. Hauska hevoshetki kesti iltapuoleen; Härköseen saapuessani sain ikäväkseni kuulla ja nähdä, että Iivana Härkönen¹⁹ sairaana makasi. Jo arvelin, että hukkareissu tänne. Ukko oli siinä jo virunut kymmenisen viikkoa ja laihtunut aivan luurangoksi. Vaan koska hän tänään tunsu itsensä tavalista virkeämmäksi, otin fonografin esille ja hiukan jaksoikin vanhus siihen laulaa. Sen sijaan lauloi hänen poikansa siihen enemmän ja tyttärensä Akuliina antoi iskuja (myöhemmin). Siinä iltana ei sen enempi hommattu. Hupaisesti kului aika talossa muuten. [Ks. kuva 3.]

¹⁷ Everik Rähkönen Karstulasta.

¹⁸ Armas Launis (1923) julkaisi Everik Rähkösen soitoista Kalevalaseuran vuosikirjassa artikkelin *Muuan karjalainen kanteleensoittaja*.

¹⁹ Iivana (Ivan) Härkönen (1827–1905) tunnettiin runonlaulajana. Erityisesti mainitaan hänen taitamansa noin 20 muinaisrunoa. Myös Iivanan puoliso Palaga eli Pelageia Härkönen (1834–1899) mainitaan myös runonlaulutaidostaan (Iso tietosanakirja 4, 1258). Iivo Härkösen (1910, 305) mukaan Palaga oli hieman miestänsä parempi runonlaulaja, koska tämä huolehti säkeiden säännöllisyydestä.



Kuva 3. Härkösen pirtti. Vasemmalla istumassa livana (Ivan) Härkönen, nuorempi livana pöydän ääressä. (Kuva: Armas Launis KK Coll. 123, 29.)

Lauantai 3 p. – Maanantai 5 p. Vanhuksen pojanpoika oli minulle hauskana seurana. Kansakoulun ja kansanopiston käyneenä hän olikin koko sopiva seuraveri. Päivemmällä läksimme yhdessä puolen penikulman päässä olevaan ”Sarkan” kylään erästä runolaulajaa (Ivana Onoila²⁰) ja kanteleen soittajaa (Ivan Mischukka) tapaamaan. Edellinen oli kotosalla ja hänen kanssaan palasimme hetkisen viivyttyämme teetä juomassa jälkimäisen tuvassa. Sää oli sateinen, mutta siitä huolimatta selvisimme jotenkin kuivina matkasta. Tullessamme kehuskeli ”Pitkälivana” mitenkä hän oli loitsutaidollaan laittanut erään viidassa olevan pariskunnan niin että ”nyt kaglakkain eletään”. Viidellä markalla hän tämän taidon lupasi minulle opettaa! – Palattuamme kävimme luonnollisesti saunassa, jonka jälkeen juotiin tsaajat tuvassa. Ennen kuin iltaselle rupesimme, lauloi isäntä minulle vielä runon ”Annukkain ol saaren neito”, jota kaikki tuvassa olijat tarkkaavaisina kuuliivat. Se oli runollinen hetki oikein muinaiskarjalaisessa hengessä. Iltasen syötyämme sain nähdä jotain vieläkin merkillisempää. Naapurin taloon oli tullut kosijoita ja muiden muassa kutsuttiin minutkin sinne. Olisi hauska tästä hiukan laajemminkin kertoa, vaan eipä liene enää siihen aikaa.

Sunnuntai-iltapäivällä saapui Ivan Mischukka kanteleineen. Kirjoitin sitten hänen soittonsa muistiin ja annoin sen jälkeen fonograafikonsertin.

Iltamyöhällä menimme sitten I-naa soutamaan järven toiselle rannalle. Hetki oli erittäin mieleenpainuva. Veden kalvo oli peilikirkas. Maisemat ihanassa ilta-

²⁰ livana Onoila (1842–1924) oli runonlaulaja Suistamon Suursaran kylästä. Vuodesta 1884 hänen runojaan tallennettiin muistiin. livana Onoila kiersi myös esittämässä runolaulua useissa kaupungeissa. Sortavalan laulujuhilla hän esiintyi vuonna 1906. (Iso tietosanakirja 9, 655.)



Kuva 4. Härköset talonsa portailta. (Kuva: Armas Launis KK Coll.123, 29.)

auringon valaistuksessa kuvastuivat siihen. Nuori Härkönen oli airoissa, itse istuin perässä ja veneen keskellä istui I-na soittaen kanneltaan ---. Varsinkin tekivät nuo "kirkonkellot" tässä ympäristössä tepsivän vaikutuksensa²¹.

Maanantaipäivästä ei ole sen enempää sanottavaa. Päivällä olin pakeissa rysin papin kanssa, joka oli vanhusta ripittämässä. Illemmalla hyppäsin lautaa [alkutekstissä epäselvä] kanssa ja poonahutin toisinaan hänet parin metrin päähän maasta.

Tiistai 6 p. Aamupäivällä kävi ankara ukkonen. Kun se oli ohi, heitin hyvästit ystävällisille talon asukkaille ja läksin ajamaan edelleen. [Ks. kuva 4.]

Kyytimiehekseni tuli nuori Härkönen. Sää oli mitä ihanin ja hupaisasti kului matka. Illalla saavuimme perille Jalovaaran kylään, jossa otin asunnon komeassa Kaksosen talossa. Oloni täällä muuttui varsin hyväksi. Vielä samana iltana auriongonlaskussa kävin talon tyttären Lyylin kanssa, joka juuri oli päässyt tyttökoulusta Sortavalasta, katselemassa meijerilaitosta läheisellä kanavalla. Samalla käyskenteimme läheisellä harjulla ----. Vasta iltamyöhällä palasimme.

Keskiviikko 7 p. Läksin jalan taivaltamaan Muuannon, Uksun ja Terovaaran kylien kautta. Päivä kului ankarassa marssissa. Fonograafi painoi selässä aika lailla, mutta perille sentään tultiin. Matkallani poikkesin T:n²² kylässä Okuliinan²³, Maximan akan mökillä ja annoin hänen itkeä koneeseen. Hän oli sangen ihas-

²¹ Armas Launisen nuotinnos SKS Launis, A. e) 1-1615 1902–1905 takakannessa kanteleensoittosävelmiä e) 1616–1636.

²² Terovaaran kylä.

²³ Okuliina Kuokkanen.

tunut täällä käyntiini ja kestisi parainpansa mukaan. Lopuksi saavuin illan suussa Muuantoon kaikkiaan marssittuani sinä päivänä vähän vajaa kaksi penikulmaa. Käynnistäni täällä kirjoitin matkakirjeen ”Finsk Musikrevyyn”, etten siitä nyt enempää mainitse.

Illalla kylvin ja kävin pikimältään läheiseen kalmistoon katsomassa. Se näytti etäämmällä niin perin runolliselta ja olikin näkemistä ansaitseva paikka. Jonkun aikaa siellä käyskentelin ennen tupaan [alkutekstissä epäselvä].

Torstai 8 p oli ven. Helatorstai: Sain olla touhussa koko päivän fonograafiin laulattaissani ja soittoja muistiin merkitiesäni. Päivällä pistettiin tuvassa tanssiksi kanteleensoiton mukaan. Se oli jotain, että nähdä.

Illtapäivällä läksin paluumatkalle. T:n kylässä laulatin vielä erästä akkaa²⁴. Yöksi jouduin Uksuun, ja sain soman kortteeripaikan.

Perjantai 9 p. Puolenpäivän tienoissa jouduin Kaksoseen. Matkalla löysin raamattuni, jonka menomatalla ukkosilman uhatessa olin pudottanut. Löytö oli aivan ihmeellinen ja mieltä ilahduttava. Päivä kului sitten matkan tulosten järjestyksessä.

Illalla läksin Lyyli-neidin kera heidän paimenmökilleen 3 km päässä. Ilta muodostui harvinaisen runolliseksi. Siellä sydänmaan mökillä katselimme ensin lehmiä lypsyä ja tekeillä olevia tuparakennuksia sekä meijeriä. Rakennustyömiehet olivat näiden läheisyyteen tehneet tulen ja keittivät siinä iltaistaan. Paimenukkokin oli liittynyt heidän seuraansa. Mekin istahdimme nuotion ääreen ja aloimme haastella heidän kanssaan. Lyyli-neiti liina päässään oli niin soman näköinen ja kainossa vaatimattomuudessaan sopi niin hyvin yhteen muun ympäristön kanssa. Tein virsukauppoja lystin paimenukon kanssa ja kovin kehui hän niitä. Pian kypsyi puuro. Miehet alkoivat syödä, me vaan katselimme päälle, kun he pistelivät poskeensa puuroa, leipää ja ameriikkalaista silavaa. Leikimme tuohenlastuilla niitä tuleen heitellen ja olo tuntui aivan idylliseltä. Ilta alkoi kuitenkin käydä jo myöhäiseksi ja meidän oli palaaminen karjatuvalta. Tullessamme sukeusi keskustelutamme vähän enempisältöinen kun vähitellen olimme toisiimme tutustuneet. Sen huomasin, että tuossa salomaan tyttäressä oli niin paljon sellaista sydämen kauneutta jota me paljon kokeneet pääkaupunkilaiset saatamme kadehtia.

Lauvantai 10 p. Aamulla oli jo klo 4 tienoissa noustava ylös, jotta ehtisimme laivaan Soanlahdella. Aamu oli niin ihana ja ennusti kaunista päivää. Hevonen ei ollut vielä tullut kun aamulla varhain pukeutuneena astuin portaille. Odotellessani loin silmäyksen ympärilleni. Idässä teki aurinko paraillaan tuloaan, maisemalla oli rusohohtoinen väritys. Puistikossa rakennusten ympärillä virittivät linnut laulujaan, tosin vielä tuntuvasti unisina, vaan kuitenkin täysin vireissä. Ja etäällä, tuolla jonne minun piti, näkyi Soanlahden kirkon²⁵ torni, välkkyi niin juhlallisena päivän

²⁴ Kyseessä on mahdollisesti Oksenja Antimontytär. Tallennuspaikaksi fonografirullaan on merkitty Suistamon Äimäjärvi, vaikka matkaraportissaan Launis mainitsee keruupaikaksi Muuannon (SKS liite 62 S.p. 16 XI 1905).

²⁵ Soanlahden puukirkko oli rakennettu 1890. Sen tieltä purettiin ensimmäinen vuonna 1855 Ruskealan Leppälahdelta tuotu 1769 rakennettu kirkko. Seurakunta oli muodostettu 1885 osista Ruskealaa ja Impilahtea. (Iso Tietosanakirja 12, 403).

paisteisena. Kohta saapui sitten hevonen. Kiire oli, aivan nipin napin, jos laivalle ehtisimme.

Hupainen oli kulku aamuvuileässä, oikein nautintorikas. Muistelen vielä hetkeä jolloin perille tultiin ja minä --- .

Saavuimme maantielle, josta oli näköala järvelle Siellähän se laiva jo men-
nä hurauttikin! Tuntui aluksi hiukan nololta. Aijoin sitten heti jatkaa matkaa, vaan
kun asiaa tarkemmin mietin, tulin siihen päätökseen, että oli paras jäädä kestikie-
variin odottamaan tiistaihin asti, jolloin laiva taas tulisi. Sopisihan minun kirjalli-
sissa hommissa viettää aikaani. Niin teinkin. Samalla koetin ottaa selville, missä se
Pedri Shemeikka oikeastaan olosteli ja selvälle kävi, ettei minun Värtsilän kautta
olisi kannattanutkaan käydä. Oli mentävä Havuvaaraan Tschiiipakkaan, Hoilolaan
ja sieltä Ristivaaraan Ilomantsissa. Minulle oli käynyt paremmin kuin hyvin siinä,
että laivasta myöhästyin! Lauvantai kului kirjoitushommissa.

Iltapäivällä kävin pappilassa sanomalehtiä lukemassa. Olen eläissäni monessa
pappilassa käynyt ja monta rovasti nähnyt, vaan ei ole mikään tehnyt niin vas-
tenmielistä vaikutusta kuin ---. Pahasti kaduin kauppojeni, että siellä ensinkään
läksin käymään. Ei ollut seudutkaan pappilan ympärillä liian kauniit. Olin siis käy-
nyt Soanlahden pappilassa!

Sunnuntai 11 p. Päivällä sain vastustamattoman halun jatkaa matkaa ja niin
läksin jälestä puolen päivän taas kääryttämään Ilomantsia kohden. Oli hyvät tiet ja
hyvät hevoset. Matka edistyi välleen. Klo 8 tienoissa pääsin Tschiiipakkaan²⁶, josta
sain venekyydin järven toiseen päähän²⁷. Sain kaksi pojannaskalia soutamaan mi-
nut ylitse tämän 7 km pituisen matkan. Hupaisesti kului aika järvellä ja pääsimme
perille jo ennen kello kymmentä. Aijoin yöpyä sinne, koska talo, johon saavuimme,
oli varakas ja asukkaat ystävällisiä. Talossa sattui kuitenkin olemaan miehiä toisis-
ta taloista ja heidän kesken tuli kysymys, kuka rupeaisi minua ratsain Ristivaaralla
saattamaan. Eräs heistä suostui heti lähtemään puolesta kolmatta markasta, ja kun
oli kaunis ilta, ei ollut minullakaan mitään vastaan. Haukkasin hiukan iltasta talos-
sa sillaikaa, kun poika nouti hevosensa, ja sitten sitä lähdettiin. Tavarat säilytettiin
säkkiin sullottuina molemmin puolin hevosta ja siinä välissä istuin minä mukavasti
satulassa. En ollut moisilla ajopeleillä ennen ajanut ja sen tähden viehätti matka
uutuudellaan monin kerroin enemmän²⁸. Kurjalta näytti kulku ensi alussa, kun oli
pahaa kivikkoista mäkeä kulettava. Toisin paikoin oli taas rapakkoa niin paljon, että
hevosen jalat siihen upposivat. Kohdakkoin parani tie kuitenkin. Loppupuoli tiestä
oli oppaallekin tuntematon, vaan selvisipä se kun neuvoa käytiin kysymässä eräässä
talossa. Korkealta mäentöyryltä löytyi talo ihanan metsikön keskeltä. Pari tuntia olin
istunut hevosen selässä, vaan pitkäksi ei aika ollut käynyt, olisinpa vaikka saman
verran aikaa vielä samaten matkustanut, jollei uni olisi silmään tupannut.

Talossa nousi väki ylös. Tervehdin ukkoakin, vaikkei hän unen pöpperössä pal-
joakaan tainnut tajuta puheestani. Talon nuori isäntä, jo vanha hänkin, hommasi
minulle sitten vuoteen ja niin kävin nukkumaan.

²⁶ Tsiipakka Korpjärven etelärannalla noin 4 km Korpiselän kylästä.

²⁷ Hoilolaan.

²⁸ Lapissa samana kesänä 1905 Launis kulkikin sitten pisimmät taipaleensa rat-
sain (ks. Launis 2004).



Kuva 5. Pedri Shemeikka. (Kuva: Armas Launis KK Coll. 123.29.)

Maanantai 12 p. klo 8 tienoissa ajettiin minut jo ylös. Ryhdyin heti ukkoa²⁹ soitattamaan. Sen, mitä hän soitti viisikielisellä kanteleella, ei ollut mitään sen erityisempää, se oli vaan sama kuin toisten soitto, hiukan yksinkertaisempaa vaan [ks. kuva 5]. Sen tarkempaa selkoa niistä en ruvennutkaan ottamaan. Kun sitten ukko oli fonograafiin laulanut ja minä hiukan einehtinyt, jätin talon. Isännällä oli näet matkaa Joensuuhun ja minun sopi mukavasti mennä hänen hevosessaan sen 3 penikulmaa, mikä täältä oli Tohmajärven asemalle. Tie oli ylen keinoa ja matka perin väsyttävä. – Junassa oli kauhean kuuma. Siellä väsyi vaan enemmän ja enemmän. Matkatoverikseni sain maist. Rautilan, joka tuli myös Niittylahteen, kuten minäkin.

Saavuvin kansanopistolle, vaan Herman³⁰ oli mennyt saloviljelyksiään katsomaan, ja sanottiin tulevan vasta illalla kotia. Oleskelin sen tähden siellä ja täällä, kunnes vihdoin päästiin opistolle, kun Herman saapui. Ihmeen kaunis paikka tuo

²⁹ Petri Shemeikasta (1817/1819–1915) Launis mainitsee raportissaan SKS:lle, että ikä oli tehnyt hänet jo sokeaksi, ja äänikin oli niin heikko, että se vaivoin riitti uurtamaan fonografirulliin vakoja (SKS Liite 62 S.p. 16 XI 1905). Ns. Myhysvaaran Pedri tunnettiin paitsi loitsujen ja eepillisten runokatkelmien taitajana myös rohkeana metsämiehenä, joka oli kaatanut noin 30 karhuakin. Hän oli laulajana 1896 Sortavalan ja 1900 Helsingin laulujuhlissa. (Iso Tietosanakirja 11, 1258).

³⁰ Maisteri Herman Koponen omisti Niittylahti-nimisen tilan Pyhäselän kunnassa. Vuonna 1899 sijoitettiin tilasta lohkaistulle palstalle Pohjois-Karjalan kansanopisto. Tilalla toimi myös puutarhakoulu (1899–1928). (Iso Tietosanakirja 9 (1935), 303).

Niittylahti, erittäinkin oli kansanopisto ihanalla paikalla. Kun juhlasalissa istuin flyygelin ääressä edessä ihana näköala peilikirkkaalle järvelle, tuntui tosiaankin kesä kesältä ...

Tiistain 13 p. Herman näytteli puutarhaansa ja muita laitoksiaan. Päivällä tuli vieraita kuulemaan fonograafia. Illalla annoin myös fonograafi-konsertin puutarhakouluilaisille ja muulle kansanopiston väelle. Lopuksi lauloimme Karjalaisten laulun.

Keskiviikko 14. Aamupuolella aloin kolkuttaa Helsinkiä kohden taas. Matkaselältä sain toverikseni Tirrit, joista vanhempi jäi minun kanssani Sortavalaan muutamaksi tunniksi. Kävimme kaupunkia katsomassa. Puistossa kaupungin toisella laidalla istuimme hyvän aikaa ja filosofoimme, kunnes oli junalle lähdettävä. – Makuuvaunupilettiä en voinut saada Wiipurista. Ei ollut sen tähden muuta keinoa kuin kiivetä hyllylle ja sitoa itsensä kiinni, ettei putoaisi. Sain hiukan nukutuksi täällä. Aamulla varhain saavuin sitten kotiin.

Torstain 15 p. – Lauvantai 17 p. Varustelin itseäni Lapin matkalle. Vein fonograafin Kirjallisuuden seuran talolle. Nostin matkarahani 200 mk Yliopiston rätteristä. Kävimme Manne, Ilmari ja minä yhdessä saunassa. Kirjoitin artikkelin ”Finsk Musikrevyhyh”. Valmistin valokuvia.

Artikkeli Finsk musikrevy -lehdessä³¹

Karjala, kesäkuu 1905.

Niiden, jotka ottivat osaa laulujuhliin³² Helsingissä, pitäisi kaikkien muistaa livana Shemeikka eli ”Jehkin livana”, joka yhdessä muiden sydänmaanveljien kanssa tuli Helsinkiin kaukaa Suistamon pitäjän Muuannosta asti siksi, että myös pääkaupungin suuri yleisö tutustuisi kanteleensoittoon. Täällä Karjalan sydänmaila hän elää edelleen samassa piilossa kuin ennen, elättäen itsensä kalastuksella. Ja tänne johti tieni minut eräänä päivänä viime viikolla.

Matka oli pitkänlainen. Tulin vasta illalla perille. Ukko itse istui mökissä ja kutoi verkkoa. Tunnistin hänet näkemieni valokuvien perusteella; kookas, vuosien hiukan painama hahmo, kasvot täynnä suomalaista huumoria, tuuhea tukka ”taiteellisessa epäjärjestyksessä”. Esitin tervehdyksiä joiltakin Helsingin tohtoreilta. Se antoi ukolle syyn tiedustella, kuinka hänen vanhat tuttunsa todella voivat siellä ”suuressa kylässä”. Vei aikansa, ennen kuin kaikkiin kysymyksiin tuli asianmukaisella tavalla vastattua. ”Kaikki herrat olivat miellyttäviä, ja sitä oikein kunnolla”, ukko selitti ja alkoi kuvata kaikkea ihmeellistä, mitä oli ko. laulujuhlan aikana nähnyt.

Kertoessaan ja kaivaessaan kokemuksiaan muistista hän näppäili kanteletta, jonka oli ottanut seinältä. Ennen kuin alkoi soittaa, hän venytteli sormiaan samoin kuin muillakin virtuooseilla on tapana, kuin koettaakseen, olivatko kaikki nivelet

³¹ Launiksen suomenkielisestä käsikirjoituksesta ruotsinnettu teksti ilmestyi Finsk musikrevyssä 1 (1): 261–264. Ruotsiksi alun perin julkaistu kirjoitus on myös julkaistu sähköisesti Kansalliskirjaston digitoiduissa aineistoissa. (Launis 1905.)

³² Helsingin laulujuhlat 1900.

paikoillaan. Työn kovettamia ja kömpelöitä ne tuntuivat olevan, mutta odotta-
kaapas vain – kun soitto alkoi, ei ollut kysymystäkään kankeudesta. Jo aiemmin
olin kuullut tätä kanteleensoittajaa: siitä huolimatta teki Jehkin livanan soitto taas
aivan erityisen vaikutuksen. Tuntui siltä, että nyt oltiin tekemisissä todellisen vir-
tuosin kanssa.

Alkoi tulla jo myöhä. Jätin siksi muistiin merkitsemisen seuraavaan päivään,
ja jatkoimme puhumistamme. Lopulta tuli kyse kuinka hän oli oppinut taiteensa.
Ukko kertoi, että hän oli jo kolmentoista vuoden iässä käsitellyt kanteletta. Ensin
hän kuuli muita, sen jälkeen hän yritti jäljitellä omalla kanteleellaan mitä oli kuul-
lut; sillä tavoin hän rakensi pikkuhiljaa oman tekniikkansa – aivan niin kuin muut-
kin karjalaiset kanteleensoittajat, joista pian lähemmin. Mitään muuta koulua ei
tarvittu, ja oikeastaan enempää nuotteja ei myöskään kaivattu:

”Nuotitkin jo unohtuivat salomaille koivun kylkeen”,

vastasi Jehkin livana, kun erään kerran piloillani kysyin häneltä, missä hänen
nuottinsa olivat.

Sillä välin oli ukon pojantytär Helina keittänyt teetä, ”tschaajut” niin kuin
sitä kutsutaan täällä, ja laittanut iltasen. Sen jälkeen oli aika mennä vuoteeseen;
mutta koska tiesin, että Jehkin livana oli taitava sadunkertoja ja hän vaikutti ole-
van hyvällä kertojatuulella, pyysin että hän antaisi vielä illan päätteeksi kuulua
”soahkunan” eli sadun³³. Hän oli heti mukana. Hän raapi muutaman kerran val-
tavaa otsatukkaansa virkistääkseen muistiaan ja aloitti vanhaan tapaan: ”Olipa
kerran...”. Satu oli kaunis kertomus nuorukaisesta, joka lähti matkaan oppiakseen
lintujen kieltä. Sitä seurasi toinen, kolmas ... ukolla oli oikea aarteisto. Sadut
olivat erittäin kauniita ja muistuttivat tavallaan Tuhannen ja yhden yön tarinoita
– Tuhhat ja yksi yötä sovitettuina suomalaisiin oloihin.

Ajan myötä olivat tilan muut asukkaat vähitellen menneet levolle, lopulta lo-
putkin kuulijat, vanhuksen pojanpoika ja pojantytär. Mökissä tuli hämärää, hiillos
hiipui, sadunkerronta sai loppua. Pianpa ohjasimme mekin ”Höyhensaarille” tai
oikeammin sanottuna oikaisimme itsemme mökin lattian oljille.

Vietin myös osan seuraavasta päivästä tilalla; vasta illalla aloitin kotimatkan.
Jehkin livanan luona olin saanut elää hetken valoisampaa puolta karjalaisten
elämästä; olisin mielelläni pidentänyt vierailuani, jos aika olisi antanut myöden.
Paluumatkalle livana antoi minulle ”monia terveisiä” vietäväksi tohtori F-m:lle³⁴,
”Kajaaniin”, Merikannolle ... seurasi koko joukko tunnettuja ja tuntemattomia
nimiä. Käytän tässä tilaisuutta hyväkseni välittääkseni kaikki nämä terveiset
asianosaisille.

Tähän mennessä minulla on ollut tilaisuus tallentaa viiden kanteleensoittajan³⁵
melodiavarasto. Pääosin ne kulkevat niin suuressa määrin samaan suuntaan, että

³³ Launis SKSä, Fonogrammi nro 13, tallennettu livana Onoilalta.

³⁴ Tohtori O. A. Forsström eli Hainari.

³⁵ livana Misukka, livana Shemeikka, livana Härkönen, livana Bogdanov ja Everik
Rähkönen, tämä väittäjä viittaisi siihen, että Launis oli jo tallentanut Rähkösen
sävelmiä ennen Raja-Karjalan matkaa, kuten hän itse toteaaakin matkapäiväkir-
jassaan. Rala-Karjalasta on kanteleensoittoja fonogrammeina tai käsikirjoitustal-
lenteina neljältä ensin mainitulta.

pikaisella kuuntelulla tuskin huomaisin eroa, ja vasta muistiinpanohetkellä voidaan tehdä tarkkaa eroa niiden välillä. Tavallisesti johtuu se kuitenkin vain siitä, että jokainen soittaja modifioinut niitä tavallaan omalle kanteleelleen.

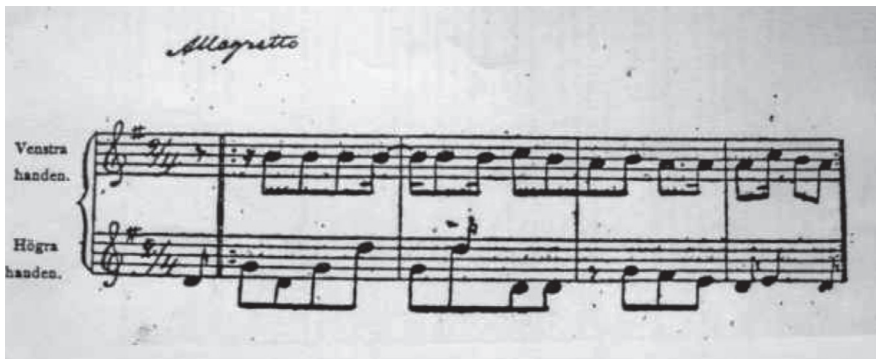
Karjalaiset melodiat ovat suurimmaksi osaksi tanssimelodioita. Jokaisella soittajalla on kymmenkunta sellaista repertuaarissaan. Ne koostuvat parista kolmesta, joskus neljästä säkeistöä joita toistetaan lukematon määrä. Säkeistöt tapaavat olla aivan lyhyitä – korkeintaan nelitahtisia – ja ne rakentuvat toisilleen sopivista vastakohdista. Sävelulottuvuus ei ole suuri: yleensä ne järjestyvät toonikan ja suuren sekstin väliselle diatoniselle alueelle. Tämän lisäksi käytetään vielä toonikan korkeampaa ja matalampaa oktaavia, sekä sen aladominanttia, alamedianttia ja aloitussäveltä. Niinpä esimerkiksi G-duurissa: g d¹, e¹, fis¹, g¹, a¹, h¹, c², e² ja g².

Harmonisesti tarkasteltuna ovat melodiat vielä yksinkertaisempia: ensimmäinen säkeistö toonikan kolmisoinnun mukaan, toinen aladominantin kolmisoinnun mukaan – mikäli sitä ei muodosteta edeltävän säkeistön melodisista tai rytmisistä varianteista toonikan kolmisoinnun mukaan – muut taas pohjasävelen akordin mukaan.

Ainoa joka luo suurempaa vaihtelua on rytm. Yleensä se liikkuu tahtilajissa 2/4, mutta siitä tunnetaan monia vaikuttavia yhdistelmiä. Näissä rytmisissä yhdistelmissä piilee itse asiassa sävelmien kiehtova puoli. Seuraavassa malliksi ensimmäinen säkeistö Jehkin livanan esittämästä nk. ruskoi-tanssista:

Kuten näkyy, soittaa vasen käsi vain niitä kieliä – a¹, h¹ ja c², joiden kautta itse melodia parhaiten tulee esiin ja toteuttaa itsensä. Kaiken muun soittaa oikea käsi säestyksen omaisesti, silloin tällöin auttaen melodiaa virtaamaan, esimerkiksi d²:llä toisessa tahdissa.

Tällä tavoin on karjalainen kanteletekniikka tosin yksinkertaista, muttei yksinkertaisempaa, kuin mitä sen täytyy olla. Esitettäessä tanssia nopeassa tempossa, olisi erittäin vaikeaa estää kieliä soimasta myös näppäyksen jälkeen; se tavallaan pakottaa melodian yksinkertaiseksi. Kielten jatkuva värinä tuottaa suuremman soinnin rikkauden ja korvaa tällä tavoin sen, että se samanaikaisesti vie melodialta mahdollisuuden liikkuu laajemmalla alueella. Jopa nuoteiltaan verrattain köyhällä melodialla, kuten edellä mainitulla, on kanteleella esitettynä täyteläinen sointi, jollaista esim. pianinolla ei lähestulkoonkaan pysty lahjoittamaan.



Kuva 6. Ruskoi-tanssi. (Launis 1905, 264.)

Tanssilaulujen lisäksi karjalaisilla kanteletaiteilijoilla on tavallisesti repertuaarissaan myös jokin ”tunnelmakappale”. Tavallisin on ”Kirkonkellot”. Koskettavalla tavalla kuvautuvat uudelleen venäläiset kirkonkellot. On itse koettava, kuinka selvästi itsenäisiä eri soittajien käsitykset siitä ovat. ”Tunnelma”-repertuaariin kuuluu myös joitakin vanhojen kansanlaulujen kanteletranskriptioita. Jotkin näistä ovat varsin vaikuttavia, mutta siitä huolimatta vähemmän vangitsevia, koska ne ovat rytmisesti köyhiä.

Enempiin huomioihin ei aika anna myöten, seuraavaksi minun täytyy aloittaa tutkimusmatkaani Ilomantsin erämaihin. Sekä karjalaiset runolaulut että itkurunot saavat tällä kertaa jäädä tähän. Joskin niissä karjalainen musiikkielämä saa yksinkertaisuuden ja tunnelmallisuuden yhdistyessä ei yhtään vähemmän luonteikkaan ilmeen.

Armas Launis.

Matkaraportti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle

Liite 62 S. p. 16 XI 1905

Kertomus runosävelmäin keräysmatkasta Karjalassa kesällä vuonna 1905

Viime keväänä sain Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta 150 mk suuruisen matkarahan kerätäkseni Karjalasta Seuran fonograafilla kahden viikon aikana tunnetuilta runolaulajilta heidän runonuottinsa. Tarkoituksena oli siten saada heidän esitystapansa elävämäpänä säilymään. Käännyin silloin Raja-Karjalan tarkan tuntijan toht. Forsströmin puoleen saadakseni tietää, keiden luona oli käytävä. Siten tuli matkani ohjelmaksi, että ainakin Iivana Härkösen, Iivana ja Petri Shemeikan sekä itkuvirsiens taitajan Okuliina Kuokkasen luokse oli mentävä. Jos muita laulajia vielä tapaisin, sen parempi.

Yllämainituista laulajista asuvat kaikki, paitsi Petri Shemeikka, Suistamon pitäjässä. Lähinnä Sortavalasta lähteissä on Iivana Härkösen talo. Sinne saavuin kesäkuun ensi päivinä. Tapasin vanhuksen kuolintautiaan sairastamassa; kuitenkin oli hän vielä siksi voimissaan, että jotenkuten saattoi koneeseen laulaa. Samalla paikkakunnalla löytyi toisiakin laulajia. Iivanan samanniminen poika taisi kaksi eri nuottia ja tytär Okuliina oli hyvä-ääninen itkijä. Läheisestä Saran kylästä kävi Iivana Onoila niminen mies muutaman runonpätjän fonograafiin laulamassa.

Hevoskyydissä saavuin sitten Jalovaaran kylään, josta oli jalan astuttava niille sydänmaan seuduille, joissa Iivana Shemeikka ja Okuliina Kuokkanen asuivat. Sellässä kantaen kulki fonograafi verrattain helposti matkassa. Okuliina Kuokkaselta sain runon ja itkuja ja Muuannossa laului Iivana runonuottinsa. Viimemainitussa kylässä löytyi vielä pari vähempitaitoista runonlaulajavaimoa, jotka molemmat saivat myös kummakseen kuulla äänensä koneesta.

Oli vielä jäljellä Petri Shemeikka. Hänet löysin Ilomantsin erämailta, Ristivaaralta, jonne selkähevosella pääsin. Vanhuksen oli jo ikä sokeaksi tehnyt. Äänikin oli heikko. Se tuskin riitti fonograafirulliin vakoja uurtamaan.

Muita runonlaulajia tuskin olisi enää ollutkaan näillä mailla tavattavissa. Koska aikakin oli kulunut, päätin keräysmatkani tähän ja palasin kotiin kesäkuun puolivälissä.

Lopuksi pyydän saada kiittää arvoisaa Seuraa matkarahasta.

Helsingissä 12 p. syyskuuta 1905.

Armas Launis

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto (KK). Armas Launin arkisto.

KK Coll. 123 kotelo Armas Launin päiväkirja vuodelta 1905.

KK Coll. 123 kotelo 20 omaelämäkerrallinen kertomus ”Taival jonka vaelsin”.

KK Coll. 123 kotelo 29 valokuvia.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS).

SKS kirjallisuusarkisto. SKS:n pöytäkirja 3.5.1905 liite 13.

SKS kirjallisuusarkisto. SKS:n pöytäkirja 3.5.1905 liite 15.

SKS kirjallisuusarkisto. SKS:n pöytäkirja 16.11.1905 liite 62.

SKS kirjallisuusarkisto. Härkönen livo 8070 C 91 Karjalaa koskevia kirjoituksia ja muistiinpanoja 427 I.

SKS kansanrunousarkisto. Launis, Armas. Kanteleensoittosävelmät (mikrofilmi sidoksesta SKS Launis, A. e) 1-1615 1902-1905 takakannessa kanteleensoittosävelmiä e) 1616-1636.

SKS kansanrunousarkisto. Armas Launin Raja-Karjalan fonogrammit vuodelta 1905. Fon.kop 01:1-1, 2:1-5.

Kirjallisuus

Anttonen, Pertti 2002. Kalevala-eepos ja kansanrunouden kansallistaminen. Teoksessa *Lönnrotin hengessä*. Kalevalaseuran vuosikirja 81: 39–57. Toim. Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Helsinki: Kalevalaseura.

Anttonen, Pertti 2012. Oral traditions and the making of the Finnish nation. Teoksessa *Folklore and nationalism in Europe during the long nineteenth century*. Toim. Timothy Baycroft ja David Hopkin. Leiden: Brill. 325–350.

Asplund, Anneli 1992. *Kansanlauluja Inkerinmaalta*. SKS:n 557. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Basilier, Hjalmar 1886. Shemeikäiset. Salmin kihlakunnan parhain laulajasuku. *Virittäjä* 2: 123–126.

Berezcky, János 2001. *Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Borenius, Axel August 1872. Selityksiä runonkeräyksistäni ja niiden johdosta muutamia mietteitä Kalevalasta. *Kieletär* 3.

Borenius, Axel August 1873. *Missä Kalevala on syntynyt? Tutkimuksia suomalaisen kansanrunouden alta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Borenius, Axel August 1876. Runonkeruumatkalta Venäjän Karjalassa v. 1872. *Suomi* II 11: 246–262.

- Eerola, Tuomas ja Petri Toiviainen 2004. Suomen Kansan eSävelmät. Perustuu Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran julkaisemaan kokoelmaan *Suomen Kansan Sävelmiä* (toim. Ilmari Krohn). Verkkolähde <http://www.jyu.fi/musica/sks/> [tark. 23.6.2015].
- Ellingson, Ter 1992. Transcription. Teoksessa *Ethnomusicology: an introduction, vol 1*. Toim. Helen Myers. 110–151.
- Ervasti, August Wilhelm 1880. *Muistelmia matkalta Venäjän Karjalassa kesällä 1879*. Oulu: Oulun kirjapaino-osakeyhtiö.
- Forsström, Oskar Adolf 1886. Kuvaelmia Itä-Karjalasta. *Valvoja* 6: 1–13, 115–126, 399–409, 499–505.
- Forsström, Oskar Adolf 1895. *Kuvia Raja-Karjalasta*. Kansanvalistusseuran toimituksia 91. Helsinki: Kansanvalistus-seura.
- Haavio, Martti 1943. *Viimeiset runonlaulajat*. Porvoo: WSOY.
- Heinonen, Kati 2005. *Armas Launoksen fonogrammit Soikkolasta: laulutavan, runon ja laulutilanteen välisiä yhteyksiä kalevalamittaisessa runoudessa*. Folkloristiikan pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Heinonen, Kati ja Taarna Valtonen 2006. Kaksi kulttuuria kohtasi kesällä 1905. *Hiidenkivi* 13 (6): 23–25.
- Heinonen, Yrjö 2007. Runolaulun kaksi elämää: Värttinän Ukkolumen ja inkeriläisen runosävelmän Satoi ukko uutta lunta etnopoettinen analyysi. *Etnomusikologian vuosikirja* 19: 151–182.
- Herndon, Marcia 1974. The herding of sacred cows. *Ethnomusicology* 18 (2): 219–262.
- Honko, Lauri 1990. Inkerin tutkimus tienhaarassa. Teoksessa *Inkerin tiellä*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran Vuosikirja 69–70: 113–123. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Härkönen, Iivo 1910. Suomen karjalan runonlaulajat. Teoksessa *Karjalan kirja*. Toim. Iivo Härkönen. III osa: 288–308. Porvoo: WSOY.
- Härkönen, Iivo 1914. *Runojen ja Metsäin Karjala*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Härkönen, Iivo 1926. *Runonlaulajia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Inha, Into Konrad 1896. *Suomi kuvissa*. Helsingfors: Wentzel Hagelstam & Uno Wasastjerna.
- Inha, Into Konrad 1940. *Kuvia Raja-Karjalasta*. Toinen painos. Joensuu: Laatokan toimittus.
- Genetz, Arvid 1870. Kertomus Suojärven pitäjistä ja matkustuksestani siellä v. 1867. *Suomi* II 8: 201–206.
- Jouste, Marko 2004. Armas Launoksen vuoden 1904 Lapin matkan joikusävelmien keräys ja soiva vertailuaineisto. *Musiikin suunta* 28 (2): 58–81.
- Järvinen, Irma-Riitta 1990: Aili Laihon päiväkirja Viron Inkeristä kesällä 1937. Teoksessa *Inkerin tiellä*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran Vuosikirja 69–70: 15–45. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Järvinen, Minna Riikka 1999: *Maailma äänessä. Tutkimus pohjoissaamelaisesta joikupe-rinteestä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 762. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Järvinen, Minna Riikka 2004: Ummikkona Pohjan perille. Teoksessa A. Launis: *Tunturi-sävelmiä etsimässä*. Toim. Minna Riikka Järvinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 991. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 339–351.
- Järvinen, Minna Riikka ja Janne Seppänen 2008. *Kainuun laulut*. Armas Launis ja Eino Levón Kajaanin kihlakunnassa 1902. Juminkeon julkaisuja 67, SKS:n toimituksia 1191. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kallio, Kati 2011. A. O. Väisänen Kullervon mailla. Teoksessa *Tiede, taide, tulkinta: kirjoituksia A. O. Väisäsestä*. Toim. Seppo Knuuttila, Ulla Piela ja Risto Bister. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 120–135.

- Kallio, Kati 2012. Tulkintoja kerääjän kokemuksista: Armas Launis, runosävelmät ja Inkeri. Teoksessa *Regilaulu müüdid ja ideoloogiad*. Toim. Mari Sarv. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. 147–177. Verkkolähde <http://www.folklore.ee/regilaul/kogumik2012/kallio.pdf> [tark. 25.11.2014].
- Kallio, Kati 2013. *Laulamisen tapoja. Esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkeriläisessä kalevalamittaisessa runossa*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kastinen, Arja, Rauno Nieminen ja Anna-Liisa Tenhunen 2013. *Kizavirzi: karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Pöytyä: Temps.
- Karkama, Pertti 2001. *Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- von Konow, Jatta 2003. Suursaari: Suomenlahden paratiisi. *Carelia: Karjalan ASNT:n kirjailijaliiton kaunokirjallinen ja yhteiskuntapoliittinen kuukausijulkaisu* 2: 65–75.
- Krohn, Ilmari 1903: Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Besaffenheit lexikalisch zu ordnen? *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* IV, 4.
- Krohn, Ilmari 1904: Alkulause laulusävelmien ensimmäiseen vihkoon. Teoksessa *Suomen Kansan Sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä. Ensimmäinen vihko*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo: WSOY.
- Kurikka, J. 1910. Antti Kaksonen. Teoksessa *Karjalan kirja*. Toim. Iivo Härkönen. Porvoo: WSOY. 368.
- Kuronen, Aatu 1909. Petri Shemeikan pakeilla. *Karjalan kävijä* 1909 (8): 110–111.
- Lampén, Ernst 1922. *Pikakuvia Raja-Karjalasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Launis, Armas 1905. Karelen, Juni 1905. *Finsk musikrevy* 1 (1): 261–264. Verkkolähde <http://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/920670/#?page=293> [tark. 23.6.2015].
- Launis, Armas (toim.) 1910a. Suomen kansan sävelmiä IV:1 Inkerin runosävelmät. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1910b. Runosävelmistä. Teoksessa *Kalevalan selityksiä*. Toim. A. R. Niemi, sivut 223–242. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1921. Kullervo-oopperan esihistoriaa. *Kalevalaseuran vuosikirja* 1: 164–176.
- Launis, Armas 1923. Muuan karjalainen kanteleensoittaja. *Kalevalaseuran vuosikirja* 3: 227–230.
- Launis, Armas (toim.) 1930. *Suomen kansan sävelmiä IV: 2 Karjalan runosävelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 2004. *Tunturisävelmiä etsimässä Lapissa 1904 ja 1905*. Toim. Minna Riikka Järvinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 991.
- Laitinen, Heikki 2003. *Iski sieluihin salama*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 942. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lönnrot, Elias 1902. *Elias Lönnrotin matkat I osa vuosina 1828-1839 ja II osa vuosina 1841-1844*. Helsinki
- Nettl, Bruno 1983. *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press
- Ollitervo, Sakari ja Kari Immonen 2006 (toim.). *Herder, Suomi ja Eurooppa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pekkilä, Erkki 1984: Historiallinen katsaus analyysimetodiikan kehitykseen etnomusiikologiassa. *Musiikki* 14 (3–4.): 129–187.
- Pekkilä, Erkki 1988: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Pekkilä, Erkki 1990 (toim.) *Hiljainen haltioituminen. A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Setälä, Voitto, Hannes Sihvo ja Senni Timonen 1983. *Iivo Härkönen, karjalainen heimomies*. Lappeenranta: Karjalan Kirjapaino Oy.
- Rounakari, Tuomas. 2005. *Kyynelten laulu. Tunne itkuvirsien luomisprosessissa ja musiikillisissa rakenteissa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma [Helsinki:] Helsingin yliopisto.
- Sihvo, Hannes. 1973. *Karjalan kuva: karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. SKS:n toimituksia 314. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sihvo, Hannes. 2004. *Karjalan kuva: karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. SKS:n toimituksia 940. Toinen ja täydennetty painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sirelius, Uuno Taavi 1921. Suojärven filmiretki. *Kalevalaseuran vuosikirja* 1: 243–267.
- Seppänen, Janne. 2008. 1900-luvun alun sävelmien keruun tavoitteet ja käytäntö: Armas Launiksen ja Eino Levónin matka Kainuuseen ja Koillismaalle vuonna 1902. *Etnomusikologian vuosikirja* 20. Toim. Maija Lahti, Tuuli Talvitie-Kella ja Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Sulkunen, Irma. 2004. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1831–1892*. SKS:n toimituksia 952. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tarkka, Lotte 1989. Karjalan kuva kansallisena retoriikkana. Teoksessa *Runon ja rajan tiellä*. Toim. Seppo Knuutila ja Pekka Laaksonen. Kalevalaseuran vuosikirja 68: 243–257. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tarkka, Lotte 2005. *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1033. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tenhunen, Anna-Liisa 2006. *Itkuvirren kolme elämää*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1051. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Timonen, Elina 1979. *Ei mahti maahan jouda*. Petroskoi: Karjala-kustantamo.
- Timonen, Senni. 2004. *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen lyriikkaan*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 963. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virtaranta, Helmi (toim.) 1975. *Vienan runonlaulajia ja tietäjiä*. Aatu Kurosen (1907), Petteri Lesosen (1908) ja Iivo Marttisen (1908) muistiinpanot. Helsinki: Castrenianumin toimitteita 12.
- Virtaranta, Pertti., Kaukonen, V. , Kuusi, M. ja Virtanen, L. 1968. *Karjalan laulajat*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Väisänen, Armas Otto 1917: Suomen kansan sävelmäin keräys: vaiheet ja tulokset. *Suomi* IV: 16. Osa 1916-1917: 45–139. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Väisänen, Armas Otto 1921. Katsaus Kalevalaseuran vaiheisiin. *Kalevalaseuran vuosikirja* 1: 277–295.
- Väisänen, Armas Otto (toim.) 1928. *Suomen kansan sävelmiä* V Kantele- ja jouhikko-sävelmiä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Väisänen, Armas Otto 1937: Kansansävelmien sanakirjallisesta järjestämisestä. *Kalevalaseuran vuosikirja* 17: 198–215.

Liite 1.

Häiden vietto Karjalan runomaille -elokuvan musiikin yhteys Launiksen oopperoihin *Kullervo* ja *Seitsemän veljestä*.

Sivu	Nimi elokuvamusiikin partituurissa	Alkuperä (oopperoiden pianopartituurissa)
1	I Sinippiat Allegretto	Kullervo, kuoro sivu 1
8	II Nyyrikin laulu Allegretto giocoso	Kullervo, s. 21
13	III Sinippiat Allegretto	Kullervo, s. 44
16	IV Kullervo: alkusoitto II näytöksen Largo	Kullervo, II näytös, alkusoitto, s. 64
26	V Itkuvirsi Andante moderato	Kullervo, s. 111–107
45	VI Wiinavirsi Allegretto	Kullervo, s. 162–163
60	VII Kehtolaulu Tranquillo	Kullervo, s. 202
70	VIII Seitsemän veljestä (Venla) Allegretto	Seitsemän veljestä, s. 31
72	IX Impivaara välisoitto Andante notturno	Seitsemän veljestä, s. 65
76	X Impivaara Intermezzo	Seitsemän veljestä, II näytös, alkusoitto, s. 65 ja 84
81	XI Pastorale Allegretto pastorale	Seitsemän veljestä, s. 93
86	XII Seitsemän veljestä: veljesten kotiintulo Poco animato	Seitsemän veljestä, s. 143
105	XIII Karjahuulija, lypsäjän laulu	Seitsemän veljestä, s. 54 no 173
110	XIV Karjalainen tanssi	käsikirjoitus
I	XV Loitsu Un poco vivo	Kullervo, s. 46
XVIII	Loppu	

Liite 2. Armas Launiksen Raja-Karjalasta vuonna 1905 kokoamat runo-, itku- ja kanteleensoittosävelmät.

Taulukossa "fonog.-nro" viittaa Raja-Karjalasta kesällä 1905 koottuun fonogrammiaineistoon (* numeroimaton fonogrammi), ja "käsik.-nro" Launiksen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistossa olevaan käsikirjoitukseen *Kanteleensoittosävelmiä* 5728 (785–805), joka sisältää Raja-Karjalasta kesällä 1905 kootun aineiston lisäksi kaksi samana vuonna Everik Rähköseltä Karttulasta tallennettua kanteleensoittoa. "SKSä" tarkoittaa Suomen Kansan Sävelmiä, ja

– järjestysnumero I A. O. Väisäsen toimittamaa *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* vuodelta 1928

- järjestysnumero II Armas Launisen toimittamaa *Runosävelmiä. Karjalan runosävelmät* -osaa vuonna 1930
– ja arabialainen numero sävelmän numeroa kokoelmassa

Fonog.-nro	Käsik.-nro	SKSä	Sävelmän nimi	Esittäjä	Paikkakunta
1a			Mukomalla muikarilla		Suistamo, Äimäjärvi
1b		II 559	Yks oli vanha Väinämöine	livana Härkönen	Suistamo, Äimäjärvi
1c		II 519	Savu soarella palabi	livana Härkönen	Suistamo, Äimäjärvi
*			pikkuoravia		
*			itkua		
2			Lemmingäin on piilopoga	livana Härkönen	Suistamo, Äimäjärvi
3		II 21	itku	Okuliina Härkönen	Suistamo, Äimäjärvi
4			Lappalain on laiha miesi	livana Onoila	Suistamo, Sarankylä
5a	786		kanteleensoitto/Kirkonkellot	livana Misukka	Suistamo, Äimäjärvi
5b			Anjukkain on šoaren neido	livana Härkönen	Suistamo, Äimäjärvi
6		II 11	itku	Okuliina Kuokkanen	Suistamo, Terovaara
7a		II 145	Yks oli vanha Väinämöine	Oksenja Antimontytär	Suistamo, Äimäjärvi
7b	788	I 89	kanteleensoitto/Ripatska	livana Semeikka	Suistamo, Äimäjärvi
8a			kanteleensoitto	livana Semeikka	Suistamo, Äimäjärvi
8b		II 12	itku	Luceria Antipontytär	Suistamo
8c		II 143	Ohtoseni linduseni	Oudoja Issakainen	Suistamo
9a			itku	Okuliina Härkönen	Suistamo, Äimäjärvi
9b			itku	Okuliina Härkönen	Suistamo, Äimäjärvi
10a		II 18	itku	Okuliina Jelkänen	Suistamo, Terovaara
10b		II 15	itku	Okuliina Jelkänen	Suistamo, Terovaara
11		II 10	itku	Okuliina Kuokkanen	Suistamo, Terovaara
12a		II 173	Koirani keränä vieri	Okuliina Kuokkanen	Suistamo, Terovaara
12b		II 478	Lappalainen laiha poiga	Petri Semeikka	Ilomantsi, Ristivaara
13			satu	livana Onoila	Suistamo
14a		II 16	itku	Okuliina Härkönen ym	Suistamo, Äimäjärvi
14b		II 19	itku	Okuliina Härkönen ym	Suistamo, Äimäjärvi
15		II 477	Iški tulda ilman ukko	Petri Semeikka	Ilomantsi Ristivaara
	787		kanteleensoitto/Kirkonkellot	livana Semeikka	
	789		kanteleensoitto/Ripatska	Everik Rähkönen	Karttula
	790	I 90	kanteleensoitto/Ruskoi	livana Härkönen	
	791	I 163	kanteleensoitto/Hoirola	livana Misukka	
	792	I 165	kanteleensoitto/ 3 p. Hoirola	livana Semeikka	
	793	I 123	kanteleensoitto/Pot-valssi	livana Bogdanov	
	794	I 122	kanteleensoitto/Pot-valssi	livana Semeikka	
	795	I 121	kanteleensoitto/Pot-valssi	livana Härkönen	
	796	I 91	kanteleensoitto/Ruskoi	livana Semeikka	
	797	I 180	kanteleensoitto/Venähen tanssi	livana Semeikka	
	798	I 167	kanteleensoitto/Valssi	livana Härkönen	
	799	I 96	kanteleensoitto/Ristkontra	livana Semeikka	
	800	I 178	kanteleensoitto/4 kesken tanssi	livana Härkönen	
	801		kanteleens./Lippaampa liivini kiinni	livana Misukka	
	802	I 175	kanteleens./Lippaampa liivini kiinni	livana Semeikka	
	803	I 173	kanteleensoitto/Oulun likat...	livana Misukka	
	804		Paimenlaulu	livana Semeikka	
	805		Paimenlaulu	Everik Rähkönen	Karttula

Armas Launis is one of the best known Finnish ethnomusicologists worldwide. Together with Ilmari Krohn and Armas Otto Väisänen they formed the so-called Finnish School of folk music research. Also a renowned composer, Armas Launis made a total of eight field trips collecting folk music, starting in 1902, when he travelled to Kainuu with Eino Levón and ending in 1922, with a visit to meet the Skolt Saami in Lapland.

Armas Launis's collection trip to Karelia in 1905 was his fourth. It differs greatly from the previous ones, during which he collected music from previously unknown informants using only pen and paper. Now he had a brand new phonograph to collect the songs and playings, and he visited only known masters of Karelian music, without seeking other informants.

In this paper, I present the recordings, musical notes, diaries and photographs collected and written by Armas Launis during this field trip to Karelia in 1905. I also add a Finnish translation of a rare article written by Launis in Swedish in the Finnish quarterly *Finsk Musikrevy* in 1905, which describes the same trip. My aim is to contextualise Launis's fieldwork and materials to the paradigm of folk music research at that time.

Minna Riikka Järvinen (minnariikka.jarvinen@opinkirjo.fi) väitteli pohjoissaamelaisesta musiikkiperinteestä vuonna 1999 Helsingin yliopistossa. Hänen etnomusiikologian alaan kuuluva väitöskirjansa oli ensimmäinen saamelaista musiikkia tarkastellut väitöskirja Suomessa. Väitöksensä jälkeen Järvinen on tutkinut säveltäjä, kansanmusiikintutkija Armas Launin keruita osana suomalaisen kansanmusiikin oppihistorian tutkimusta. Hän on julkaissut Launin Lapin keruita 1904 ja 1905 koskevat alkuperäisaineistot 2004 toimittamassaan kirjassa Tunturisävelmiä etsimässä (SKS) ja Kajaanin kihlakunnan laulukeruit vuonna 2008 yhdessä Janne Seppäsen kanssa (SKS). Järvinen on myös kasvatustieteen ja johtamisen tutkija. Hän toimii Kehittämiskeskus Opinkirjon toiminnanjohtajana Helsingissä.

Armas Launis ja vertaileva kansansävelmätutkimus

Heikki Laitinen

Nuori Armas Launis (1884–1959) kuului viime vuosisadan alkukymmenillä Euroopan lupaavimpiin kansanmusiikintutkijoihin. Hän tallensi ja tutki tuntemattomia laulukulttuureja, julkaisi sävelmäkokoelmia sekä kehitti vertailevaa kansansävelmätutkimusta, suurten sävelmäkokoelmien järjestämistä ja näiden edellyttämää musiikkianalyysia. Launiksen tärkeimmät tieteelliset tekstit sisältyvät joikukokoelman *Lappische Juoigos-Melodien* (1908) saksankieliseen johdantoon sekä runosävelmiä koskevaan väitöskirjaan *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien* (1910a). Näiden syntyä valottaa laudaturtyö (1906), josta on säilynyt vain huomiotta jäänyt Ilmari Krohnin saksankielinen selonteko. Lisäksi Launiksen teoreettisen ajattelun tärkeitä dokumentteja ovat hänen tieteellisesti järjestämänsä sävelmäkokoelmat: yksi sisältää pohjoissaamelaisia joikuja, kolme muuta runosävelmiä. Kokoelmien nuotinnokset, erityisesti ne toistatuhatta sävelmää, jotka Launis on itse nuotinanut, kertovat yksityiskohtaisesti hänen teoreettisista valinnoistaan. Kysymys on yksinäisistä, vähäsäkeisistä ja rakenteeltaan pienimuotoisista laulusävelmistä. Vähäpätöisiltä näyttäviä nuotinnokset sisältävät usein monimutkaisia teoreettisia päätelmiä.

Esittelen Launiksen analyysin perusteita yksityiskohtaisesti kahdesta syystä: yhtäältä niitä ei ole aiemmin esitelty, ja toisaalta ne poikkeavat huomattavasti niistä periaatteista, joita Ilmari Krohn samaan aikaan esitti ja noudatti ja jotka myöhemmin saivat vakiintuneen aseman. Launiksen analyysin perinpohjaisuus johtuu päämäärästä: vertailevasta tutkimuksesta ja sen asettamista vaatimuksista. Jo laudaturtyössään Launis analysoi ja järjesti sekä joikuja että runosävelmiä, mutta neljän seuraavan vuoden aikana hän luopui tuon työn tuloksista, loi uuden, oman ja omintakeisen analyysin ja esitteli sen julkaisuissaan menestyksellä kansainväliselle tiedeyhteisölle. Launiksen päähuomio oli siirtynyt melodiikasta metriikkaan.

1 Johdanto

1.1 Launiksen laudaturtyö

Toukokuun 30. päivänä 1906 Armas Launiksesta tuli Suomen ensimmäinen ”musiikkimaisteri”, pääaineenaan musiikin historia ja teoria.¹ Ilmari Krohn totesi (1906a, 217), että nuoren maisterin laudaturtyössä² oli ”hyvin järjestettyä

käsikirjoituksena Inkeristä kerätyt runosävelmät ja Lapista saadut joikusävelmät, yhteensä noin puolitoista tuhatta”. Jo syyskuussa 1906 Krohn esitteli Launiksen työtä Baselissa Internationale Musikgesellschaftin (IMG) toisessa kongressissa.³ Tämä tapahtui esitelmässä, jonka Krohn (1907, 66–74) oli otsikoinut ”Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien”. Se oli hänen tärkein kansainvälinen puheenvuoronsa kysymyksestä, joka oli tulossa yhä tärkeämmäksi: miten talteen saadut tuhansien kansansävelmien kokoelmat tulisi julkaista musiikillisiin perustein järjestettynä niin, että julkaisut palvelisivat parhaiten vertailevan sävelmätutkimuksen tarpeita.⁴ Siihen mennessä kansanlaulukokoelmat oli yleensä järjestetty runojen ja niiden sisällön perusteella. Krohn totesi, ettei mikään siihen mennessä tehty esitys tai julkaisu voinut vielä merkitä lopullista ratkaisua. Yritykset toivat kuitenkin esille asiaan liittyvät vaikeudet. Samalla oli tullut selväksi, että oli turha soveltaa samaa menetelmää kaikkiin sävelmäkokoelmiin. Sävelmien ominaislaadun ja asetetun tieteellisen tavoitteen oli annettava vaikuttaa järjestämismenetelmään. Niinpä Krohnia ei lainkaan harmittanut, että hän oli julkaissut *Suomen Kansan Sävelmissä* kolme erilaista suomalaisten kansansävelmien lajia erilaisten periaatteiden mukaan. Krohn kävi esitelmässään läpi julkaisemiensa tanssisävelmien, hengellisten sävelmien ja maallisten laulusävelmien järjestelyperiaatteet. Maallisia oli koossa jo neljä tuhatta, joista hän oli julkaissut siihen mennessä neljä vihkoa, 618 sävelmää. Näiden järjestämismenetelmä oli Krohnin varsinainen innovaatio (1907, 68–72): ensin sävelmien ryhmittäminen määräsivät säkeitten päätössävelet, joita hän kutsui kadensseiksi⁵, sitten moodi (duuri vai molli) ja sen jälkeen ambitus. Lopuksi Krohn kuvasi sävelmiä Kollerin (1902) ehdotuksen mukaisesti iskullisten sävelten numerosarjalla ja asetti sävelmät paikalleen näiden numeroiden perusteella.

¹ Lainausmerkit ovat Uuden Suomettaren (31.5.1906), joka uutisoi asiasta ensimmäisenä, sen jälkeen muut lehdet kautta maan.

² Kutsun työtä yksinkertaisuuden vuoksi laudaturtyöksi. Krohn itse kirjoittaa *Sävellettäressä* (1910, 262) ”n. s. laudaturkirjoituksista”.

³ *Finsk Musikrevy* kertoi syyskuussa 1906 viimeisen sivun pikku-uutisessa tulevasta kongressista ja mainitsi ohjelmasta ainoastaan, että ”D:r Krohn torde vid kongressen demonstrera den af Armas Launis författade afhandlingen öfver folkmelodier från Ingermanland och Lappland”.

⁴ Yleensä mainitaan Krohnin kilpakirjoitus vuodelta 1900, joka julkaistiin muutama vuosi myöhemmin (Krohn 1903), mutta siinä esitetyn pistoaiheille perustuvan analyysin hän oli jo ehtinyt hylätä ja esitteli jälkikirjoituksena kahden vuoden aikana kehittelemänsä uuden kadenssianalyysin perusteet.

⁵ Krohnin kadenssit ovat sekä melodisia että harmonisia. Hän määrittelee säestyksettömän, yksiaänisen sävelmän säkeiden päätössävelen luonteen sen soinnullisen aseman perusteella: jos sävel on esimerkiksi toonika- tai dominanttisoinnun pohjasävel, on kysymyksessä täyskadenssi, jos taas tersi tai kvintti, on kyseessä puolikadenssi. Kun tällöin esim. viides aste saattoi muodostaa joko puolikadenssin (toonikan kvinttinä) tai täyskadenssin (dominanttisoinnun pohjasävelenä), asian ratkaisivat päätössäveltä edeltävät sävelet. (Krohn 1903, 656–657).

Neljäsosan esitelmästäan Krohn (1907, 72–74) omisti maisteri Armas Launin juuri valmistuneen laudaturtyön esittelylle. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura oli antanut runosävelmien julkaisemisen tälle Krohnin ”nuoremmalle työtoverille”. Launin tutkimuksen aineistona olikin yli 600 inkerinmaalaista sekä lisäksi yli 700 lapinmaalaista sävelmää, ensiksi mainituista 300, viimeksi mainituista kaikki tekijän muistiinmerkitsemiä. Työn tärkeän osan muodosti sävelmäkokoelmien leksikaalinen järjestäminen. Launis järjesti kokoelmat toisistaan poikkeavin periaattein, jotka olivat samalla erilaisia kuin Krohnin käyttämät, ”vaikkakaan ei ilman niistä saatuja virikkeitä”. Krohnin mukaan Launin kokoelmat olivat erityisen osuva todiste siitä, että jos tavoitteena oli merkittävästi hyödyttää vertailevaa tiedettä, erilaatuisten sävelmäkokoelmien leksikaalisessa järjestämisessä oli otettava huomioon niiden yksilöllinen kokonaisluonne. Kuitenkin hän toisaalta uskoi, että eri maista ja eri ajoilta oli olemassa kokoelmia, joilla oli samanlainen kokonaisluonne, ja siksi yhden ja yhteisen leksikaalisen menetelmän aikaansaaminen tulisi pysymään yhtenä tärkeimpänä musiikintutkijoiden tehtävänä.

Kun Launin laudaturtyötä ei ole löytynyt,⁶ Krohnin esitelmä sisältäneen kaiken, mitä tiedämme siitä. On siis syytä referoida pääkohdat, vaikka esimerkkien puuttuessa ne jäävät osittain epäselviksi. Inkeriläisiä sävelmiä Launis kuvasi Krohnin mukaan seuraavasti: ne ovat lyhyitä, alati kertautuvia resitatiiveja, melodiselta ulottuvuudeltaan vähäsävelisiä, rytmikkäitä ja usein koloratuureilla koristeltuja. Launin järjestelmässä oli ensimmäisenä jaotteluperusteena (1) duuri ja molli, toisena (2) sävelmän päätöskadenssi. Duurissa oli 286, mollissa 424 sävelmää. Erilaisia päätöskadenssityyppejä on duurissa kuusi, mollissa neljä, mutta kategorointiperusteista on vaikea saada käsitystä. Seuraavat jaottelut määräytyivät (3) sävelmien resitatiivisen luonteen vuoksi keskisävelen (tonus currens), (4) säkeiden metrisen laajuuden ja lopuksi (5) sävelmän ambituksen ja (6) iskullisten sävelten asteikolle sijoittumisen perusteella. Dominanttiloppuiset mollisävelmät oli suuren määrän vuoksi jaettu kahteen ryhmään sen mukaan, oliko kuudes aste korotettu vai ei.

Launin järjestelmässä on todellakin vaikutteita Krohnin julkaisemista *Laulusävelmiä*-kokoelmista, mutta erojakin on huomattavasti. Keskisävelen mukana olo oli seurausta Krohnin kiinnostuksesta keskiaikaiseen resitatiiviseen psalmilauluun.⁷ Krohn (1907) arvioi Launin järjestelmää näin: tonaliteetti- ja keskisävelanalyysi toimii kokoelmassa hämmästyttävän hyvin huolimatta sävelmien pienen ambituksen tuottamista vaikeuksista, jotka on useimmiten voitettu vertailemalla toisintoja ja ottamalla epävarmat tapaukset avoimesti käsittelyyn. Jär-

⁶ Musiikkitieteen alkuvuosikymmenien laudaturtöitä säilytettiin Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa (Krohn 1910, 262 ja Keskustelemukset 1916, 103), mutta niiden myöhempi kohtalo ei ole vielä selvinnyt.

⁷ Krohnin (1915, 1031) määritelmä psalmilaulun resitatiivisesta melodiikasta: ”Enin osa säkeestä lauletaan samalla sävelellä (keskisävel, tonus currens, dominantti); ainoastaan säkeitten lopulla muodostuu melodinen kadenssi, esisäkeessä erilainen kuin jälkisäkeessä.” Krohnin mukaan psalmilaululla ja runolaululla oli yhtymäkohtia (ks. Tunkelo 1911, 38). Ks. myös Krohn 1916, 74–79.

jestelyn erinomaisuus näkyy siinä, että toisinnot löytävät pakottomasti toisensa ja päätyyppien määrittäminen on onnistunut yllättävän hyvin.

Krohnin mukaan Launis määritteli analyysinsä perusteella inkeriläisten eepisten sävelmien neljä päätyyppiä: 1) duurisävelmät, joiden päätössävelenä on dominantti ja keskisävelenä dominantti tai sen sekunti tai terssi; 2) mollisävelmät, joiden päätössävelenä on dominantti tai rinnakkaisdominantti ja keskisävelenä jompikumpi näistä tai toonika tai sen sekunti; 3) duurisävelmät, joiden päätössävelenä on toonika tai sen sekunti ja keskisävelenä jompikumpi näistä tai terssi; 4) mollisävelmät, joiden päätössävelenä on toonika ja keskisävelenä sekunti tai terssi.

Esitelmässään Krohn esitteli myös Launoksen laudaturtyön toisen osan, joka käsitteli lapinmaalaisten (lappländische, nykykielellä saamelaisten) sävelmiä, "jotka Suomalais-Ugrilainen Seura tulee pian julkaisemaan". Krohnin selonteon mukaan nekin ovat enimmäkseen lyhyitä, mutta ilman melodista keskisäveltä. Niissä on epämääräinen tonaliteettitunne, ja ne liikkuvat suurimmaksi osaksi viisisävelisellä duuriasteikolla. Niitä voisi ehkä pitää "napapiirin huhuiluina (Juchezer)".⁸ Niissä ei ole varsinaista tekstiä, useimmiten vain henkilön tai asian nimi, jota kerrataan merkityksettömillä luonnonäänillä keskeyttäen. Nimi synnyttää asianomaista mitä hienoimmalla huumorilla luonnehtivan rytmisen motiivin. Tämän takia kokoelman järjestämistä ei ole tehty melodisesta vaan rytmisestä näkökulmasta. Sen avulla toisinnot ovat tulleet lähelle toisiaan, ja ne muutamat sävelmät, jotka ovat jääneet kauas toisnnoistaan, on järjestelmästä poiketen asetettu toistensa läheisyyteen. Launoksen kehittämä joikusävelmien luokittelu tapahtuu seuraavassa järjestyksessä: (1) sävelmän rytmisten motiivien lukumäärä (neljä tai kuusi); (2) tapa, jolla motiivi on kertauksissaan samanlainen tai erilainen, esim. *abab* tai *aba'b* tai *abab'* jne.; (3) motiivin sisältämien iskujen määrä (yksi tai kaksi); (4) lopuksi, kuten inkeriläisessäkin kokoelmassa, sävelmän ambitus ja iskullisten sävelten asema asteikolla.

Tähän päättyi Krohnin esitelmä. Sitä seuranneessa keskustelussa (Krohn 1907, 74) berliiniläinen Dr. Erich M. von Hornbostel tiedusteli Krohnin omasta analyysistä, missä määrin toisintojen vertailu antoi avaimia päätellä jotain kehityksestä. Krohn vastasi, että suomalaiset kokoelmat oli kerätty vasta 1800-luvun puolivälin jälkeen, suurimmaksi osaksi vuoden 1880 jälkeen, joten niiden perusteella ei voinut tehdä geneettisiä päätelmiä. Hänen mukaansa oli mahdotonta sanoa, mitkä muodot olivat vanhimpia; voitiin vain todeta eri alueiden välisiä tiettyjä eroja. Vastaus tuo esille selvän eron Krohnin ja Launoksen ajattelussa. Tai ehkä juuri tämä keskustelu sai Launoksen ottamaan väitöskirjansa tärkeäksi osaksi neljä vuotta myöhemmin sävelmäanalyysin historiallisen tulkinnan, joka pyrki ulottamaan päätelmänsä satojen, jopa parin tuhannen vuoden päähän.

⁸ "...etwa als Juchezer des Polarzirkels anzusehen". Krohn ei esittänyt tätä vertailevan tieteen tuloksena, vaan yritti havainnollistaa asiaansa Sveitsissä, jossa kongressi pidettiin. Esim. itävaltalainen Prof. Dr. Josef Pommer oli julkaissut muutamaa vuotta aiemmin useita kokoelmia otsikolla "Jodler und Juchezer" (Pommer 1909, 249).

Krohnin esitelmä toi maisteri Armas Launiksen 22-vuotiaana eurooppalaisen vertailevan musiikintutkimuksen eturiviin. Kaksi ennestään tuntematonta laulukulttuurista tuli kansainvälisesti tunnetuiksi: inkeriläinen runolaulu ja pohjoissaamelainen joiku. Laudaturtyö tekee ymmärrettäväksi sen, että nuori tutkija pystyi muutamaa vuotta myöhemmin julkaisemaan kolme eurooppalaisen kansanmusiikintutkimuksen oppihistorian merkiteosta. Hän oli työstänyt niitä jo opiskeluaikanaan ainakin osittain yhteistyössä opettajansa kanssa, joka yliopiston ohjelman mukaan keskittyi luennoillaan lukuvuonna 1904–1905 kaksi kertaa viikossa ja seuraavana lukuvuonna kerran viikossa suomalaisten kansanlaulujen sävelmiin. Launis oli kuitenkin yksinäinen erikoistapaus: seuraava maisteri valmistui neljä vuotta, seuraava väitöskirja hyväksyttiin kolmetoista vuotta Launiksen jälkeen. Launiksen tutkijanuran itsenäisyyttä kuvastaa taas se, että nuo kolme teosta (*Lappische Juoigos-Melodien*, väitöskirja, *Inkerin runosävelmät*) perustuivat jo aivan toisenlaiselle ajattelulle kuin laudaturtyö.

1.2 Vertaileva musiikkitiede

Krohn (1907, 66) aloitti esitelmänsä Baselissa: ”Kansanomaisten sävelmäkokoelmien leksikaalinen järjestäminen on viime aikoina noussut kysymykseksi, jolla ei ole mitenkään vähäinen merkitys vertailevalle musiikkitieteelle.” *Die vergleichende Musikwissenschaft* (vertaileva musiikkitiede) kuului alusta asti vuonna 1899 perustetun Internationale Musikgesellschaftin (IMG) sanastoon. Järjestö keskittyi julkaisutoimintaan: joka kuukausi ilmestyi *Zeitschrift*, neljä kertaa vuodessa *Sammelbände*. Ensimmäisen *Sammelbänden* ensimmäinen artikkeli oli seuran perustajan Oskar Fleischerin (1899) ”Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft”. Hän kaipasi varmaa, vertailevan kielitieteen antaman esikuvan mukaista menetelmää julkaistujen kansansävelmäkokoelmien vertailemiseksi. Kolmannessa vuosikerrassa Fleischer (1902) palasi asiaan otsikolla ”Zur vergleichenden Liedforschung” ja kiitti mm. Ilmari Krohnia edellisen artikkelin johdosta saamistaan perinpohjaisista kommentaiteista.

Keskustelu sai kuitenkin uuden suunnan, kun *Zeitschrift* julkaisi vuoden 1905 kolmannessa vihossa Berliner Phonogramm-Archivin johtajan Hornbostelin Wienissä seuran paikallisosaston kokouksessa pitämän esitelmän ”Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft”. Hänen mielessään oli alkanut hahmotua toisenlainen vertaileva musiikkitiede, joka etsi vastauksia maailmanlaajuisiin kysymyksiin musiikin synnystä ja kehityksestä sekä musiikillisen kauneuden olemuksesta. Hornbostelin mukaan ”tieteellisen tiedon tärkein väline on vertailu” ja ”kaikki tiede on vertailevaa”. Fonografi avasi tutkimukselle aivan uusia mahdollisuuksia. Monipuolisesta katsauksesta mainittakoon vain yksi yksityiskohta: Hornbostel (1905, 94) hylkäsi yritykset etsiä musiikillisen rytmin lainalaisuuksia kielellisestä metriikasta. Tässä Krohn (1906b, 4) oli päinvastaisella kannalla: hän sai ratkaisevat virikkeet omaan metriikkaansa antiikin runomittateorioista. Tässä asiassa Launis meni jopa Krohnia pitemmälle, kuten selviää myöhemmin tässä artikkelissa.

Baselin kongressissa 29-vuotias Hornbostel oli puheenjohtajana sektiossa "Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie", jossa Krohnkin piti kaksi varsinaista esitelmäänsä. Istunnon aluksi Hornbostel (1907, 56–60) esitti kriittisen arvion vertailevan musiikkitieteen nykytilanteesta. Seuraavassa, Baselia paljon suuremmassa IMG:n kolmannessa kongressissa Wienissä toukokuussa 1909 Krohn toimi yhdessä Hornbostelin kanssa puheenjohtajana sektiossa "Exotische Musik und Folklore" (Wiener Kongreßausschuß 1909, 224–306). Kuten otsikosta näkee, vertaileva musiikkitiede oli jo jakaantunut kahteen selkeään, kaikin tavoin toisistaan poikkeavaan osaan: Euroopan ulkopuoliset musiikit ja Euroopan kansanmusiikit. Suomen suuriruhtinaskunnasta oli kolme esitelmäsiijää. Krohn itse analysoi 1182 laulusävelmän kadensseja ja iskualoja sekä runosävelmien ja rekilaulujen säeparimetriikan "yllättävää yhdenmukaisuutta". Launis kertoi joikujen pentatoniikkaa koskevasta analyysistaan ja totesi eräässä keskustelussa, että Inkerissä esiintyy heterofoniaa, joka lienee kirkkolaulun vaikutusta. Otto Andersson piti laajat esitelmät joulukosta ja kansanmusiikin muinaisista sävellajeista, erityisesti suomalaisista, käsitellen hänkin myös pentatoniikkaa.

Baselin jälkeen vertaileva musiikkitiede esiintyy enää harvoin Krohnin sanastossa. Hän käsitti tehtävänsä toisenlaiseksi. Esimerkiksi kun hän (1910, 261) luetteli monihaaraisen musiikkitieteen tutkimusaloja, oli yksi niistä "vertaileva kansanmusiikin tutkimus". Tämä selittää sitä, että Launis määritteli väitöskirjansa alaotsikossa omaksi tieteenalaksi "vertailevan kansansävelmätutkimuksen". Tällä alalla Krohn ja Launis olivat Euroopan tärkeimpien tutkijoiden joukossa, osittain ehkä muita edellä.

Uuden tieteenalan päämäärä saattoi tuntua yksinkertaiselta. Launis (1910b, ii) muotoili sen Inkerin runosävelmien johdannossa: "Paitse yleistä periaatetta järjestää sävelmät niin, että samankaltaiset sävelmät joutuvat mahdollisimman lähekkäin ja että kukin sävelmä tarvittaissa on helposti löydettävissä, on koetettu seurata sellaista järjestelytapaa, että runosävelmän kehitys alkeellisista kehityneimpiin muotoihin tulisi mahdollisimman selvästi näkyviin." Siihen pääseminen edellytti kuitenkin uudenlaisen sävelmäanalyysin kehittämistä. Lisäksi oli sen avulla luotava hierarkkinen järjestelmä, joka jakoi sävelmät yhä pienempiin ryhmiin, asetti näin toisinnot lähekkäin ja teki löytöretket suuriin aineistoihin tuloksellisiksi.

2. Lappische Juoigos-Melodien

Julkaisemattomassa omaelämäkerrassaan kuusikymmenvuotias Launis (s.a., 7) toteaa ensimmäisestä kansansävelmien keruumatkastaan Kainuuseen kesällä 1902: "Kesäkauden omistin matkailulle sen ohella kansanlauluja keräten." Launis tiesi jo lähtiessään, mitä tuleman piti: rytmisesti yksiselitteisiä, melodisesti usein kauniisti kaartuvia uudempia kansanlauluja. Niitä hän oli kuullut yllin kyl-

lin jo koulupoikana viettäessään kesä Hämeen Sääksmäellä. (Launis s.a., 5–6 ja 1903.)

Toisin oli seuraavana kesänä, kun 19-vuotias Launis lähti keruumatkalle Inkeriin, ja ennen kaikkea kesällä 1904, kun hän matkusti Lappiin etsimään saamelaiden lauluja. Saman vuoden syksyllä hän (1905, 86) totesi matkakertomuksessaan, että Lapinmaata koskevassa kirjallisuudessa oli sanottu lappalaisten laulujen olevan yksitoikkoisia ja vähäarvoisia, mutta hän ei ollut nähnyt yhtään nuottiesimerkkiä.⁹ Siksi hän oli päättänyt lähteä niitä keräämään. Lisäksi hän oli saanut ”muutamilta Lapissa käyneiltä” tietää, että laulut vielä ainakin jossakin määrin olivat elossa. Ensimmäiset nuottimuistiinpanonsa Launis teki Tenojoen rannalla; joikaaja oli Uula Laide ja talteen tuli kolmelta sävelmää. Launis (1922b, 133) muisti ensimmäisen tutustumisensa pohjoissaamelaiseen joikuun hyvin myöhemminkin: ”Parikymmentä säveltä muistiinpantiin. Nämä joikusävelmäin ensi näytteet olivat siksi alkeellisia ja silloisen katsantokantani mukaan niin vähän mielenkiintoisia, etten löytöni merkitystä silloin vielä oivaltanut. Etsin siis edelleenkin etusijassa rikkaampimuotoisia lauluja, mutta muistiinpanin sentään paremman puutteessa joikujakin.”

Joikukokoelmansa esipuheessa Launis (1908, xiii) kuvaili uskottavasti ensikertalaisen vaikeuksia saada otetta joien musiikillisesta olemuksesta:

Kuuluva, karhea, nasaali esitys ja säännöllinen, samanarvoinen aksentoiminen peittävät tietämättömältä kuulijalta sävelmän hienoimmat melodiset ja rytmiset piirteet ja värittävät kaiken niin samanlaiseksi, että ensi kuulemalta laulu kuulostaa yksitoikkoiselta, yhtäjaksoiselta loilotukselta, jolla ei ole alkua eikä loppua. Vasta kun on tottunut tähän primitiiviseen laulutapaan, alkaa sävelmien musiikillinen rakenne vähitellen selvitä yksityiskohdissaan ja kokonaispiirteissään, jotka kehittymättömän esityksen vuoksi olivat menneet melkein kokonaan hukkaan, ja silloin kuulija saa aivan toisenlaisen käsityksen joista.

Jo Uula Laiden joit (Launis 2004, 59–61, 140–141) olivat rytmiltään ja melodiarakenteeltaan ennen kuulemattomia niin klassisen musiikin ammattiopiskelijalle kuin uudempien kansanlaulusävelmien kerääjälle. Käsikirjoituksista aavistaa nuotintamisen vaikeudet: kysymyksiä herättää sekä rytmin että sävelkorkeuksien merkintä. Seuraavat viikot ja seuraava kesä opettivat Launikseksi ”toisenlaisen käsityksen” ja tekivät hänestä joikujen varman nuotintajan. Hän kirjoitti iltaisin muistiinpanojaan puhtaaksi, joikasi niitä ja epäilemättä mietti samalla niiden rakenteita. Launis osasi yli kahdeksansataa joikuansa, sen näkee hänen kirjoituksistaan. Keväällä 1906 hänellä oli laudaturtyössä valmiina jo yli 700 sävelmän analyysi ja luokittelu. Vuonna 1908 ilmestyi *Lappische Juoigos-Melodien, gesammelt und herausgegeben von Armas Launis*. Siinä on 855 joikusävelmää, niistä 825 Launoksen kahtena kesänä nuotintamia.¹⁰ Sävelmien jäljessä on 20-

⁹ Myöhemmissä kirjoituksissaan Launis (esim. 1922b, 132) mainitsee yhden nuotin julkaistun ennen hänen matkaansa. Ks. myös Jouste tässä numerossa.

¹⁰ Yleensä luvuiksi mainitaan 854 ja 824, niin tekee Launis itsekin, mutta häneltä on jäänyt pois laskuista kokoelman sävelmä numero 395. Sävelmä puuttuu myös laulajien luettelosta, mutta kokoelmassa sen yhteydessä mainitaan Koutokeino.

sivuinen selonteko joikaajista ja joikujen runoista. Ennen sävelmiä on saksankielinen, eurooppalaiselle tiedeyhteisölle kirjoitettu 64-sivuinen johdanto, jossa on aluksi katsaus joikujen syntyyn ja käyttöön, sitten tutkimus niiden musiikillisista rakenteista ja lopuksi selvitys niiden luokittelusta. Pääosan katsauksestaan on Launis (1907b, 1922a ja b, 1923) julkaissut myös suomeksi. Nämä yleistajuiset esitykset eivät tietenkään ole tieteellisiä tekstejä. Seuraavassa en kuitenkaan käsittele johdannon katsausta, vaan keskityn sävelmätutkimukseen.

Launis (1908, xvii) oli vaikuttanut joikaajien rytmisestä etevyydestä. Esitykset olivat hyvin rytmisiä. Tutkimuksensa hän päätti yleiseen johtopäätökseen (1908, xxxviii): ”Rytmiikka näyttölee joikusävelmässä merkittävämpää roolia kuin melodiikka.” Se onkin poikkeuksellisen monimuotoista: Launoksen nuotinnokset ja rytmianalyysi paljastavat yli neljäkymmentä erilaista säkeiden rytmirakennetta.¹¹ Määrästä voidaan keskustella, mutta silti on ihmeteltävää, kuinka hyvin Launis selvisi siihen mennessä itselleen tuntemattoman rytmikan nuotintamisesta. Nuotinnoksia arvostelleet jättivät usein huomiotta, että ne on tehty paikan päällä ilman äänityslaitteita.

2.1 Joikujen rytmianalyysi

Launoksen rytmianalyysi poikkeaa Krohnin samaan aikaan (1906b, 1908) esittämästä sekä *Laulusävelmiä*-kokoelmien järjestämisen (1900–) ja julkaisemisen (1904–) yhteydessä noudattamasta. Ennen kaikkea tämä näkyy iskualan ja säkeen määrittelemisessä. Kysymys on samalla yksiäänisten sävelmien nuotintamisesta ja siihen sisältyvästä sävelmän analyysistä. Havainnollistan Launoksen analyysia myöhemmin seitsemän esimerkkijoiun avulla.

Krohnilla on tahdissa kaksi iskualaa. Tasajakoinen tahti on 4/4 ja siten iskuala 2/4 ja iskualassa voi olla niin daktyyli kuin nelisävel. Neljäsosanuotti ei voi muodostaa omaa iskualaa muualla kuin säkeen lopussa.¹² Kolmijakoiset sävelmät on kirjoitettu 6/8 ja kolmivaihtoiset (3/4) niin, että tahdissa on kaksi eripituista iskualaa. Säkeessä voi iskualoja olla Krohnin mukaan enintään kuusi.

Vielä kesän 1902 Kainuun-matkallaan Launis (2008a, 111–) kirjoitti Krohnin *Laulusävelmien* tapaan muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Joikujen nuotinnoksia paikan päällä tehdessään Launis valitsi nuottiarvot Kainuun nuottien tapaan. Mutta jo Uula Laiden tasajakoisissa sävelmissä on kahta lukuun ottamatta tahtilajina 2/4. Kahteen 4/4-sävelmään hän *Juoigos*-kokoelmassa lisäsi tahtiviivoja ja merkitsi 2/4 (1908, nrot 78 ja 384b). Näin hän menetteli muunkin joikuaineistonsa kanssa. Kolmijakoiset Laiden joiut ovat edelleen 6/8, paitsi yksi 3/8; senkin tahtilajiksi Launis muutti kokoelmassa 6/8 (nro 413b). Näin kolmijakoiset pysyivät Krohnin mukaisina, mutta tasajakoisten tulkinta muuttui ratkaisevasti.

¹¹ Vrt. Ilpo Saastamoisen (1998, 473–556) analysoima joikujen ”rytmikaavajärjestelmä”.

¹² Rytmioopin (1911–1914) jälkeen Krohn julkaisi *Laulusävelmien* kaksi viimeistä osaa 1932–1933 siten, että tahdissa on vain yksi iskuala.

Joikujen rytmianalyysin lähtökohdaksi Launis (1908, xvii–) otti Krohnin tavoin *iskualan* (Taktfuss)¹³ lyhimpänä rytmisenä yksikkönä. Kun Launiksenkin tahdissa on kaksi iskualaa, on iskuala kokoelman nuoteissa neljäsosan tai pisteellisen neljäsosan mittainen. Näin myös 2/4-tahdissa on kaksi iskualaa. Kun Launis kuitenkin edelleen nuotinsi kuulemansa sävelmät Krohnin käyttämien nuottiarvojen mukaisesti, oli tavallisessa daktyylissa, joka Krohnin mukaan muodosti yhden 2/4-iskualan, Launiksen mukaan kaksi iskualaa, toisessa neljäsosa, toisessa kaksi kahdeksasosaa. Kenttämuistiinpanoissa on vielä joitakin Krohnin mukaisia nuotinnoksia (esim. Launis 2004, 91), mutta julkaisussaan Launis (1908, 44, 87) muutti nekin uuden analyysinsa mukaisiksi.

Tasajakoinen iskuala voi Launiksen mukaan (1908, xvii–) jakautua kahteen, kolmijakoinen kahteen tai kolmeen *aikayksikköön* (Zeiteinheiten). Rytmiiän monimuotoisuutta kuvastaen iskualassa saattaa olla joskus neljäkin aikayksikköä, jos kolmijakoisen iskualan lisäksi on ylimääräinen aikayksikkö (kahdeksasosanuotti) tai jos kolmijakoisen iskualan ensimmäinen aikayksikkö on pidentynyt kaksinkertaiseksi. Jokainen aikayksiköistä voi jakaantua tai pisteellistyä, yleensä kuitenkin vain yksi kerrallaan. Näin esimerkiksi tasajakoisessa iskualassa vain toinen kahdeksasosa jakaantuu eikä nelisävelistä tasajakoista iskualaa esiinny oikeastaan ollenkaan. Iskualan ajallinen pituus vaihtelee joikaajilla: yleensä Launiksen mukaan tasajakoisissa tempo on 100–126, kolmijakoisissa 60–88 iskualaa minuutissa.

Launiksen analyysissa iskualat muodostavat pareittain tai kolmittain *iskualaryhmiä* (Taktfusskomplexen), joita Launis kutsui varsinaisessa kokoelmassa ja sen sisällysluettelossa¹⁴ nimellä *säelohko* (Zeilenabschnitt). Ne on erotettu toisistaan tahtiviivoin (Schreibtakt). Jos kaikki iskualat ovat samanlaisia, syntyvät metriset yhdistelmät 2/4 ja 6/8, joissa on kaksi, sekä 3/4 ja 9/8, joissa on kolme iskualaa tahdissa; edellisissä ne ovat kaksijakoisia, jälkimmäisissä kolmijakoisia.¹⁵ (Launis 1908, xviii.) Niistä säelohkoista, joissa iskualat ovat erilaisia, ovat joiuissa yleisimpiä kaksilohkoisista 2+3/8, 3+2/8 ja 3+4(3+1)/8, kolmiosaisista 2+2+2/8, 3+2+3/8 ja 3+3+2/8. Joskus erilaiset osat ovat ajallisesti yhtä pitkiä, jolloin harvemmin esiintyvä on merkitty duolina tai triolina. Monissa sävelmissä iskualapari tai iskualakolmikko toistuu samanlaisena tai vain vähän muuntuneena läpi sävelmän ja on täten sävelmän *rytmisen motiivi* (das rhythmische Motiv). (Sama, xix.) Käsite toistuu Launiksen tutkimuksessa. Jos iskualaryhmät ovat rytmisesti erilaisia, säe on kokonaisuudessaan sävelmän motiivi. Raja on kuitenkin niin häilyvä, ettei sitä ole Launiksen mukaan helppo määritellä.



¹³ Suluisa on mainittu Launiksen saksankielisessä alkuperäistekstissä käyttämiä termejä.

¹⁴ Tavanomaisen sisällysluettelon lisäksi teoksessa (Launis 1908, lv–lxiv) on muiden vastaavien sävelmäkokoelmien tapaan toinenkin sisällysluettelo, jossa osoitetaan jokaisen kokoelman sävelmän paikka analyysi- ja luokittelujärjestelmässä.

¹⁵ Ts. esim. kahdeksasosittain esitettynä 2/4 , 6/8 , 3/4  ja 9/8 .

Kaksi tai kolme iskualaryhmää muodostaa säkeen (Zeile). Kaksi iskualaparia voi kuitenkin liittyä sillä tavalla toisiinsa, että toisesta jää toinen iskuala kokonaan pois ja toinen sulautuu niin kiinteästi jäljelle jääneeseen iskualapariin, että säkeen kaksijakoisuutta (2+1 tai 1+2) ei enää ole havaittavissa. Näin syntyy yhtenäinen kolmen iskualan säe.

Säkeenmuodostuksessa on siten kolme päätyyppiä:

A säkeessä on kaksi iskualaryhmää, esim.  tai ,

B säe koostuu jakamattomana kolmesta iskualasta, esim. ,







C säkeessä on kolme iskualaryhmää, esim. .

Ensimmäinen ja kolmas tyyppi jakaantuu iskualojen määrän perusteella kolmeen alaryhmään:

- I säe koostuu iskualapareista,
- II säkeessä vuorottelevat iskualaparit ja iskualakolmikot,
- III säe koostuu iskualakolmikoista.

Erilaisia säerytmejä Launis luettelee 43. Alaryhmissä on niitä seuraavasti:

TAULUKKO 1. Säkeen rakentuminen iskualaryhmistä, esimerkkejä (Launoksen 1908, xx–xxi perusteella).

tyyppi	lkm.	esim.
A.I	11	
A.II	11	
A.III	5	
B	8	
C.I	3	
C.II	4	
C.III	1	

Esimerkiksi alaryhmässä A II ovat seuraavat säerytmit, joissa on siis kaksi iskualaryhmää ja iskualaparit vuorottelevat iskualakolmikkojen kanssa:

$$2+3/4, 3+2/4, 2/4 + 7(2+2+3)/8,$$

$$5(2+3)/8 + 3/4, 5(2+3)/8 + 7(2+3+2)/8, 7(2+2+3)/8 + 2/4,$$

$$6+9/8, 9+6/8, 6+8(3+3+2)/8,$$

$$6/8 + 3/4, 3/4 + 6/8.$$

Säkeet Launis ryhmittää säepareiksi tai säekolmikoiksi, jolloin säkeet ovat iskujen määrän ja iskualojen ominaisuuksien suhteen samanlaisia tai erilaisia. Vaikka joiku ei yleensä melodisesti ole säeparia laajempi, sitä ei kuitenkaan voi Launoksen mukaan pitää joikusävelmien lyhimpänä perusmuotona: sellainen on

vasta kahden tai kolmen säeryhmän muodostama *periodi* (Periode). Sen sijaan säekolmikot, jotka voidaan usein selittää kahdesta säeparista syntyneiksi, muodostavat itsenäisen kokonaisuuden, joka on riittävä joiun perusmuodoksi. Launis lisää alaviitteessä, että kokoelmassa pitäisi olla säekolmikoita epäilemättä enemmän, sillä joillakin laulajilla oli tapana lopettaa laulunsa keskellä säeparia. (Launis 1908, xxi–xxii.)

Kun Launiksen tapaa määritellä iskuala ei liene sen koommin esiintynyt, ei joikuanalyysin ymmärtäminen ole aina helppoa. Taustalla lienee ikuinen kysymys tasa- ja kolmijakoisten iskualojen suhteesta. Krohnin nuotinnoskäytäntö lähti siitä, että tasajakoisen (2/4) on kolmijakoisen (3/8) laajentuma, Launis taas päinvastoin: kolmijakoisen (3/8) on tasajakoisen (2/8) laajentuma. Voi olla, että Launis tottui ensimmäisellä Inkerin-matkallaan joikuihin soveltamaansa tulkintaan, sillä runosävelmien yhteydessä tasajakoisten ja kolmijakoisten suhde on hänen kantansa mukainen: kun runojalassa on jokseenkin aina kaksi tavua, vastaa sitä iskualassa joko neljäsosa tai pisteellinen neljäsosa. Voi olla, että ratkaisu on vienyt joikujen rytmiiikan tulkinnan liian yksityiskohtaiseksi, varsinkin kun sen seurauksena sekä runosävelmissä että joiuissa jää harvennetun iskualan merkintä laskennalliseksi: selvästi kolmivaihtoisen (3/4) iskualaparin Launis tulkitsee kolmeksi iskualaksi, Krohn kahdeksi eripituisiksi iskualaksi (1+2/4 tai 2+1/4). Toisaalta joiun rytmiiikka on epäilemättä moninaisuudessaan myös moniselitteistä eikä oikeaa tai väärää tulkintaa ole olemassa, kuten ei metriikassa yleensääkään, vaan kysymys on enemmänkin tulkinnan voimasta. Ja vaikka Krohn ja Launis olivat joissakin asioissa eri linjoilla, sai Krohn Launiksen rytmianalyyseista paljon virikkeitä. Tämä ansaitsi oman tutkimuksensa.

2.2 Nousevia ja laskevia iskualoja ja iskualaryhmiä

Vielä omaperäisemmin Launis (1908, xvii–xix) tulkitsee kohosävelisiksi ja kohoiskullisiksi nuotintamansa sävelmät. Iskualassa voi hänen mukaansa nimittäin olla aksentti joko ensimmäisellä tai toisella, harvoin kolmannella aikayksiköllä. Jos aksentti on ensimmäisellä (Aa, Aaa), on kyseessä laskeva (fallend) iskuala, jos toisella (aA, aAa), niin nouseva (steigend). Sama jakohan on runomitoissa: laskevia ovat trokee ja daktyyli, nousevia jambi ja anapesti. Kun Krohnin rytmioppi sai vuosisadan vaihteessa ratkaisevat virikkeensä antiikin runomittateorioista, on tietysti mahdollista, että Krohnkin olisi alun perin kannattanut tällaista analyysitapaa. Kuitenkin Krohn edusti jo varhaisimmassa artikkelissaan (1906b) toisenlaista kantaa ja sanoutui ohjelmajulistuksessaan ”Suomalainen laulurunous” (1908, 39), johon Launiskin (1908, xvii) viittasi rytmiiikkäkäsitteiden virikkeenantajana, jyrkästi irti nousevista runomitoista: käytännössä on vain kahdenlaisia runojalkoja, trokeita ja daktyyleja, ja musiikissa kohotahti lisää niihin keveyttä ja vauhtia, mutta ei mitenkään oleellisesti muuta niiden laatua.

Mutta Launis (1908, xviii–xix) menee vielä pitemmälle: iskualaparit ja iskualakolmikot ovat itsessään, iskualoista riippumatta, joko nousevia tai laskevia. Jos pääpaino on toisella tai kolmannella iskulla, hän on sitä edeltävät iskualat

analysoinut ja merkinnyt kohoiskualoiksi (kohoiskuiksi). Iskualaryhmä on silloin nouseva, muulloin laskeva.

Iskualaryhmät voivat siis periaatteessa olla koostumukseltaan hyvin erilaisia ja monihahmoisia, sillä iskualojen sävelet voivat sulautua toisiinsa eri tavoin tai niitä voidaan sitoa, jakaa tai pisteellistää, ja lisäksi iskualat itse ovat joko nousevia tai laskevia. Launiksen mukaan lukuisa joukko näistä mahdollisuuksista löytyy joikukokoelman sävelmistä.

Vaikka iskualaryhmien ja säkeitten metrinen rakenne on esitelty Johdannossa, se ei ole sävelmien leksikaalista luokittelua ja järjestystä määrävien tekijöiden joukossa. Kun näin ei sisällysluettelossa käy ilmi tekijän sävelmäkohtainen analyysi, Launis (1908, xxii–xxxi) julkaisi yhdeksän sivua pitkän erillisen luettelon, josta ilmenee 852 sävelmän iskualaryhmäanalyysi. Sävelmät on jaettu 17 ryhmään säe- tai säeparimetriikan perusteella: ensin on seitsemän ryhmää, joissa säkeet ovat samankaltaisia ja metriikka on säkeen mittainen, sitten kymmenen ryhmää, joissa metriikka on säeparin mittainen. Ensin mainitut seitsemän ryhmää ovat seuraavanlaisia:

TAULUKKO 2. Sävelmien jaottelu iskualaryhmäanalyysin mukaan, seitsemän ensimmäistä ryhmää (Launiksen 1908, xxii–xxxi perusteella).

Ryhmä	Iskualoja säkeessä	Sävelmien lkm
I	4	481
II	5	62
III	6 (3+3)	76
IV	3	73
V	6 (2+2+2)	49
VI	7 (2+2+3) tai 8 (2+3+3, 3+2+3 tai 3+3+2)	4
VII	9 (3+3+3)	1

Kymmenessä säeparin rytmiikkaan perustuvassa ryhmässä (VIII–XVII) on yhteensä 84 sävelmää. Näistä suurimmat ryhmät ovat VIII, jossa säeparin rytmi on 3 + 4 tai 4 + 3 (35 sävelmää), ja XIII, jossa säeparin rytmi on 4 + 6 (2+2+2) tai 6 + 4 (22 sävelmää). Jaon ulkopuolelle on Launiksen mukaan jäänyt 22 sävelmää. Analyysistä puuttuu kolme sävelmää.

Seitsemässätoista ryhmässä on yhteensä 80 alaryhmää. Esimerkiksi ensimmäisessä ryhmässä (säkeessä 4 iskualaa) on kymmenen alaryhmää: 2+2/4 (267 sävelmää), 6+6/8 (167 säv.), 5+5/8 (24 säv.), 7+7/8 (9 säv.), 5+6/8 (2 säv.), 6+5/8 (6 säv.), 6+7/8 (1 säv.), 2/4+5/8 (1 säv.), 5/8 + 2/4 (4 säv.), 6/8 + 2/4 (1 säv.).

Jokaisen alaryhmän kohdalla Launis analysoi lopulta iskualaryhmien ja iskualojen metrisen perusluonteen. Hän jakaa sävelmät neljään ryhmään:

- sekä iskualaryhmät (iskualaparit tai iskualakolmikot) että iskualat ovat nousevia,
- iskualaryhmät ovat nousevia, iskualat laskevia,
- iskualaryhmät ovat laskevia, iskualat nousevia,
- sekä iskualaryhmät että iskualat ovat laskevia.

Taulukossa 3 on muutamien yleisimpien alaryhmien jaottelun tuloksia (luvut ovat sävelmien määriä).

TAULUKKO 3. Nousevat ja laskevat iskualaryhmät ja iskualat muutamissa yleisimissä säemetriikoissa (Launoksen 1908, xxii–xxxi mukaan).

			I	I	I	II	II	III	IV	IV	V
Ryhmä	l.a.-ryhmät	Iskualat	2+2/4	6+6/8	5+5/8	2+3/4	3+2/4	3+3/4	3/4	9/8	2+2+2/4
a	nousevia	nousevia	-	3	-	-	-	1	-	1	-
b	nousevia	laskevia	37	15	11	-	-	38	12	7	8
c	laskevia	nousevia	20	28	3	6	2	4	3	2	3
d	laskevia	laskevia	210	121	10	13	24	27	22	12	24
	Yhteensä sävelmiä		267	167	24	19	26	70	37	22	35

Jako ei ole syntynyt aineistosta, vaan Launis on johtanut sen musiikinteoriastaan, joka pyrki luomaan monenlaisiin kokoelmiin ja niiden vertailuun soveltuvaa analyysia. Tämä näkyy hyvin koko aineiston jakautumisesta neljään luokkaan: a) 8 säv (1,0 %), b) 159 säv (19,1 %), c) 106 säv (12,8 %), d) 558 säv (67,1 %). Oletuksen mukaisesti laskeva metriikka on hallitsevaa kuten esimerkiksi myös suomenkielisessä runolaulussa, mutta nousevien iskualaryhmien määrä on yllättävän suuri. Asia ansaitsee lisätutkimuksia.

Kysymykseen, kertooko Launoksen monimutkaisiin yksityiskohtiin mennyt rytmikka-analyysi, erityisesti nousevan ja laskevan iskualan ja iskualaryhmän mukana olo, jotain olennaista joikujen rytmikasta, ei ole helppo vastata. Runousanalyysissä nousevat ja laskevat mitat ovat sitkeästi säilyneet. Launoksen rinnalla olisi oltava kilpailevia yrityksiä. Niidenkin aineistona olisi oltava kaikki 855 joikua. Silloin olisi helpompi punnita kunkin analyysin hyviä ja huonoja puolia.

Rytmi-analyysinsa virikkeeksi Launis mainitsee Ilmari Krohnin (1908). Taustalla saattaa kuitenkin olla myös Riemannin *System der musikalische Rhythmik und Metrik* (1903, 21–22, 50–, 197), sillä siinä esimerkiksi kolmijakoinen selitetään tasajakaisen laajentumaksi ja katsotaan säkeen pääskua edeltävät kohoiskualat luonnollisiksi.¹⁶ Siihen, että musiikkianalyysiin sovellettaisiin runomittateorioita, Riemann suhtautui kuitenkin kielteisesti. Kaikissa mainituissa asioissa Krohn (esim. 1911–1914, 12, 187, 295) asettui vastakkaiselle kannalle.¹⁷

2.3 Metriikasta melodiikkaan ja kokonaisrakenteeseen

Melodiikkaa Launis (1908, xxxi–xxxii) käsittelee johdannossa vain kaksi sivua. Syyksi hän mainitsee, että hänellä on asiasta tekeillä erillistutkimus. Se ei kuitenkaan ilmestynyt, ja Wienin kongressissa vuosi kokoelman ilmestymisen

¹⁶ Launoksen kirjekokoelmassa Kansalliskirjastossa (Coll. 123.1) on vain vähän kirjeenvaihtoa vuosisadan alkukymmeniltä. Launis on kuitenkin säilyttänyt Hugo Riemannin 22.12.1908 postittaman kiitoskortin saamastaan joikukokoelmasta.

¹⁷ Näin Krohn tekee toistuvasti. Siksi tuntuu perusteettomalta, että Krohnin *Rytmiopin* esikuvana mainitaan usein Riemannin teos. Krohn kertoo uskottavasti ja yksityiskohtaisesti, mistä on saanut virikkeitä.

jälkeen hän tyytyi esittelemään vain pentatoniikka-analyysiaan (Launis 1909). Se on ymmärrettävää, sillä pohjoissaamelaisen joiun puolisävelaskeleton duuri-pentatonisuus oli Euroopan mittakaavassa merkittävä löytö. Launis (1908, xxxii) analysoi myös hyvin meneillään ollutta murrosta, kun molli alkoi joillakin alueilla tunkeutua duurin sekaan.¹⁸ Koska Wienin esitelmä on ilmestynyt suomeksi (2008b, ks. myös Niemi 2008 ja Jouste 2008), en käsittele sitä lähemmin.

Sävelmien melodista rakennetta Launis (1908, xxxii–xxxvi) käsittelee melodiikan ja rytmiiikan vuorovaikutuksena. Hän merkitsee säeparissa, jonka säkeet ovat kaksiosaisia, ensimmäisen säkeen ensimmäistä puoliskoja kirjaimella a, ja seuraavia melodisesti erilaisia puoliskoja kirjaimilla b, c ja d.¹⁹ Säeparien yleisimpiä muotoja ovat: ab–cd (208 säv), ab–ad (195 säv), ab–ab (152 säv), ab–cb (106 säv); muissa ryhmissä on yhteensä vain 32 sävelmää.

Launis analysoi myös muunlaiset säeparit sekä säekolmikot ja kahden tai kolmen säeparin muodostamat periodit. Mielenkiintoisimpia ovat kolmisäkeiset sävelmät: AAA 7 sävelmää, AAB 20, ABA 35, ABB 1 ja ABC 16, yhteensä 79 sävelmää. Koska melodinen rakenne on yksi sävelmien järjestämisessä käytetty tekijä, on Launis sisällysluettelossa kertonut analyysinsä jokaisen sävelmän rakenteesta.

Sävelmien järjestämisperiaatteet Launis on kehittänyt tätä kokoelmaa varten. Julkaisussa sävelmät on ensin (1) jaettu aiemmin esitellyn säeanalyysin mukaisesti kolmeen ryhmään:

- A säkeissä on kaksi iskualaryhmää, niissä 2 tai 3 iskualaa (708 säv),
- B säkeissä on kolme iskualaa (79 säv),
- C säkeissä on kolme iskualaryhmää, niissä 2 tai 3 iskualaa (68 säv).

Jos ensimmäisessä säeparissa säkeet ovat erilaisia, sävelmä on viety ryhmään, johon se lähinnä kuuluu ja merkitty tähdellä (*).

Tämän jälkeen sävelmät on ryhmitelty (2) säkeen iskualojen määrän perusteella: A I 4-iskuiset, A II 5-iskuiset, A III 6-iskuiset, B 3-iskuiset, C I 6-iskuiset, C II 7–9-iskuiset säkeet. Sen jälkeen on vuorossa edellä mainittu (3) melodinen rakenne, esimerkiksi neli-iskuisissa ensin aa–ad (merkitty pienellä kirjaimella a), sitten aa–ca (b), aa–cd (c), ab–ab (d) jne. Seuraavaksi Launis on määritellyt (4) ensimmäisen säkeen korkeimman iskullisen sävelen (HAT)²⁰ ja järjestänyt sävelmät sen mukaisesti: 1) korkein sävel on toonika tai sen sekunti, 2) terti (tai kvartti) tai 3) dominantti, seksti tai septimi. Kaikissa tämän jaon mukaisissa osastoissa on (5) duurisävelmät ennen mollisävelmiä. Sävelmän lopullisen paikan on määrännyt (6) ensimmäinen iskullinen sävel: ensin matalin, sitten seuraavaksi matalin jne. Jos useammassa sävelmässä sävel on samankorkuinen,

¹⁸ Inarin joiuissa on Launoksen kokoelmassa muita alueita enemmän molliluonteisuutta (Laitinen 1981, 187).

¹⁹ Kirjaimilla on kiinteät paikat. Jos ensimmäinen ja kolmas säkeenpuolisko ovat samanlaisia, ei merkintänä siis ole ab–ac vaan ab–ad.

²⁰ "Höchster accentuierter Ton der ersten Zeile."

ratkaisee (7) seuraavan iskullisen sävelen korkeus jne. Vertailun helpottamiseksi on duurisävelmät kirjoitettu C- tai G-duuriin, mollisävelmät a- tai e-molliin.

Launiksen järjestelyperiaatteet ovat siis laudaturtyön jälkeen lyhyessä ajassa muuttuneet radikaalisti. Kun siinä rytmisen motiivi oli keskeisin käsite ja jakoperuste, on *Juoigos*-kokoelmassa puolestaan keskeisintä säkeen ja säeparin metrin rakenne. Ambitustakaan ei enää ole järjestelyssä mukana. Sävelmät ovat siis aivan eri järjestyksessä kuin laudaturtyössä. Muutostyö ei ole ollut vähäinen.

2.4 Seitsemän joikua

Mielenkiintoista on se, että Launis pitää analyysiaan ikään kuin itsestään selvänä. Hän ei juuri perustele sitä, vaan esittelee sen hyvin toteavasti. Havainnollistan vielä Launiksen analyysia seitsemän esimerkinuotinnoksen avulla. Paras opas analyysin perusteisiin on johdannon lopussa oleva, kahdentoista sivun mittainen ”Toisintojen vertaileva yleiskatsaus”.²¹ Launis (1908, xxxvii) korostaa, että hän ei ole käsittänyt toisnnoiksi ainoastaan samankaltaisia sävelmiä, vaan myös saman ”Juoigosluotten” muunnelmia, mikä tarkoittaa että joiuilla on sama aihe, esimerkiksi sama henkilö. Toisintoluettelosta olen valinnut kolme varianttiparia, joissa Launiksen (1908, xliii–liv) mukaan on metrisesti erilaiset iskualaryhmät ja iskualat. Säkeitten rajan Launis on nuoteissa merkinnyt pilkulla.

67, a. Inari.

Ko - - di Jo-(o)v-na de jo vel-(la) kob - ban maid' jo gul čouk-
de dah læ jo dah dah vel - la Ov - - lai Per jo Ma - -

ka de min.
ri - - t(a) jo.

Kuva 1. Joiku nro 67a (Launis 1908, 16).

Joiku 67a, joikaajana Aslak Jomppanen Inarista. Sävelmä on sävelmäkoelman luokassa A I d (säkeessä kaksi iskualaryhmää ja 4 iskualaa, sävelmän rakenne ab–ab, ambitus V–3 eli aladominantista terssiin, duuri, HAT terssi). Rytmianalyysissa (1908, xxiii) sävelmä on ryhmässä I c (iskualaryhmät ovat laskevia, iskualat nousevia). Iskuala on nouseva, sillä kohosävelenä on iskualan osa (kolmannes), ja sama toistuu ensimmäisen tahdin lopussa, jossa uusi kohosävel aloittaa toisen kolmijakoisen iskualaryhmän (säkeen puolikkaan). Hahmottaako

²¹ Krohn (1903, 655) totesi IMG:n piirissä esitettyyn palkintokysymykseen vastatessaan, että jokaisen sävelmäkokoelman yhteydessä olisi toisintoluettelon laatiminen mitä arvokkainta ja toivottavinta, vaikka se onkin riippuvainen tutkimuksen edistymisestä ja vaatii sen vuoksi jatkuvaa täydentämistä ja korjaamista.

Launis kaikki sävelmän iskualat kohosävelellä alkaviksi, ei käy selville. Iskualaryhmien pääiskut ovat kummankin tahtiviivan jäljessä eikä niiden edellä ole yhtään iskualaa. Ne ovat siksi laskevia. Huomiota herättää se, että analyysin seurauksena melkein kaikki joiun sanat alkavat iskuttomalla iskualan osalla. Tätä Launis ei erikseen käsittele.

67, b.¹ *Inari.*

Ov - la Per Ma - - rit - (ta) jo læ ja lal - - la - - la go

lal - - la lal - - la lä.

Kuva 2. Joiku 67b (Launis 1908, 17).

Joiku 67b, joikaajana Jouni Aikio eli Kaapin Jouni Inarista. Sävelmä on alaviitteessä siirretty luokkaan A I k (säkeessä kaksi iskualaryhmää, 4 iskualaa, ab–cb, V–3, duuri, HAT terssi). Rytmi-analyysissä ryhmässä I a (iskualaryhmät ja iskualat nousevia); sävelmä edustaa siis tässä suhteessa hyvin harvinaista lajia. Säe ja sen puolikkaat (ja kaikki iskualat) alkavat kahdeksasosakoholla, siis iskualat ovat nousevia. Kun tahtiviivojen jälkeisiä pääiskuja edeltää yksi iskuala, ovat myös iskualaryhmät (iskualaparit) nousevia.

120, a. *Inari.*

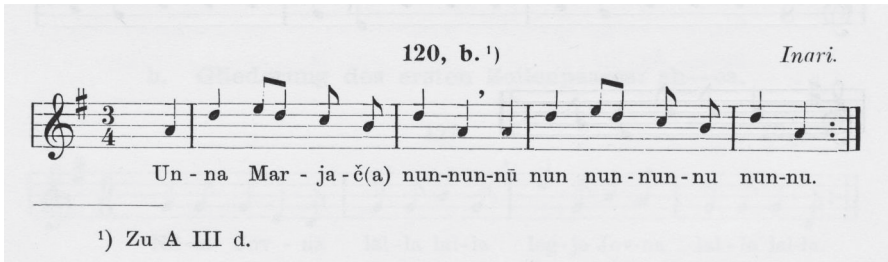
Un - - - na Mar - - ja - - ä(a) læi(- - - ja) vel(- - la) lal-

la lal - la lal - la lal - lal - lä.

Kuva 3. Joiku 120a (Launis 1908, 31).

Joiku 120a, joikaajana Jouni Aikio Inarista. Launis on alun perin sijoittanut sävelmän luokkaan A I d (säkeessä kaksi iskualaryhmää, 4 iskualaa, ab–ab, 1–5, duuri, HAT dominantti) mutta tullut sävelmäärkien latomisen jälkeen katuma-päälle, lisännyt kolmannen sävelen päälle korkomerkin ja siirtänyt sävelmän sisällysluettelossa luokkaan A II d (säkeessä 5 iskualaa, ab–ab). Painovirheluettelossa (1908, 207) hän on tahtiosoitukseksi korjannut 3/4 6/8. Säepilkku pitäisi

olla neljäsosanuotin jäljessä eikä päällä. Rytmi-analyysissä (1908, xxv) sävelmä on ryhmässä II c (säkeessä on 3 + 2 iskualaa, iskualaryhmät ovat laskevia, iskualat nousevia). Kohosävel on tällä kertaa iskualan puolikkaan mittainen.



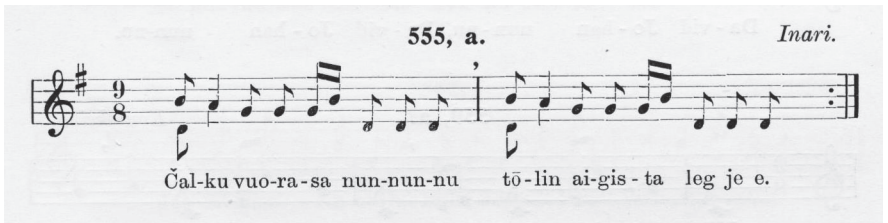
120, b. 1) *Inari.*

Un - na Mar - ja - ě(a) nun-nun-nū nun nun-nun-nu nun-nu.

1) Zu A III d.

Kuva 4. Joiku 120b (Launis 1908, 31).

Joiku 120b, joikaajana Oula Saijets Inarista. Alaviitteessä Launis huomauttaa, että tämä toisinto kuuluu luokkaan A III d (säkeessä kaksi iskualaryhmää, 6 (3+3) iskualaa, ab–ab, 2–6, duuri, HAT dominantti). Iskuala on neljäsosan mittainen, jokaisessa tahdissa on siis kolme iskualaa. Rytmi-analyysin ryhmässä III b (iskualaryhmät ovat nousevia, iskualat laskevia). Kun säkeitten kohotahdit ovat neljäsosan eli siis kokonaisen iskualan mittaisia ja koska ne edeltävät tahtiviivan jälkeistä pääiskua, ovat iskualaryhmät nousevia. Iskualojen edellä ei sen sijaan ole niiden osia, joten iskualat ovat laskevia.



555, a. *Inari.*

Čal-ku vuo-ra-sa nun-nun-nu tō-lin ai-gis-ta leg je e.

Kuva 5. Joiku 555a (Launis 1908, 137).

Joiku 555a, joikaajana Matti Menesjärveltä (Matti Mattus). Kuuluu kolmen-toista muun joiun kanssa luokkaan B α (kaksi jakamatonta säettä, kummassakin kolme iskualaa, melodisesti samanlaisia, V–3, duuri, HAT terssi). Rytmi-analyysin (1908, xxvi) ryhmässä IV d (sekä iskualaryhmät että iskualat ovat laskevia).

Joiku 555b, joikaajana Jouni Aikio. Kuuluu luokkaan B β (kaksi jakamatonta säettä, kummassakin kolme iskualaa, melodisesti erilaisia, V–3, duuri, HAT toonika, luokkaan kuuluu 64 sävelmää). Toisintoluettelon (1908, li) perusteella iskualaryhmät ja iskualat ovat nousevia. Ennen ensimmäisen tahtiviivan jälkeistä pääiskua on kaksi iskualaa, joten iskualaryhmät ovat kaksinkertaisesti nousevia. Kahden pääiskua edeltävän iskualan edessä on vielä iskualan kolmannes (kahdeksasosa), joten iskualatkin ovat nousevia. Käsikirjoituksissa (2004, 99, 161) on kaksi kertaa suuremmat nuottiarvot, joka voi heijastaa joikaajan esityksen tempoa, ja ensimmäinen tahtiviiva on toisen nuotin edessä. Metrinen tulkinta

555, b¹). Inari.

nū.

Kuva 6. Joiku 555b (Launis 1908, 137).

on siis syntynyt vasta sävelmien tarkemman tutkimisen ja julkaisun tekemisen yhteydessä (vrt. Launis 1908, xix). Vanhemmassa käsikirjoituksessa ei ole tahtiosoituksia lainkaan, myöhemmässä on joka tahdin edessä oma tahtilaji (5/4, 7/4, 3/4). Julkaisun tahtilajit kertovat rytmisen analyysin tarkentumisesta. Ensimmäinen numerosarja $7/8 = 2+2+3/8$ koskee ensimmäistä täyttä tahtia, ei siis ensimmäistä tahtiviivaa edeltäviä kohoiskualoja.

241. Koutokeino.

nū nun - nu nunnun - nu nū nunnū.

Kuva 7. Joiku 241 (Launis 1908, 62).

Joiku 241, joikaajana Biret-Anna Ponko Koutokeinosta. Kuuluu luokkaan A I d (säkeessä kaksi iskualaryhmää ja 4 iskualaa, ab–ad, V–8, duuri, HAT dominantti). Rytmianalyysissa ryhmässä I d (iskualaryhmät ja iskualat laskevia). Monien sävelmien alussa olevaa johdantoa Launis (1908, xli) ei ole katsonut sävelmän varsinaiseksi osaksi vaan on erottanut sen joskus kaksoistahtiviivalla muusta sävelmästä. Ajan tavan mukaan Launis merkitsee iskualan sisäiset melismat palkilla, iskualojen rajat ylittävät kaarella. Sävelmä on muodoltaan kolmisäkeinen. Sellaisia on kokoelmassa Launiksen (1908, xxxv) mukaan 79, tämän sävelmän rakenne ABA on 35 sävelmässä.

2.5 Julkaisemisen kiireet

Intohimoinen kiire näyttää olleen Launiksen työlle tunnusomaista. Jo ennen maisterinpapereita ”ylioppilas Armas Launis” tarjosi vuonna 1906 Suomalais-Ugrilaisen Seuran julkaisuihin ”kirjoittamansa tutkimuksen lappalaisten joiku-

sävelmistä sekä sellaisia sisältävän kokoelman”. Joulukuun vuosikertomuksessa todetaan, että Seuran johtokunta suhtautui asiaan myönteisesti, mutta ennen lopullista päätöstä oli saatava ”likipitäinen arviolaskelma”. Kysymyksessä oli Seuran ensimmäinen sävelmäkokoelma. Helmikuussa 1907 Suomalaisen Kirjallisuuden Seura antoi luvan julkaista arkistonsa joikukokoelman, ja saman vuoden joulukuussa SUS:n vuosikertomus totesi, että neljä arkkia (249 sävelmää) oli jo painettu ja viides ladottavana. Teoksen painatusta hidasti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapainon nuottimerkkivaraston vähyys sekä se, että ”tekijä nykyään on ulkomailla, joten korjausluku käy verrattain hitaasti”. Vuoden kuluttua todettiin teoksen ilmestyneen ja ”on sillä alkuperäisen musiikin tutkimukselle huomattava merkitys”.²² Suomalais-Ugrilainen Seura oli julkaissut Krohnin ja julkaisi myöhemmin Launiksen ja Väisäsen väitöskirjat sekä kolme Väisäsen sävelmäkokoelmaa. Seuran merkitys oli siis suomalaisen musiikkitieteen syntyvaiheissa merkittävä. Sitä paitsi seuran julkaisut olivat kansainvälisiä ja julkaistu kansainvälisillä kielillä.

Esipuheessa Launis (1908, iv) valittaa monia painovirheitä, jotka johtuvat osittain hänen omasta vähäisestä kokemuksestaan, osittain kirjapainon rajoitetusta nuottityyppivarastosta. Vain olennaiset virheet on korjattu liitteessä. Se käsittää kuusi sivua. Painatuksen aikana sävelmien järjestämisessä tapahtuneet muutokset ja löytyneet uudet toisinnot on ilmoitettu alaviitteissä, toisintoluettelossa ja sisällysluettelossa.

Mielenkiintoinen on Launiksen (1908, lxi) maininta, että ”alkuperäisen käsikirjoituksen kopion epätäydellisyyden ja järjestämisessä tapahtuneiden erehdysten vuoksi” on osa sävelmistä teoksen lopussa liitteenä. Siinä on 60 sävelmää. Sisällysluettelossa ne ovat oikeilla paikoillaan, samoin kuin painatuksen aikana erehdyksessä väärälle paikalle joutuneet sävelmät. Kopion mainitseminen viitanee työskentelyyn ulkomailla. Kiire oli tietysti harmillista, mutta Launis ei voinut aavistaa, että vielä toistasataa vuotta teoksen ilmestymisen jälkeen se on tärkeimpiä pohjoissaamelaisen joiun kokoelmia, ja sen analyysiosa edelleenkin monipuolisimpia puheenvuoroja joiun rytmikasta. Tilansäästösyistä (Launis 1908, xl), joita kustantaja on ehkä edellyttänyt, sävelmät on painettu lyhimmässä mahdollisessa muodossa.

Joikukokoelma ilmestyi Seuran Toimitusten niteenä XXVI. Samalla se merkittiin vasta perustetun Folklore Fellows -seuran pohjoismaiseen julkaisusarjaan. Sen vuoksi teoksen ensimmäisellä sisälehdellä on teoksen nimi englanniksi sekä maininta ”F. F. Publications, Northern series No 3”. Sarjan edellinen, samana vuonna ilmestynyt teos on sekin klassikko: Hjalmar Thurenin *Folkesangen paa Færøerne*, jossa on kokonainen luku pentatoniikasta.

Joikukokoelman tarkka tutkiminen osoittaa, etteivät tallentajien käsikirjoitukset ole julkaisuja autenttisempia, vaan vasta yhdessä niiden avulla voidaan saada selville jotain siitä, mitä tallentaja-tutkija on nuotinnoksiaan paikan päällä tehdessään ja niitä myöhemmin julkaistessaan ajatellut. Launiksen tilastot vahvistavat, että muistinvaraisissa laulunlajeissa tietyt rakenteet ovat keskeisiä ja

²² Vuosikertomukset: Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja XXIV, 22; XXV, 49 ja XXVI, 9. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset 1907, 160.

tärkeitä. Suuri aineisto hajoaa reuna-alueillaan mitä merkillisimpiin yksittäisiin tyyppeihin, mutta keskiössä on muutamia harvoja, muita merkittävämpiä tyyppejä (Laitinen 2003, 254). Launiksen analyysin perusteella joikujen sävelmissä erilaisuus, luova liikkumatila, sijaitsee ennen kaikkea rytmikassa, toisin sanottuna säe- ja säeparimetriikassa.

3. Väitöskirja runosävelmistä

3.1 ”Väitöskirja on vuorossa”

Keväällä 1906 Launis sai valmiiksi laudaturtyönsä joiuista ja inkeriläisistä runosävelmistä. Työn aineistona oli Krohnin mukaan yli 600 runosävelmää. Kun Launis (1910b, I) ensimmäisellä Inkerin-matkallaan kesällä 1903 nuotinsi 460 sävelmää ja hänen matkakumppaninsa Eino Levón lisäksi 193, tuntuu todennäköiseltä, että aineisto valikoitui näistä kokoelmista.²³ Viisi vuotta myöhemmin, tammikuussa 1911, Launis väitteli tohtoriksi. Väitöskirja käsitteli virolais-suomalaisia runosävelmiä.

Launiksen runolaulututkimuksia arvioitaessa ei useinkaan ole otettu huomioon sitä, mitä vuosisadan alussa tiedettiin runosävelmistä: käytännöllisesti katsoen ei mitään. Sävelmiä oli kuudenkymmenen vuoden aikana julkaistu muutamia kymmeniä, niistä suurin osa tavanomaisen 5/4-sävelmän mollitoisintoja. Ensimmäistä kertaa Inkeriin kesällä 1903 lähtiessään Launiksella ei ollut oikeastaan mitään käsitystä siitä, minkälaista laulua tulisi kuulemaan. Myöhempien muistelmien retoriikkakin on samanlaista kuin Lapissa: primitiivinen runolaulu tuntui aluksi ”keräilyä kannalta vähä-arvoiselta”. Hänen nuottimuistiinpanoissaan on toivomisen varaa, laulajia ei nimetä, kuoron tai ”jälestälaulajan” osallistumisesta mainitaan vain sattumanvaraisesti (Kallio 2013, 64–68, 416). Lapissa seuraavana kesänä tilanne oli jo aivan toinen. Launiksesta oli tullut tutkija. Myöhemmin häntä itseäänkin harmitti ensimmäisen Inkerin-matkan muistiinpanojen ylimalkaisuus (mt., 66).

Toisen keruumatkan Launis teki Inkeriin kesällä 1906. Tällä kerralla hänellä oli jo mukanaan fonografi. Kati Kallio (2013, 72; ks. myös tässä numerossa) on nostanut esiin sen suuren eron, joka on vuosien 1903 ja 1906 matkakertomusten välillä. Jälkimmäinen sisältää tietoja laulun lajeista, tyyleistä, käyttötavoista ja merkityksistä. Tiedot perustuvat paikallisten kanssa käytyihin keskusteluihin, siis samaan tapaan kuin kummallakin Lapin matkalla.²⁴ Tuntuukin selvältä, että jo laudaturtyötä tehdessään Launis päätti tehdä väitöskirjan runosävelmistä.

²³ Muita kokoelmia ei vielä ollut. Ks. Kati Kallion (2013, 411–) tarkka luettelo inkeriläisten runosävelmien tallennuksen historiasta. Axel August Boreniuksen (vuodesta 1906 Lähteenkorva) kokoelmat eivät olleet vielä pääkaupungissa.

²⁴ Yleensä ja Launis itsekkin korostaa tulkin merkitystä toisella Lapin matkalla, mutta jo ensimmäisen matkan kertomus sisältää paljon tietoja.

Kolme seikkaa vahvistaa päätelmän: fonografin hankkiminen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle keväällä 1905, Launiksen matka Viroon Oskar Kallasta tapaamaan kesällä tai syksyllä 1906 sekä Boreniuksen runosävelmäkokoelmien hankkiminen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmiin.

Fonografin hankkiminen saattoi olla Launiksen aloite nimenomaan väitöskirjaa silmällä pitäen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toukokuun 1905 kokouksen Keskustelemuksissa (1906, 18–20) seitsemäs pykälä kertoo Launikselle kahden kuukauden Lapin matkaa varten myönnetystä apurahasta. Launiksen anomus oli päivätty huhtikuun 20. päivänä. Seuraava pykälä kertoo päätöksestä hankkia fonografi kielitieteellisen valiokunnan ehdotuksesta ja myöntää Launikselle matkaraha ”vanhojen runosävelmäin keruuta vastan Suomen-Karjalassa”. Launiksen anomus oli allekirjoitettu huhtikuun 25. päivänä. Hän lupasi kerätä ”ensi kesänä noin kahden viikon aikana runosävelmiä muutamilta Raja-Karjalan tunnetuimmilta runolaulajilta siinä tapauksessa, että mainittu kone hankitaan”.

Kielitieteellisen valiokunnan sivun mittainen ja hyvin perusteltu ehdotus on selvästi musiikintutkijan muotoilema, tyylin perusteella ei missään tapauksessa Krohnin, joka ei ollut enää vuosiin tehnyt kenttätöitä, joten jäljelle jää Launis. Asian yleisen tärkeyden lisäksi valiokunta päätti tehdä ehdotuksensa ”erittäinkin kun sen tietoon myös oli tullut että seura mahdollisesti piakkoin lähettää stipendiatin lappalaisten sävelmiä keräilemään”. Asiantuntevasti valiokunta pohtii fonografin etuja kansansävelmien tallennuksessa. Vaikka nuotintaja olisi kuinka tarkkakorvainen, lopputulos tulee aina, kirjoittajan tahtomattakin, ”jossain määrin kaavailluksi ja normaliseeratuksi”. Ainoastaan fonografin avulla saadaan luotettava kuva siitä, millä tavalla laulun sanat liittyvät sävelmään. Lopuksi valiokunta huomauttaa, että ”karjalaisten runolaulajien laulannasta niin pian kuin mahdollista olisi saatava fonogrammeja. Ainoastaan näiden avulla voimme tuleville sukupolville säilyttää elävän ja uskollisen kuvan siitä tavasta, millä kansalliseepoksemme laulajat sanoin ja sävelin perintötietonsa ja taitonsa ilmoitavat.” (Keskustelemukset 1906, 20.)

Edellä mainituissa Keskustelemuksissa (1906, 78–87) on marraskuun 1905 kokouksen viidennessätoista pykälässä Launiksen matkakertomukset Lapiasta ja Karjalasta. Ne olivat nimenomaan sävelmäin keräysmatkoja, ja ylioppilas A. Launis esitti kokouksessa ”fonografilla runosävelmiä ja itkuja Suomen-Karjalasta”. Lappiin ei Launis ollut ottanut fonografia mukaansa, ehkä kuljetushankaluuksia aavistellen, mutta Karjalan-matka oli selvästi harjoittelua seuraavaa kesää varten, jolloin Launis lähti perusteelliselle äänitysmatkalleen Inkeriin. Sen hän teki epäilemättä jo kokonaan väitöskirja mielessään. Inkerin-matkan matkakertomuksessa Launis (1907a, 105) kertoo koettaneensa ”mikäli mahdollista saada sävelmät eessälaulajan ja köörin esittäminä koneeseen lauletuiksi, jotta fonograafi-otteet tulisivat kansan esitystapaa mahdollisimman lähelle”, poimineensa ”kansan muistista tietoja vanhoista runolaulutavoista” ja yrittäneensä ”sen ohella päästä selville sävelmäin keskinäisestä yhteydestä sekä niiden alkuperästä”. Siinä on jo melkein valmiina väitöskirjan dispositio.

Viron-matkan aiheuttaja saattoi olla Ilmari Krohn, sillä hänen sisarensa Aino oli naimisissa Oskar Kallaksen kanssa, ja Krohn tunsi hyvin Kallaksen ainutlaatui-

sen kansanlaulujen keruuprojektin. Kesästä 1904 alkaen kahdentoista vuoden ajan kulkivat sävelmien ja runojen tallentajat pareittain pitäjä pitäjältä tarkan suunnitelman mukaisesti päämääränään ”joka pitäjä puhtaaksi”. Syksyllä 1906 oli koossa jo lähes kolmetuhatta sävelmää. (Tedre 1998, 158–177, Väisänen 1912). Launis (s.a., 9–10) muisteli myöhemmin:

Väitöskirja on vuorossa. Edessä oli nyt väitöskirjan valmistus. Tutustuakseni virolaiseen runolauluun tein matkan Tartuun. Tutustuttuani Tönnisoniin, oli seuraava etsimäni henkilö Oskar Kallas. Hänet tavatakseni astelin, saamiani neuvoja noudattaen rautatie kiskoitusta myöten itäiselle suunnalle. Näin päädyin, hetken tätä kiellettyä tietä kuljettuani Kassarin pienelle maalaistalolle. Perhe oli kotosalla. Tupa täynnä pientä väkeä. Tapasin ensi kerran Kallaksen. Sain arvokkaita neuvoja ja hyödyllistä opastusta edelleen Tartussa. Kallaksen suuriarvoisten kokoelmien nojalla perehdyin nopeasti virolaiseen runolauluun.

Vuosikymmenien takainen muistikuva on elävä, mutta ei kovin tarkka. Kassari-ssa, Hiiumaalla, Kallakset viettivät kesäänsä vasta 1920-luvulta lähtien. Ainoa kesä, jonka he viettivät kävelymatkan päässä Tartosta, ja vielä sen itäpuolella, oli kesä 1906 Sahkapuun kylässä. Heinäkuun alussa perhettä kohtasi suuri suru: Lembit-poika kuoli muutaman vuorokauden iässä. (Laitinen 1973, 14 ja Kallas 1952, 334–344.) Launiksensa muistikuva on näin mahdollista ajoittaa touko-kesäkuuhun, ennen helluntaina 3.6. alkanutta Inkerin-matkaa tai heti sen jälkeen, tai sitten elo-syyskuuhun, jolloin häneltä ehkä jäi talon suru huomaamatta.

Launis aloitti epäilemättä jo tällä matkalla kopiokokoelman tekemisen tutkimuskäyttöön. Hän sanoo tehneensä myöhemmin useita Vironmatkoja, mutta niiden tarkempi ajankohta ei ole tiedossa. Väitöskirjan analyyseissa on joka tapauksessa mukana 1236 virolaista runosävelmää ja joulukuussa 1913 Launis tarjosi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle 1134 virolaisen runosävelmän kokoelman lunastettavaksi. Hän oli järjestänyt kokoelman tieteellisesti ”samaa tapaan kuin ennen toimittamani Inkerin ja Karjalan runosävelmät”. Mukana oli Oskar Kallaksen kirje, jonka mukaan keräyksen järjestäneellä Eesti Üliõpilaste Seltsillä ei ollut mitään sitä vastaan, että Launis antaisi ”painokuntoiseksi laitettut 1,150 sävelmää Suom. Kirj. Seuralle”. Painattamisoikeudet Kallas pidätti kuitenkin Seltsillä. Toimituspalkkioksi Launis toivoi yhtä markkaa sävelmältä ”ilman eri korvausta puhtaaksikirjoituksesta”, minkä Seura päätti maksaa neljän vuoden aikana. (Keskustelemukset 1915, 55–57).

Inkeriläisten ja virolaisten runosävelmien lisäksi Launis tarvitsi väitöskirjaansa varten vielä Suomessa ja Karjalassa tehdyt nuotinnokset. Niistä valtaosan oli tehnyt A. A. Borenus. Sävelmät olivat kuitenkin edelleen hänen hallussaan Heinolassa, missä hän toimi kansakouluntarkastajana (Itkonen 1936, 100). Runokokoelmiensa alkuperäiset muistiinpanot sekä tieteelliset käsikirjoituksensa Borenus luovutti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle keuhkokuumeella 1906, mutta sävelmäkokoelman seura lunasti vasta vuonna 1909. Keskustelemukset (1910, 107, 206) kertovat, että marraskuussa 1909 yli tuhat sävelmää sisältävä kokoelma oli tilaisuus lunastaa, ja maaliskuussa 1910 vuosikertomuksessa mainitaan ”tarkastaja A. A. Lähteenkorvan ainoalaatuinen sävelmäkokoelma, joka maist. A. Launiksensa alotteesta on lunastettu 3,000 markan suuruisesta summasta ja

nyt suurimmaksi osaksi jo on Seuran hallussa”. Launis julkaisi Boreniuksen runosävelmistä *Inkerin runosävelmissä* 93 ja *Karjalan runosävelmissä* 502. Kokoelman kopion on kuitenkin täytynyt olla Launiksensa hallussa jo aiemmin, ehkä jo vuonna 1906, sillä muuten on vaikea ymmärtää väitöskirjan yksityiskohtaisen sävelmäanalyysin ja lukemattomien laskutoimitusten suorittamista mahdolliseksi. Todiste tästä onkin *Inkerin runosävelmien* Alkulauseessa (1910b, vii). Launis oli järjestänyt kokoelman, sävelmät oli ladottu ja vihdoin painotyöt aloitettu syksyllä 1909 ilman Boreniuksen alkuperäistä kokoelmaa. Kun se loka-marraskuussa saatiin seuraan, oli painettu jo kuusi painoarkkia, niissä 336 sävelmää, joista yli 40 Boreniuksen muistiinpanemaa. Niistä puuttui Boreniuksen käsikirjoituskokoelman arkistonumero. Launis kertoi puuttuvat numerot liitteessä erikseen.

Sävellysoopinnot aiheuttivat väitöstyöhön välivuosia. Launis (s.a., 10–11) kertoo opiskelleensa 1907 talvikauden Berliinissä, talvikauden 1908–1909 Weimarissa, siellä oli ”opiskelutoverinani Ilmari Krohn”. Krohn (1951, 146–) oli saanut apurahan oopperan säveltämistä ajatellen ja kertoi, että ”yhdessä me sitten otimme tuntejamme samalla käyden ahkerasti Weimarin hyvässä oopperassa, jonka kiintoisaa ja vaihtelevaa ohjelmistoa seurassimme ja pohdimme omien ai-keitemme kannalta”. Yhteisissä illanistujaisissa ohjelmaan kuuluivat myös ”rytmi- ja sävelkulkumarjoitukset”. ”Se oli ainoalaatuista hupaisaa sana- ja sävelvoimistelua. Runosäkeitä rakennettiin musiikin eri tahtilajeja ja iskualamuotoja vastaaviksi. Melodisia sävelkulkuja muotoiltiin Kaarola Avellanin ’Kaunolukemisen Oppaan’ mukaan noudattaen sekä sen järkipäisyyden että tunnepitoisuuden ohjeita.”²⁵ Väitöskirjasta on varmasti keskusteltu ja kiistelty. Launis jatkoi kuitenkin analyysiaan omalla linjallaan, Krohn omallaan. Suurin erimielisyys koski kaiken aikaa iskualaa ja säkeen pituutta sekä esimerkiksi kolmivaihtoista tahtilajia, jonka Launis tulkitsi kolmi-iskuseksi, Krohn (1908, 43) kaksi-iskuseksi. Tämä vaikutti koko sävelmäanalyysiin.

Toukokuussa 1909 oli IMG:n Wienin kongressi. Sen jälkeen oli Launiksensa (s.a., 11) mukaan ”Väitöskirja uudelleen vuorossa”. Analyysiosan on täytynyt olla valmiina kesään 1910 mennessä, sillä tuon kesän Launis vietti Pietarissa asuen vaimonsa kanssa Moses Putron luona ja etsien runosävelmille venäläisiä sukulaisia. ”Pietarin kirjastoissa oli vähän tämän alan kokoelmia. Tulos oli kuitenkin tyydyttävä.” Kirjastoista löytyi kuitenkin tunnetuimpien venäläisten oopperain orkesteripartituureja ja iltaisin ”sain odottamattoman tilaisuuden tutustua suureen osaan parhaita ooppera-tuotantoa, mihin kotimaassa ei niihin aikoihin vielä ollut mahdollisuuksia.” Oopperan toistuva mainitseminen väitöskirjan yhteydessä ei ole perusteetonta, sillä se on erinomainen esimerkki siitä, miten taide ja tiede elivät Launiksensa mielessä rinnakkain omaa elämäänsä sekoittumatta toisiinsa. Launis jatkaa: ”Täällä kirjoitin tärkeimmän osan väitöskirjaani.” Kyseessä oli väitöskirjan viimeinen, 18-sivuinen luku ”Vergleichende Übersicht der Typen und Andeutungen über die Entstehung der Runenmelodien”.²⁶ Vain tässä luvussa Launis viittaa vertailtaviin ulkomaisiin sävelmäkokoelmiin. Kirjallisuusluettelossa hän mainitsee 59 kokoelmaa (jotkin moniosaisia), joista venä-

²⁵ Krohn (1916, 11) sanoo saaneensa Avellanin teoksesta virikkeen *Sävelopin* metodisen opetusmenetelmän pääajatukseen.

jänkielisiä on 41. Launis (1910b, iv) oli kuitenkin käynyt läpi venäläisiä kokoelmia jo ennen Pietarin kesää.

3.2 Inkerin runosävelmät

Väitöskirjan inkeriläisen tutkimusaineiston Launis julkaisi keväällä 1910 kokoelmassa *Inkerin runosävelmät*.²⁷ Siinä on 915 runosävelmää, 613 niistä Launiksen nuotinnoksia, ja Launis (1910b, i–vii) oli järjestänyt kokoelman ”tutkimusta varten sanakirjan tapaan”. Menetelmä oli muuttunut laudaturtyöhön verrattuna joikukokoelman tapaan jokseenkin kokonaan. Ensiksi sävelmät on jaettu kolmeen ryhmään sen mukaan, (1) onko esilaulu yhden (A), kahden (B) vai kolmen (C) sävelmäsäkeen pituinen. Ryhmässä B on seuraava jako sen mukaan, vastaako runosäettä yksi (B1) vai kaksi (B2) sävelmäsäettä; ryhmässä C kaikissa sävelmissä runosäettä vastaa kolme sävelmäsäettä. Sitten seuraa sävelmien jakaminen (2) säkeitten iskualamäärän mukaan, 3-iskuisista 10-iskuisiin. Tässä, kuten jo joikukokoelman säkeitten pituuden määrittämisessä, Launis oli jälleen ratkaisevasti eri mieltä Krohnin kanssa, sillä tämä (1908, 47; 1911–1914, 335) pitää kuusi-iskuisuutta säerakenteen laajimpana muotona. Tämän jälkeen Launis ryhmitti sävelmät (3) iskullisten sävelten perusteella melodisiin tyyppeihin, viiteen duurissa ja viiteen mollissa: ensimmäisen tyyppin sävelalue on suurin piirtein V–1, toisen toonikan ympärillä, kolmannen 1–5, neljännen V–5 ja viidennen 1–8. Jokaisessa iskualaryhmässä (4) duurisävelmät ovat ennen mollisävelmiä. Lopullisen paikan on joikukokoelman tapaan määrännyt (5) ensimmäisen iskullisen sävelen sävelkorkeus. Jos jokin sävelmän säe ei ole ryhmän mukainen, sävelmä on merkitty tähdellä (*). Samoin on merkitty sanakirjallisesta järjestyksestä poiketen toisintojensa lähelle asetetut sävelmät. Sisällysluettelossa ne ovat oikeilla paikoillaan.²⁸ Duurisävelmät ovat tässäkin kokoelmassa C- tai G-duurissa, mollisävelmät a- tai e-mollissa. Sävelmäsäkeet on erotettu toisistaan säepilkulla ja mahdollinen tilapäinen alkuhyräily on erotettu sävelmästä kaksoistahtiviivalla.

Launis (1910b, vi) toteaa, että iskualan pituus on tämänkin kokoelman nuotikuvassa neljäsosanuotin (tai pisteellisen neljäsosan) mittainen. Tahdissa on yleensä kaksi iskualaa. Moniin sävelmiin Launis on merkinnyt kohoiskualoja: erityisesti kolmivaihtoisisessa sekä 6/8- ja 5/8-tahtilajissa on ensimmäinen iskuala

²⁶ ”Sävelmätyyppien vertaileva yleiskatsaus ja viitteitä runosävelmien synnystä.” Launis jatkaa muistelmissaan väitöskirjastaan, että ”lopullisesti valmistui se seuraavan vuoden lopulla, jolloin se painettiin. Väitöstilaisuus oli seuraavan vuoden (1912) alussa.” Hän muisti siis väärin sekä väitöskirjan ilmestymisvuoden että väitöstilaisuuden ajankohdan. Pietarissa Launis oli joka tapauksessa kesällä 1910, sillä hän meni naimisiin kesäkuun alussa tuona vuonna ja väitöskirja painettiin vuoden lopussa.

²⁷ Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuosikertomuksessa 16.3.1910 todetaan, että 18 painoarkista seitsemästoista on ladottavana (Keskustelemukset 1910, 196).

²⁸ Myös tässä sävelmäkokoelmassa on tavanomaisen sisällysluettelon lisäksi toinenkin sisällysluettelo, joka kertoo jokaisen sävelmän paikan hierarkisessa luokittelujärjestelmässä sekä tähän sijaintiin johtaneen analyysin tiedot. Vrt. alaviite 14.

merkitty useimmiten pääiskua edeltävän tahtiviivan edelle. Muutamiin sävelmiin on merkitty jopa nousevia iskualoja ja iskualapareja, vaikka runon mitta on laskeva (esim. nrot 359 ja 362, Levónin nuotinnoksia).

Jälkikäteen on eniten herättänyt vastaväitteitä se, että Launis on merkinnyt esilaulajan ja kuoron vuorottelun myös niihin sävelmiin, joissa sitä ei käsikirjoituksissa ole. Väisäsen (1990, 212) mukaan tähän liittyy ”tosiasioista poikkeavaa julkaisijan teoriaa”, ”ainakaan tuutulauluja ja lypsylauluja esittämässä ei ole ollut kahta henkilöä, joten ei voida puhua mistään esi- ja jälkilaulajasta (t. kuorosta)”. Kysymys on todellakin teoriasta, joka vuosisadan vaihteessa tuntuu olleen hyvin yleinen: runosävelmiin liittyvä historiallinen esitystapa oli vuorolaulu. Launis on havainnollistanut lukijalle teorian merkitystä käytännössä ja merkinnyt sävelmiin oman käsityksensä niiden historiasta, mutta merkinnät ovat aina suluissa, jos ne ovat hänen lisäyksiään. Nuotinnoksethan sisältävät aina nuotintajansa tietoista tai tiedostamatonta teoriaa.

Tässäkin kokoelmassa sävelmien ”järjestelytapaa on painatuksen kestäessä jonkun verran muutettu”. Tästä syystä sekä järjestelyssä tehtyjen erehdysten ja arkistosta myöhemmin tehtyjen löytöjen vuoksi Launis (1910b, iii, vi) on painattanut liitteen ja kirjannut sen sävelmät sisällysluetteloon oikeille paikoilleen. Liitteessä on tällä kertaa 75 sävelmää, 48 niistä Launoksen omia muistiinpanoja.

3.3 Estnisch-finnische Runenmelodien

Joulukuussa 1910 ilmestyi ylipainoksena maisteri Armas Launoksen väitöskirja *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien. Eine Studie aus dem Gebiet der vergleichenden Volksmelodienforschung*. Väitöstilaisuus oli 12.1.1911. Varsinaisesti teos ilmestyi vasta 1913 Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimitusten niteenä XXXI. Kun tämä oli teoksen virallinen painos, Launis (esim. 1930b, v) mainitsee myöhemmin teoksen painovuodeksi 1913.

Väitöskirjassa on 30-sivuinen johdanto (Launis 1910a, i–xxx), jossa käydään läpi runosävelmien keruu, esittämisen tilanteet ja lajit, esilaulajan ja kuoron vuorottelu, rytmiiikan ja melodiikan perusteet, runon ja sävelmän suhde sekä tutkimusmenetelmä. Sitten seuraa 96-sivuinen sävelmien analyysi (Die Art und Verbreitung der Runenmelodien, s. 1–96) ja lopuksi 18-sivuinen yhteenveto ja analyysin historiallinen tulkinta (s. 97–114).

Väitöskirjan aineistona on 2831 runosävelmämuistiinpanoa. Suomesta, Karjalasta ja Karjalankannakselta on sävelmiä 687, Inkeristä 908 ja Virosta 1236. Analyysiosassa sävelmät on ryhmitelty Inkerin runosävelmien tapaan rytmiiikan (tai oikeastaan säemetriikan) perusteella. Rytmiiikka-analyysin esittelyssä Launis (1910a, xv) viittaa joikukokoelmaan: siinä on esitelty hänen peruskäsitteensä. Ensimmäinen jako (1) on Inkerin runosävelmistä hieman tarkentunut. Suluissa mainitut luvut ovat väitöskirjan analyysiosasta:

- I esilaulussa yhtä runosäettä vastaa yksi sävelmä (2308 sävelmää),
- II kahta ensimmäistä sävelmästä vastaa yksi runosäe yksin tai täydennettynä lisäsanoilla tai lisäsäkeellä (512 sävelmää),
- III esilaulussa yhtä runosäettä vastaa kolme sävelmästä (11 sävelmää).

Nämä pääryhmät on jaettu alaryhmiin sen mukaan, (2) kuinka monta iskualaa sävelmäsäkeessä on. Niitä on edelleen kolmesta kymmeneen. Nämä alaryhmät on ryhmitelty (3) metrisiin tyypeihin (Typus). Niitä on väitöskirjassa kaikkiaan 50. Jokaisen tyyppin kohdalla on mainittu siihen kuuluvien sävelmien määrä. Seuraavassa on mainittu kuhunkin alaryhmään kuuluvien sävelmien ja metristen tyyppien määrä:

TAULUKKO 4. Inkerin runosävelmien ensimmäisen metrisen pääryhmän alaryhmät (Launisen väitöskirjan 1910a mukaan).

I pääryhmä			
tyyppi	iskualoja	sävelmiä	metrisiä tyyppejä
a	3	3	1
b	4	1345	5
c	5	457	5
d	6 (3+3)	201	6
e	6 (2+2+2)	216	6
f	7	55	3
g	8	17	2
h	9	13	1
i	10	1 ²⁹	1

Toisessa pääryhmässä on ensin kolme alaryhmää:

A lisäsana on runosäkeen keskellä ja lopussa (16 sävelmää),

B lisäsäe on säkeen jatkona (279 sävelmää),

C runosäe vastaa kahta ensimmäistä sävelmäsäettä (217 sävelmää).

Kussakin alaryhmässä seuraa edellä olevaan tapaan jako sävelmäsäkeen iskualojen perusteella: A: 3 iskualaa (2 sävelmää, 1 tyyppi), 4 (14, 1), B: 4 (279, 9), C: 4 (182, 5), 5 tai 6 (3+3) (11 sävelmää, 1 tyyppi), 6 (2+2+2) (24 sävelmää, 3 tyyppiä).

Kolmannessa pääluokassa on vain 4-iskuisia säkeitä (11, 1).

3.4 Viisikymmentä metristä tyyppiä

Metriset tyytit ovat tutkimuksen varsinainen kohde. Jokaisesta on yksityiskohdainen kuvaus tarkkoine lukuineen. Tämä pyrkii toisaalta aineiston mahdollisimman perusteelliseen kuvaukseen, toisaalta antamaan eväitä runosävelmien historian pohtimiseen. Kuvauksessa Launis käyttää tilan säästämiseksi keksimiään lyhenteitä. Esimerkiksi R(hythmus) III b 1 tarkoittaa kolmannessa pääryhmässä olevaa neli-iskuista, tyyppiin 1 kuuluvaa sävelmää. Tyypeissä on sävelmiä yleensä kahdesta mututamaan kymmeneen. Yli sata sävelmää on vain neljässä tyyppissä: R I b 1, jonka tahtiosoitus on 2/4 ja jokaista kahdeksaa tavua vastaa yksi kahdeksasosanuotti (1217 sävelmää; kuva 9 alla), R I c 1, jonka tahtiosoitus

²⁹ Inkerin runosävelmät nro 893.

on 5/4, ja kuutta kahdeksasosaa seuraa kaksi neljäsosanuottia (378 sävelmää; kuva 10), R I d 1, jonka tahtiosoitus on kolmivaihtoinen 3/8 tai 3/4, jonka Launis on tulkinnut kuusi-iskuseksi (118 sävelmää; kuva 11), sekä R II C b 1, jonka tahtiosoitus on 2/4 ja säkeet neli-iskuisia, mutta yhtä runosäettä vastaa kaksi sävelmäsäettä (103 sävelmää).

Tyyppien yhteydessä tulee analyysiin mukaan jako kolmeen suuralueeseen³⁰ ja niiden sisällä pitäjiin tai muihin tiedossa oleviin pienempiin alueisiin. Tyyppien kuvaaminen on vaatinut jokaisen sävelmän analysoimisen moninaisesti. Sävelmäkohtainen ”tiedosto” (paperilappu, kortti) on sisältänyt melkoisen määrän tietoja. Analyysissa jokaisen yksityiskohdan yhteydessä mainitaan siihen kuuluvien sävelmien määrä. Yhden tiedon muuttuminen tai vaikka uuden sävelmän ottaminen mukaan analyysiin on muuttanut kymmeniä lukuja.

Analyyysin havainnollistamiseksi selostan, mitä Launis (1910a, 54–57) kirjoittaa luokan R I d – sävelmäsäkeessä 6 (3+3) iskualaa – ensimmäisestä tyyplistä. Valinta perustuu siihen, että tästä tyyplistä Launikella on mielenkiintoista sanottavaa viimeisessä luvussa. Sivuutan monia yksityiskohtia: Launoksen analyysi on siis vielä pikkutarkempi. Saadaksean analyysin mahdollisimman suppeaksi ja sivuja säästäväksi Launis on kehitellyt kaikelle kirjain- tai numerokoodin. Niiden selittämiseen hän tarvitsee liitteessä viisi sivua. Jos kaiken kirjoittaisi auki, helppolukuseksi, sivumäärä lisääntyisi ehkä viisin-kuusinkertaiseksi. Launoksen on täytynyt sävelmiä koodatessaan hallita järjestelmänsä todella hyvin.³¹ Myös nuottiesimerkit Launis (mt., xxiii) on tilan säästämiseksi jättänyt pois.

Metrisen tyyppin R I d 1 sävelmistä on virolaisia 39, inkeriläisiä 16 ja suomalaisia 63, yhteensä siis 118. Analyysin tulokset on Launis esittänyt seuraavassa järjestyksessä: melodiikka, rytmiiikka, runon suhde sävelmään, esilaulun ja kuoron vaihtelu, levikki ja yleiskatsaus.

Melodiikka.

1 Ambitus (1910a, xviii–). Aluksi sävelmät on jaettu (1) neljään luokkaan: I autenttinen duuri, II plagaalinen duuri, III autenttinen molli, IV plagaalinen molli. Sen jälkeen kirjain ilmoittaa, (2) montako säveltä ambitus käsittää toonikan (autenttinen) tai dominantin (plagaalinen) yläpuolella pohjasävel mukaan lukien: kaksi säveltä (a), kolme säveltä (b) jne. Pikkunumeroilla ilmaistaan (3) mahdolliset pohjasävelen alapuoliset sävelet, samoin kuin esim. pohjasävelen puuttuminen. Launis pohtii vähäsävelisten ambitusten tulkintavaihtoehtoja. Virolaiset sävelmät on tässä tyyppissä analysoitu 17 erilaiseen ambitusryhmään, inkeriläisissä niitä on 6, suomalaisissa 19. Suurin ryhmä on suomalainen III d (29 sävelmää), autenttinen mollivintti.

2 Kadenssi (1910a, xxiii). Ensimmäisen säeparin jälkisäkeen viimeisen iskualaparin sävelet muodostavat kadenssin. Jos myöhemmissä säepareissa kadens-

³⁰ Viro, Inkeri sekä kolmantena Suomi, Karjala ja Karjalankannas.

³¹ Väisänen (1960, 347) toteaa, että analyysi on ”ammattimiehellekin työlästä luettavaa monine mutkallisine lyhennysmerkkeineen”. Hän oli kerran kysynyt opettajaltaan Launikelta, muistaako tämä yhä vielä nuo merkkinsä, johon Launis oli huomauttanut, ettei hänen enää niitä tarvinnut muistaa.

sit ovat erilaisia, on nekin otettu huomioon. Tavallisimmat 56 kadenssia Launis on luetellut väitöskirjansa liitteessä. Perussävelenä on g ja näin on esimerkiksi kadenssi nro 1 g-g-g-g, nro 2 a-g-g-g, nro 24 h(b)-g-a-a ja nro 49 h(b)-c-d-d. Jokaisen kadenssin yhteydessä on eritelty sävelmien jakaantuminen duuriin ja molliin. Vastoin lähtökohtaansa, jossa neljäsosa vastaa iskualaa, hän toteaa muun muassa tämän tyyppin yhteydessä, että kadenssia määriteltäessä on viimeinen iskuala katsottava laajentuneeksi ja että iskualapariin kuuluu siis syl-labisen sävelmän neljä viimeistä säveltä. Virolaisissa sävelmissä on 14 erilaista kadenssia, inkeriläisissä 6, suomalaisissa 15. Suurin ryhmä on suomalaisten sävelmien kadenssi nro 22 (16 säv, 5 duuria, 11 molli). Kadenssin sävelkulku on h(b)-a(as)-g-g.

3 Säkeitten jäsenitys (1910a, xxiii). Launis on joikuanalyysin tapaan jakanut säkeet kahteen iskualapariin ja melodista rakennetta analysoidessaan antanut ensimmäiselle iskualaparille kirjaimen a, seuraaville erilaisille iskualapareille kirjaimet b, c, d. Jos muistiinpanossa on kolmaskin säe, on se saanut merkinnän samaan tapaan. Tyyppissä R I d 1 Launis on kadenssianalyysin tapaan katsonut kolmivaihtoisen tahdin iskualapariksi, vaikka on määritellyt säkeet kuusi-iskuisiksi. Virolaisissa sävelmissä on seuraavia rakenteita: ab-ab (4 säv), ab-bd (1), ab-ca (1), ab-cb (7), ab-cd (26); inkeriläisissä ab-ab (10), ab-ad (4), ab-cb (2); suomalaisissa aa-cd (1), ab-ab (1), ab-cc (2), ab-cd (59).

4 Säeparien ryhmitys (1910a, xxiv). Säeparien melodista rakennetta Launis kuvaa isoilla kirjaimilla. Jos toinen ja neljäs säe ovat melodisesti samanlaisia, merkintä on AB-CB. Tyyppissä R I d 1 Launis on voinut tehdä tällaisen analyysin vain kahdesta virolaisesta, Kadrinassa ja Vädrassa muistiinmerkitystä sävelmästä.

5 Ensimmäisen säeparin tyypit (1910a, xx-xxiii). Launoksen mukaan on melodiselta kannalta toisella ja kolmannella iskualaparilla suuri merkitys, sillä edellinen päättää ensimmäisen säkeen ja jälkimmäinen aloittaa toisen. Sävelmät on jaoteltu iskualojen pääsävelten perusteella tyyppeihin. Launis pohtii sävelmien usein kätkeytyä soinnullisuutta. Hän jakaa iskualaparit neljään ryhmään: (α) iskualaparissa molempien iskualojen pääsävelet edustavat toonikakolmisointua (tai sen sijaista, esim. rinnakkaistoonikan kolmisointua), (β) ensimmäisen iskualan pääsävel kuuluu toonikakolmisointuun, toinen dominanttikolmisointuun (tai sen sijaiseen kuten esim. rinnakkaisaladominantin kolmisointuun, joka on oikeastaan dominantin noonisointu ilman perussäveltä ja terssiä), (γ) ensimmäinen dominantti-, toinen toonikakolmisointuun, (δ) molemmat dominanttikolmisointuun. Näin syntyy toista ja kolmatta iskualaparia ajatellen 16 tyyppiä: αα, αβ, αγ, βα jne. Sitten Launis pohtii vähäsävelisten sävelmien analyysia sekä iskualan pääsävelen määrittelemistä. Tyyppissä R I d 1 on virolaisissa sävelmissä 9 erilaista iskualaparien melodista tyyppiä, suosituin αδ (12 säv, 11 duuria, 1 molli); inkeriläisissä 2 erilaista ja suomalaisissa 8 erilaista. Viimeksi mainituissa suosituin on δδ (14 säv, 5 duuria, 9 molli).

Rytmiikka.

Rytmiikan pääratkaisu on jo tehty, kun tyypin iskualamäärä 6 (3+3) on määritetty. Tällä kertaa Launis esittelee vain ne muutamat sävelmät, jotka poikkeavat perusrytmistä pisteellisyyksin, kolmijakoisuudella tai säkeen lopussa olevin tauoin. Muutamassa sävelmässä on vuorotellen 3/4- ja 5/4-säkeitä. Boreniuksen muistiinpanon mukaan ilomantsilainen laulaja vaihtoi kesken laulun huomauttamattaan 3/4-tahdin tavalliseen tasajakoiseen (2/4) sävelmän muuten muuttamatta. Toisessa Boreniuksen muistiinpanossa laulaja aloitti 5/4-tahtilajissa mutta vaihtoi pian tahtilajiksi 3/4. Samantapaisia esimerkkejä oli Viron Simititsasta viisi. (Launis 1910a, 55–56.)

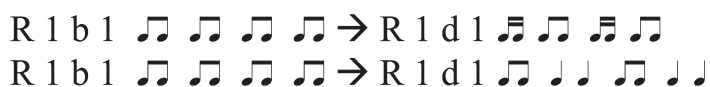
Tekstin suhde sävelmän säepariin ja periodiin.

Launin (1910a, xxiv–xxviii) mukaan tekstin suhde melodiaan on eri tyypeissä hyvin vaihteleva. Ensimmäisessä pääluokassa olevien sävelmien muistiinpanijat ovat merkinneet säeparin tekstiksi 1) kerrattun runosäkeen, 2) runosäeparin, 3) runosäkeen jossa on lisäsanoja (esimerkiksi *ai luuli*) sekä ensimmäisen säkeen toisen puoliskon kertaus, 4) runosäkeen sekä säännöllisesti toistuvan lisäsäkeen. Tämän analyysin avulla Launis pyrkii saamaan selvyyttä esilaulajan ja kuoron suhteeseen, ts. laulavatko ne vuorollaan yhden vai kaksi säettä. Kun esilaulaja ja kuoro laulavat kumpikin kaksi sävelmäsäettä, voi teksti ja musiikillinen periodi järjestyä kymmenellä eri tavalla, joissa kaikissa on vielä kaksi alakategoriaa. Launis antaa kaikista esimerkin. Lisäksi hän esittelee erilaisia laulajien käyttämiä täytesanoja ja täytevokaaleja. Tyypissä R I d 1 on virolaisissa sävelmissä kerrattu runosäe 10, runosäepari 18, runosäe ja lisäsäe 2 kertaa; 9 tapausta on epäselvää. Inkeriläisissä sävelmissä on kerrattu runosäe 5, runosäepari 10, runosäe ja lisäsäe lisäsanoin 1 kertaa. Suomalaisissa sävelmissä on kerrattu runosäe 6, runosäepari 49, määrittelemätön 8 kertaa.

Lisäksi Launis erittelee laulujen sisältöä ja käyttöyhteyksiä eri alueilla, esilaulajan ja kuoron suhdetta (mukana vain kymmenen sävelmää, kaikissa kumpikin on säkeen mittainen) sekä tarkemman alueellisen jakautumisen (Virosta ja Inkeristä pitäjakohtaisesti, Suomesta, Karjalasta ja Karjalankannakselta suuremmin aluein).

Yhteenvedossa Launis (1910a, 56–57) toteaa, että sävelmätyypin R 1 d 1 sävelmistä duuria on virolaisella alueella 25, mollia 14, inkeriläisellä 8 ja suomalaisella 21 ja 42. Hän käy läpi tavallisimmat ambitukset, kadenssit, säejäsennykset, ensimmäisen säeparin melodiset tyypit, rytmiikan ja esilaulun pituuden. Lopuksi hän tekee historiaan ulottuvan vertailevan päätelmän: tyyppi on ilmeisesti muodostunut tyypistä R I b 1 (suurin ryhmä, 2/4) joko niin, että ensimmäinen ja kolmas iskuala on lyhentynyt puoleen aika-arvostaan, tai siten, että toinen ja neljäs iskuala on laajentunut kaksinkertaiseksi. Edellisessä tapauksessa säkeet on tulkittava neli-iskuisiksi, jälkimmäisessä kuusi-iskuisiksi (ks. kuva 8). Tyyppi on tunnettu melkein koko runolaulualueella, paitsi Länsi-Suomessa.

Tähän päättyy Launin analyysi tyypistä R I d 1. Siinä on siis analysoitu 118 tutkimuksen 2831 sävelmästä. Pienempiä ryhmiä Launis ei analysoi näin perusteellisesti, suurimmasta ryhmästä R I b 1 (2/4, 1217 sävelmää) hän kirjoittaa 39



Kuva 8. Tyypin R 1 b 1 muuntuminen tyypiksi R 1 d 1 iskualojen lyhentyminä tai laajentumina. (Ks. Launis 1910a, 56–57.)

sivua käsitellen sävelmät suuralue kerrallaan (virolaisia 712, inkeriläisiä 388 ja suomalais-karjalaisia 117 sävelmää) ja jakaen ne ensin ambituksen perusteella alaryhmiin (virolaisia ryhmiä 15, inkeriläisiä 17 ja suomalais-karjalaisia 14). Näiden lähempi analysointi on vaatinut suuren määrän lisämerkkejä. Tämän väitöskirjan keskeisen osan erittely ei kuitenkaan ole tässä yhteydessä mahdollista.

3.5 Vertaileva yleiskatsaus ja historiallinen tulkinta

Vertailevan yleiskatsauksen Launis (1910a, 99–114) aloittaa käymällä läpi tärkeimmät ja yleisimmät rytmityypit ehdottaen, kuinka ne ovat ehkä syntyneet toisistaan, sekä esittäen niille löytämiään vertailukohteita muiden lähellä tai kauempana asuvien kansojen sävelmäkokoelmista. En syvenny näihin aiheisiin tässä lähemmin, sillä edellistä näkökulmaa hän on esitellyt lyhyesti ja yleistäen myös suomeksi (1910c) ja jälkimmäisen, erittäin mielenkiintoisen näkökulman käsittely on hankalaa, sillä Launis ei tilansäästösyistä ole julkaissut löytämiään nuotinnoksia, enkä ole toistaiseksi onnistunut löytämään niitä kirjastoista. Päätelmissä mainittuja kansoja ovat mm. venäläiset, eteläslaavit, puolalaiset, saksalaiset, liettualaiset, latvialaiset, mordvalaiset, tšeremissit (marit), suomenruotsalaiset jne. Asiaan on palattava myöhemmin.

Lopuksi Launis (1910a, 112–114) käsittelee runosävelmien ikää. Hän toteaa, että kysymykseen, milloin runosävelmätyypit ovat muotoutuneet virolais-suomalaisella alueella tai milloin ne ovat vaeltaneet sinne lainana naapurikansoilta, ei voida tyydyttävästi vastata, ennen kuin näiden kansojen vastaavien sävelmätyyppien kehitys ja levinneisyys on tutkittu. Mutta joitakin piirteitä voidaan kuitenkin alustavasti esittää hänen oman tutkimuksensa perusteella. Ensiksi on tarkkailtava sävelmien vaellusta virolais-suomalaisen alueen sisällä.³²

Launoksen mukaan levinneisyyttä käsiteltäessä on käynyt ilmi, että jokaisella alueella lauletaan vain tiettyjä sävelmätyyppejä. Vieläpä kokonaisia sävelmäryhmiä, jotka sisältävät samankaltaisia tyyppiejä, lauletaan vain tietyllä alueella. Joskus alue käsittää vain yhden pitäjän. Sävelmät näyttävät siis virolais-suomalaisen alueen sisällä vaeltaneen vain vähän seudulta toiselle. Jos sävelmässä havaitaan jonkinlaista vierasta vaikutusta, on tämä saatu yleensä suoraan ympärillä asuvilta naapureilta, ja sävelmien vaellus on päättynyt siihen.

³² Vaikka Krohnin ja Launoksen keruutyössä on vaikea nähdä Launoksen toisen tärkeän opettajan Kaarle Krohnin edustaman historiallis-maantieteellisen koulukunnan vaikutusta, on väitöskirjan yhteenvedossa tämä vaikutus selvästi näkyvissä. Samantapainen kysymyksenasettelu oli olennainen osa tuon ajan kansanrunoutentutkimusta.

Launoksen mukaan on siis pidettävä vanhimpina niitä tyyppejä, joita tavaan yleisesti kaikilla alueilla ja jotka eivät ole voineet myöhemmin vaeltaa muilta, ympäröiviltä alueilta. Tällaisia tyyppejä on oikeastaan vain kaksi, nimittäin R I b 1 vanhemmissa muodoissaan, joissa soolo ja kuoro-osuus ovat säkeenmittaisia (ks. kuva 9), sekä R I d 1, jota ei tosin tunneta Länsi-Suomessa runosävelmänä. Edellisellä on kaikki vanhimman ja alkuperäisimmän runosävelmätyypin ulkoiset edellytykset: se on rytmisesti ja melodisesti yksinkertainen. Koska tällä sävelmällä on selviä vertailuesimerkkejä vain lounaislaaueilla, kaukana virolais-suomalaiselta alueelta, sekä joitakin mordvalaisilla ja tšeremisseillä (mareilla), on todennäköistä, että tämä tyyppi on ollut tunnettu suomalaisten heimojen keskuudessa jo ns. yhteissuomalaisena aikana, jolloin ne asuivat yli kaksi tuhatta vuotta sitten yhtenäisenä ryhmänä nykyistä aluetta etelämpänä. Tähän samaan aikaan sijoittunee tyyppi R I b 4, jota esiintyy vain Vienan Karjalassa mutta jonka liettualaiset ja puolalaiset tuntevat arvoituksellisesti täysin samanlaisena (kuva 10). On vaikea olettaa, että tämä omalaatuinen ja runomitalle hankala sävelmä olisi syntynyt ilman vuorovaikutusta. Koska tämä tyyppi ei esiinny venäläisissä kokoelmissa eikä mainittujen alueiden välillä esiinny välimuotoja, on oletettava, että se on peräisin ajalta, jolloin nämä kansat olivat läheisessä vuorovaikutuksessa. Sen jälkeen eristyksissä asuneet karjalaiset ovat sen säilyttäneet, eivätkä myöhemmät sävelmämuodot ole sitä syrjäyttäneet. Vielä on silti otettava huomioon sekin mahdollisuus, että sävelmätyyppi on myöhemmin aikoina vaeltanut Vienan Karjalaan esimerkiksi jonkin pakolaisjoukon mukana.

b. Zeilen mit 4 Taktfüssen (1345).

Typus 1 (1217):

V: Is - ki tul - ta ilman uk - ko, C: Is - ki tul - ta ilman uk - ko.

Kuva 9. Tyyppi R I b 1 (Launis 1910a, 3).

Typus 4 (78):

V: Ky - lä vuotti uut - ta kuuta, Ch: Ky - lä vuotti uut - ta kuuta.

Kuva 10. Tyyppi R I b 4 (Launis 1910a, 44).

Vanhimpiin runosävelmätyyppeihin on Launoksen mukaan luettava myös kaikille runolaulualueille yhteinen R I d 1 (kuva 11). Vertailtavaa löytyy puolalaisilta, liettualaisilta ja lounaislaaueilta. Tyyppi ehkä ei kuitenkaan ole yhteissuomalaiselta ajalta, koska sen melodiikka on yleensä kehittyneempää. Toisaalta voitaisiin olettaa, että melodiikka on muuttunut myöhemmin.

d. Zeilen mit 6 (3 + 3) $\frac{3}{2}$ Taktfüssen (201).

Typus 1 (118):

V: Annukkainen saareneito, Ch: Annukkainen saareneito.

Kuva 11. Tyypin R I d 1 (Launis 1910a, 54).

Launis ottaa esille myös muutamien vähälevikkisten sävelmien historiallisen tulkinnan. Esimerkiksi Sääksmäen Ritvalan kylän helkajuhlan sävelmätyyppiä (II B b 4, kuva 12) on hänen mukaansa laulettu jo kauan. Vastaavia sävelmiä tunnettiin Saksassa yleisesti jo keskiajalla, ja on todennäköistä, että se saapui Suomeen jo silloin.

Typus 4 (15):

V: Ru-vetkasme roh-jetkasme, kau-niissa joukoss', Ch: Ru-vetkasme rohjetkasme, kau-niissa joukoss'.

Kuva 12. Tyypin R II B b 4.

Suomessa yleisimmän 5/4-rytmityyppin (R I c 1, kuva 13) Launis arvelee syntyneen yleisimmästä tyyppistä R I b 1 (kuva 9), jollei se sitten ole saanut muotoaan muualla ennen lainautumistaan runolaulualueelle. Hän viittaa tunnettuun pohjoismaiseen esimerkkiin, joka on tullut tunnetuksi kehtolauluna ja jossa on samanlainen melodiikka. Toisaalta on mahdollista, että tyyppin syntymistä ovat tukeneet alueella jo ehkä aiemmin tunnetut, edellä esitellyn tyyppin R I d 1 sävelmät. Lisäksi voitaisiin yhtenä syntytekijänä pitää melodisesti samankaltaisia rekilauluja. Tyyppin maantieteellinen levinneisyys viittaa siihen, että sävelmän alkumuoto on vaeltanut Länsi-Suomesta Karjalaan. Tätä rytmityyppiä tavataan vain vähän muilta kansoilta.

c. Zeilen mit 5 Taktfüssen (457).

Typus 1 (378):

V: Lemminkäin' on piilopoika, Ch: Lemminkäin' on piilopoika.

Kuva 13. Tyypin R I c 1 (Launis 1910a, 46).

Launoksen väitöskirjassa on siellä täällä mielenkiintoisia viittauksia uudemman suomenkielisen säkeistölaulun valtalajiin, rekilauluun. Sen suhde runolauluun kiinnosti myös Ilmari Krohnia. Hän esitteli näiden mahdollista geneettistä suhdetta esitelmissään ja kirjoituksissaan.³³ Murros oli Länsi-Suomessa tapahtunut jo pari vuosisataa sitten, mutta Inkerissä se oli vasta meneillään. Siksi Launoksen (1910b, ii) otti Inkerin runosävelmiin mukaan muutamia runolaulun kaltaisia sävelmiä, jotka olivat rekilaulun runomitassa.

Launoksen vastaväittäjänä oli ajan tavan mukaan hänen opettajansa, Ilmari Krohn. Virallisessa lausunnossaan hän ylistää ensimmäistä oppiaineensa väitöskirjaa (Krohn 1911; Tunkelo 1911, 38):

Sävelmäin analyysi ja lajittelu perustuu pätevään musiikkiteoreettiseen menettelytapaan ja on suoritettu itsenäisellä ymmärryksellä ja tieteellisellä täsmällisyydellä. Huomattavana metodologisena ennätyksenä ovat mainittavat tekijän keksimät lyhennysmerkit monenlaisten rytmillisten ja melodisten ominaisuuksien osottamiseksi kirjaimilla ja numeroilla. Niillä on edellytyksiä joutua yleisempäänkin käytäntöön vertailevaa musiikkitiedettä ja yleensä musiikin analyysia esittämissä julkaisuissa, syystä että ne täyttävät tuntuvan aukon tässä suhteessa.

Krohn käytti ja kehitti systeemiä *Rytmiopissaan* (1911–1914, 403). Krohn (1911) jatkaa: ”Teoksen käsittelytavasta käy ilmi, että tekijä täydesti hallitsee laajaa, lähes 3,000 sävelmää käsittävää ainestansa.”

Mutta Krohn on myös tiukka. Suurin kritiikki kohdistuu siihen, että Launis on tutkinut vain sävelmien rytmistä rakennetta ja ”melodinen puoli on jäänyt vähemmälle osalle”. Tosin se olisi ”aiheuttanut toisen yhtä laajan tutkimuksen”. Mutta kun Launis lausuu, että runosävelmät ovat vain vähäisessä määrin vaelta- neet seudusta toiseen, niin tämä koskee vain rytmityyppejä: melodisen raken- teen tarkempi tutkimus johtaisi Krohnin mukaan selvästi erilaisiin päätelmiin. Huomiotta on jäänyt myös runosävelmien melodiikan selvä sukulaisuus ”van- haan kirkolliseen resitatiooniin ja psalmodiaan”, sekä se, että monet esitystavan piirteet ovat ”hyvin yleisiä monilla luonnonkansoilla eri osissa maapalloa, ja niitä on varmasti ollut johonkin määrin käytännössä entisaikojen taidemusiikissa”. Viisikymmentä kadenssilajia olisi ollut parempi järjestää ”enemmän organisten kuin koneellisten näkökohtien perusteella”. Krohn oli (ehkä ainoana) käynyt läpi väitöskirjan jokaisen numeron ja koodikirjaimen ja löytänyt näistä tuhansista yksityiskohdista kymmenkunta virhettä. Erikseen hän selitti huomattavan pe- rusteellisesti, miksi säkeessä ei voi olla enempää kuin kuusi iskualaa. Launoksen 7–10-iskuisia säkeitä Krohn piti ”2-säkeisinä yhtyminä”.

Launis itse katsoi, että työ oli vasta alussa. Tarjotessaan virolaisten runosä- velmien kokoelmaa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle hän totesi: ”Sillä vaikka olen jo väitöskirjassani runosävelmistä niiden laatua, syntyä ja levenemistä seik- kaperäisesti valaissut, on tässä tutkielmassa kuitenkin vasta vain yleiset piirteet

³³ Esim. Krohn 1909, 233. Toukokuussa 1908 Krohn piti Suomalais-Ugrilaisessa Seurassa esitelmän ”suomalaisten kansanlaulusävelmien suhteesta runosävel- miin” (Seuran vuosikertomus 1908, 10). ”Kansanlaulu” tarkoitti tuohon aikaan uudempaa kansanlaulua.

tulleet käsitellyiksi jättäen paljon mahdollisuuksia yksityiskohtaiselle ja varsinkin vertailevalle tutkimukselle.” (Keskustelemukset 1915, 56). Kovin monia työn jatkajia ei kuitenkaan ilmaantunut. A. R. Niemi (1918) käytti väitöskirjan päätelmiä hyväkseen pohtiessaan runomitan syntyä. A. O. Väisänen luki väitöskirjan tarkkaan, mutta hänen viittauksensa siihen olivat yleensä varsin pidättyväisiä. Ne ansaitsevat oman artikkelinsa. Väisänen (1990, 208–219) jatkoi kuitenkin Launiksensa työtä kehittämällä lyhennemerkintää. Sitten koitti vähitellen aika, jolloin ei enää analysoitu kokonaisia sävelmäkokoelmia.

Vaikka Launis julkaisi sekä joiuista että runosävelmistä laajat haastattelu- ja havainnointiaineistoon perustuvat kuvaukset, oli hänen varsinainen tutkimuskohteensa itse sävelmät. Hän oli intohimoinen analysoinnin, luokittelun ja tilastoinnin ammattilainen. Systeemin oli oltava hierarkkinen ja kirkas, mutta sen luonteeseen kuului, että sen jyrkkyyttä lievennettiin subjektiivisin täydennyksin. Systeemin piti jakaa sadat tai tuhannet sävelmät yhä pienempiin ryhmiin, jotta sävelmien ominaisuudet paljastuisivat, tosinnot tulisivat lähekkäin ja tietynlainen sävelmä olisi mahdollisimman helppo löytää. Kaikkien sävelmien oli oltava analyysissa mukana. Launikselle tällainen työ oli luontaista, mutta oma merkityksensä oli epäilemättä ollut myös Krohnilla opettajana. Tätä puolta A. O. Väisänen (1953, 10) luonnehti sattuvasti:

Jokainen hänen oppilaistaan sai veriinsä metodisuuspyrkimyksen, jolle aina ei anneta tieteessä niin suurta arvoa kuin se ansaitsisi. Niin ovat Armas Launis ja näitten rivien kirjoittaja kansansävelmien alalla johtuneet pohtimaan julkaisuaineistoihinsa nähden Krohnin näkökannoista poikkeavia metodeja, joita kuitenkin tuskin olisi pyritty keksimään ilman tieteellistä peruskoulutusta.

4. Yhtenäisen tutkimusmenetelmän välttämättömyydestä

Launiksensa kannalta oli katastrofi, että valmiit, leksikaalisesti järjestetyt Karjalan ja Viron runosävelmäkokoelmat jäivät julkaisematta niiden valmistuttua. Edellisen kokoelman Suomalaisen Kirjallisuuden Seura lunasti ”tieteellisesti järjestettynä ja painatusta varten puhtaaksikirjotettuna” jo lokakuussa 1911, mutta se jätettiin toistaiseksi ”arkistoon odottamaan aikaa, jolloin Seuralla on varoja sen julkaisemiseen” (Keskustelemukset 1913, 52). Sama maininta toistui seuraavina vuosina seuran vuosikertomuksissa. Kokoelma ilmestyi vasta 1930. Samana vuonna ilmestyi myös *Eesti runoviisid* Tartossa. Jo vuonna 1924 Eesti Kirjanduse Seltsi oli asettanut teosta varten toimikunnan, jonka puheenjohtajana oli säveltäjä Miina Hermann (Härma) ja joka jo seuraavana vuonna ladotti kokoelman ensimmäiset painoarkit. Ilmeisesti toimikunta lisäsi kokoelmaan sävelmiä, sillä julkaisussa niitä on 2580. Epäselväksi jää, sijoittiko toimikunta vai Launis uudet sävelmät entiseen järjestelmään. Launis suostui vastahakoisesti lähettämään Pariisista lyhyen esipuheen, jonka lopussa hän toteaa, ettei ole lukenut korrehtuuria, mistä on seurannut epä johdonmukaisuuksia sävelmien painatuksessa. Nuori musiikkieteilijä Karl Leichter (1930) kirjoitti teoksesta murskaavan arvostelun,

minkä seurauksena esimerkiksi virolainen hakuteos mainitsee suomalaisen säveltäjän ja kansanlaulujen tutkijan Armas Launoksen kohdalla, että hänen toimittamassaan runosävelmäjulkaisussa on paljon painovirheitä ja virheettömiä nuotinnoksia on arviolta alle kymmenen prosenttia. Launis kieltäytyi osallistumasta keskusteluun.³⁴ Kritiikin takia *Eesti runoviisid* ei esiinny virolaisen runolaututkimuksen lähdeteoksena, mutta useille säveltäjille, kuten esimerkiksi Veljo Tormisille (2000, 177), teos oli käytännöllinen ja tärkeä virikkeiden antaja.

Kaikesta huolimatta Launis oli 26-vuotiaana julkaissut kaksi yhtä laulunlajia käsittelevää, koko aineiston sisältävää ja leksikaalisesti järjestettyä kansansävelmäkokoelmaa. Ne olivat ensimmäiset Euroopassa.³⁵ Hän kirjoitti myös ensimmäisen laajan tutkimuksen, kokonaisen väitöskirjan, tältä alalta. Sen esipuheessa hän totesi työllään olleen kaksi päämäärää. Ensiksikin musiikkiteettellisen analyysin tarkoituksena oli täydentää tutkimuksia Kalevalan synnystä ja antaa sävelmien musiikillisesta rakenteesta saatavaa aineistoa runomitan tutkimukselle. Toiseksi väitöskirja pyrki tekemään ehdotuksen siitä tavasta, jolla laajoja kansansävelmäkokoelmia olisi tutkittava, ja siitä miten tällainen tutkimus mahdollisimman tiukkaan pakattuna antaisi mahdollisuuden hallita helpommin aineistoja. Launis jatkoi, että vaikka hänen käyttämänsä tutkimusmetodia ja siinä käytetyt merkkejä ei ehkä sellaisinaan voi käyttää tutkittaessa hänen aineistostaan huomattavasti poikkeavia sävelmiä, olisi ehkä kuitenkin mahdollista saada niitä muokkaamalla aikaan sellainen tutkimusmenetelmä ja lyhenejärjestelmä, joka soveltuisi mahdollisimman monen erilaisen sävelmäkokoelman tutkimiseen. Silloin eri maissa tehdyt erityistutkimukset tehtäisiin samalla, vertailua edistävällä tavalla.

IMG:n seuraavassa kongressissa Lontoossa touko-kesäkuussa 1911 Launoksen esitelmän aiheena oli ”Kansansävelmien yhtenäisen tutkimusmenetelmän välttämättömyydestä”³⁶. Launis (1911, 185) toteaa, että runosävelmätutkimuksen yhteydessä hänen mielestään heräsi kysymys, joka olisi ratkaistava mahdollisimman pian. Yhtenäinen tutkimusmenetelmä olisi välttämätön ”kansansävelmien biologisessa tutkimuksessa”. Näin muissakin tieteissä tapahtui, ja erityisesti vertaileva tutkimus vaati samankaltaista menetelmää. Tuskin löytyisi menetelmää, joka sopisi täysin erilaisten sävelmäkokoelmien vertailuun, mutta se ei olisikaan tarpeellista. Tärkeintä olisi, että samankaltaiset kokoelmat tutkitaisiin yhteisten periaatteiden mukaisesti ja erillistutkimukset olisivat näin mahdollisimman lähellä toisiaan. Miten tähän päästäisiin? Launoksen mukaan ensiksi tulisi määrittää peruskäsitteet ja päättää johdonmukaisista nimityksistä. Niissä oli horjuntaa yllättävän paljon. Kun esimerkiksi puhuttiin säkeestä tai periodista, ei voinut tietää ilman selityksiä, minkälaiset musiikilliset yksiköt olivat kyseessä. Sen jälkeen olisi keksittävä systemaattiset lyhennemerkit, jotka voisivat sisältää kirjaimia ja numeroita, joilla voitaisiin ilmaista lyhyesti mahdollisimman monia sävelmien ominaisuuksia. Toiseksi tutkimukset tulisi kirjoittaa sellaiseen

³⁴ Männik-Kirme 2002, 20–26; Eesti biograafilise leksikoni täeindusköide 1940.

³⁵ Vrt. Berczky 2001.

³⁶ ”Ueber die Notwendigkeit einer einheitlichen Untersuchungsmethode der Volksmelodien.”

muotoon, että vertailu muihin sävelmäkokoelmiin olisi helppoa. Tutkimusten ei tulisi tarjota yksinomaan valmiita tuloksia vaan myös mahdollisimman monenlaisia, yksityiskohtaisia tietoja sävelmistä ja sävelmäryhmistä. Siitä olisi muille tutkijoille enemmän hyötyä. Kun tällaisia tutkimuksia sitten ilmestyisi, olisi myöhempien tutkijoiden koetettava rakentaa niin paljon kuin mahdollista edeltäjiensä luomalle perustalle, pitää se, mitä pitivät hyvänä, ja kehittää menetelmää edelleen. Tutkimusten tulisi ilmestyä musiikkitieteen valtakielillä: saksaksi, ranskaksi, englanniksi.

Launis (1911, 186) jatkoi: yhtenäistä tutkimusmenetelmää ei vielä ole eikä sellaisesta ole hänen tietääkseen tehty vielä yhtään ehdotusta. Omasta puolestaan hän on nyt tehnyt väitöskirjassaan sellaisen. Se koskee peruskäsitteitä, lyhennemerkkejä ja esitystapaa. Varsinaiset tutkimustulokset on esitetty teoksen lopussa erillisenä lukuna, etteivät ne häiritsisi rytmityyppien analyysia, jota näin on helpompi käyttää vertailuun, tai sitä voi tarkastella muistakin kuin tekijän käyttämistä näkökulmista.³⁷ Launis päätti esitelmänsä toivomukseen, että kysymys yhtenäisestä tutkimusmenetelmästä herättäisi kiinnostusta kansansävelmien tutkijoiden keskuudessa ja asiassa olisi edetty seuraavaan IMG:n kongressiin mennessä jo hyvän matkaa.

Seuraava kongressi pidettiin Pariisissa kesäkuun alussa 1914. Siitä ei ilmestynyt kongressijulkaisua, sillä maailmansotaan ei päättynyt ainoastaan IMG:n merkittävä julkaisutoiminta, vaan koko seura. *Zeitschriftin* viimeisessä vuosikerassa oli kuitenkin raportti kongressista (Wolf 1914, 263). Sen mukaan ”perustavanluonteinen merkitys oli myös Launiksen esitelmällä ’Yhtenäisen metodin välttämättömyydestä kansansävelmien tutkimisessa’³⁸. Kysymystä pidettiin yhtenä tärkeimmistä etnologisen ryhmän erityisistunnossa, joka tavoittelee kaikkien folkloristien kansainvälistä yhteenliittymää.” Ilmari Krohn nimettiin ansioluettelonsa mukaan Pariisissa kansansävelmätutkimuksen yhtenäistämistä varten perustettuun valiokuntaan. Siitä, nimettiinkö Launiskin siihen, tai siitä, millä tavalla valiokunta toimi, en ole toistaiseksi löytänyt tietoja. Muistelmissaan Launis (s.a., 13) toteaa: ”Ehdotukseni tuli tärkeänä seikkana huomioiduksi, mutta suuret poliittiset tapaukset estivät asiaan palaamisen. Paljoa myöhemmin, v. 1949, oli sama kysymys esillä Geneven kongressissa. Sain sinne kutsun alkamaani asiaa ajamaan, mutta en saanut tilaisuutta matkustaa sinne.”

³⁷ Launis ei tehnyt tilastollisia yhteenvetoja. Analyysien tarkka esillepano antaa kuitenkin mahdollisuuden siihen. Sen on tämän kirjoittaja voinut todeta laatiessaan vuosien mittaan monenlaisia tilastoja Launiksen runosävelmä- ja joiku-analyyseista.

³⁸ ”Über die Notwendigkeit einer einförmigen Methode beim Studium der Volksmelodien.”

Lähteet

Arkistolähteet

Helsingin yliopiston keskusarkisto.

Krohn, Ilmari 1911. Historiallis-kielitieteelliselle Osastolle.. Hist. fil. Sect. för 8/2 11. Signum I. K.

Kansalliskirjasto. Armas Launiksen arkisto 1900–1959.

Launis, Armas s.a. *Taival, jonka vaelsin. Itse-biografia matkamuistelmien värittämänä.* Coll. 123.20.

Saapuneet kirjeet. Coll. 123.1.

Kirjallisuus

- Bereczky, János 2001. *Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Eesti biograafilise leksikoni täeindusköide* 1940. Akadeemilise Ajaloo-Seltsi toimetused X. Tartu–Tallinn: Loodus.
- Fleischer, Oskar 1899. Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1): 1–53.
- Fleischer, Oskar 1902. Zur vergleichenden Liedforschung. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (2): 185–221.
- von Hornbostel, Erich M. 1905. Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (3): 85–97.
- von Hornbostel, Erich M. 1907. Über den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft. *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906.* Leipzig: Breitkopf & Härtel. 56–60.
- Itkonen, Erkki 1936. A. A. *Borenius-Lähteenkorva.* Suomi V:18. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jouste, Marko 2008. Pentatoniikan käsite 1900-luvun alun suomalaisessa musiikintutkimuksessa. *Etnomusikologian vuosikirja 20.* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 27–50.
- Kallas, Aino 1952. *Päiväkirja vuosilta 1897–1906.* Helsinki: Otava.
- Kallio, Kati 2013. *Laulamisen tapoja. Esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkerialäisessä kalevalamittaisessa runossa.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Keskustelemukset* 1906, 1907, 1910, 1913, 1915, 1916. *Suomi* IV:4, IV:5, IV:8, IV:12, IV:14, IV:15. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koller, Oswald 1902. Die beste Methode, Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (1): 1–15.
- Krohn, Ilmari 1903. Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (4): 643–660.
- Krohn, Ilmari (toim.) 1904–1933. *Laulusävelmiä. Suomen Kansan Sävelmiä, Toinen Jakso.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Ilmari 1906a. Kansainvälisen musiikkiseuran II kongressi Baselissa. *Säveletär* 1 (21): 217–220.
- Krohn, Ilmari 1906b. Rytmi. *Säveletär* 1 (1, 2, 4, 6): 2–5, 13–15, 37–39, 61–63.
- Krohn, Ilmari 1907. Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien. *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906.* Leipzig: Breitkopf & Härtel. 66–74.

- Krohn, Ilmari 1908. Suomalainen laulurunous. *Ylioppilaskunnan Laulajain Albumi*. Helsinki. 36–52.
- Krohn, Ilmari 1910. Musiikkihistoriallinen tutkimus yliopistossamme. *Säveletär* 5 (23–24): 261–262.
- Krohn, Ilmari 1911–1914. *Musiikin teorian oppijakso I. Rytmioppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1915. Psalmilaulu. *Tietosanakirja. Seitsemäs osa*. Helsinki: Tietosanakirja-Osakeyhtiö: Helsinki. 1031.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso. II. Säveloppi (melodiikka)*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- Laitinen, Heikki 1981. Saamelaisten musiikki. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund ja Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 179–198.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Laitinen, Kai 1973. *Aino Kallas 1897–1921. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta*. Helsinki: Otava.
- Launis, Armas 1903. Kertomus kansansävelmien keräilymatkasta. *Suomi IV*: 1, Keskustelemukset. 62–64.
- Launis, Armas 1905. Kertomus kansansävelmäin keräysmatkasta Suomen Lapissa kesällä v. 1904. *Suomi IV*: 3, Keskustelemukset. 86–90.
- Launis, Armas 1907a. Kertomus sävelkeruumatkasta Inkerissä kesällä 1906. *Suomi IV*: 5, Keskustelemukset. 103–116.
- Launis, Armas 1907b. Lappalaisten joikusävelmät. *Säveletär* 2 (3–5): 37–39, 53–55, 72–76.
- Launis, Armas 1908. *Lappische Juoigos-Melodien. Gesammelt und herausgegeben von Armas Launis*. Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia XXVI. Helsingfors.
- Launis, Armas 1909. Die Pentatonik in den Melodien der Lappen. III. *Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909*. Leipzig: Breitkopf & Haertel. 244–248.
- Launis, Armas 1910a. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runmelodien*. Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia XXXI. Helsinki.
- Launis, Armas 1910b. *Inkerin runosävelmät. Suomen Kansan Sävelmiä, Neljäs Jakso, Runosävelmiä. I*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1910c. Runosävelmistä. Teoksessa *Kalevalan selityksiä*. Toim. A. R. Niemi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 221–242.
- Launis, Armas 1911. Ueber Notwendigkeit einer einheitlichen Untersuchungsmethode der Volksmelodien. *Report of the Fourth Congress of the International Musical Society*. London: Novello and Company. 185–186.
- Launis, Armas 1922a. *Kaipaukseni maa. Lapinkävijän matkamuiistoja*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Launis, Armas 1922b. Saamein säveleitä etsimässä. *Kalevalaseuran vuosikirja 2*. Porvoo: WSOY. 132–147.
- Launis, Armas 1923. Joiku, saamein muinaislaulu. *Kansanvalistusseuran Kalenteri*, 43. vuosikerta. Helsinki. 119–126.
- Launis, Armas 1930a. *Karjalan runosävelmät. Suomen Kansan Sävelmiä, Neljäs Jakso, Runosävelmiä. II*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1930b. *Eesti runoviisid*. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus.
- Launis, Armas 2004. *Tunturisävelmiä etsimässä Lapissa 1904 ja 1905*. Toim. Minna Riikka Järvinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 2008a. Armas Launin keräelmä. Teoksessa *Kainuun laulut. Armas Launis ja Eino Levón Kajaanin kihlakunnassa 1902*. Toim. Minna Riikka Järvinen ja Janne Seppänen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 109–148.

- Launis, Armas 2008b. Pentatoniikka lappalaisten melodioissa. *Etnomusikologian vuosikirja 20*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 9–21.
- Leichter, K. 1930. Eesti runoviisid. *Muusikaleht 7* (5–6, 7–8): 137–138, 163–170. Uusintapainos: Leichter, Karl 1997. *Keset muusikat*. Tartu: Ilmamaa. 381–396.
- Männik-Kirme, Maris 2002. *Karl Leichter, Eesti muusikateaduse suurmees*. Tallinn: Sild.
- Niemi, A. R. 1918. *Vanhan suomalaisen runomitan synnystä*. Suomi IV:19. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niemi, Jarkko 2008. Suomentajan jälkisanat. *Etnomusikologian vuosikirja 20*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 21–26.
- Pommer, Josef 1909. Juchezer, Rufe und Almschreie aus den österreichischen Alpenländern. III. *Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongressausschuss*. Leipzig: Breitkopf & Haertel. 248–252.
- Riemann, Hugo 1903. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Saastamoinen, Ilpo 1998. *Laulu – puu – rumpu. Saamelaismusiikin alkulähteillä*. Musiikkitieteen lisenssiaattityö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tedre, Ülo 1998. O. Kallas folkloristina. *Oskar Kallas. Artikleid Oskar Kallase elust ja tööst*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. 131–188.
- Tormis, Veljo 2000. *Jonni pärast heliloojaks!* Koostaja Priit Kuusk. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
- Tunkelo, E. A. 1911. Kirjallisuutta. *Virittäjä 15*: 36–39.
- Wiener Kongreßausschuß 1909. III. *Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß*. Leipzig: Breitkopf & Haertel.
- Wolf, Johannes 1914. Der fünfte Kongress der IMG. vom 1.–14. Juni. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 15* (10/11): 260–268..
- Väisänen, A. O. 1912. Virolaisten kansansävelmäin keruusta. *Virittäjä 18* (6): 156–158.
- Väisänen, A. O. 1953. Ilmari Krohn ja kansanmusiikki. *Kalevalaseuran vuosikirja 33*. Helsinki: WSOY. 7–11.
- Väisänen, A. O. 1960. Armas Launis 1884–1959. *Kalevalaseuran vuosikirja 40*. Helsinki: WSOY. 345–349.
- Väisänen, A. O. 1990. *Hiljainen haltioituminen*. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Launis and comparative folk music research

Playing a part in the developments of comparative musicology of the early 20th century, Armas Launis collected and studied previously unknown song cultures, published folk music collections, and developed methods of comparative folk music research, organisation of large folk music collections and analysis necessary for organising them. The most important scientific contributions by Launis are found in the introduction of the joik collection *Lappische Juoigos-Melodien* (1908), written in German, and in *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien* (1910a), his doctoral dissertation on *runo* tunes. His master's thesis of 1906, now lost, sheds light on these subsequent works.

This article delves into the evolution of the principles of Launis's analytic methods for two reasons: they have not been discussed previously, and they substantially differ from the principles followed and presented concurrently by Launis's teacher Ilmari Krohn, which ended up more established. During the years long process, the emphasis in Launis's system moved from melodic to metric analysis, accommodating the system to each new corpus of folk music. The system needed to be accessible, include all tunes, organise them clearly and hierarchically in order to differentiate similar and dissimilar features, and to bring different versions of the same tune close to one another.

Launis's dissertation proposes a means for studying large collections of folk music and for managing such materials, especially if further adjusted for collections notably different from his collections, as suggested by Launis himself. This would promote comparisons across diverse folk music collections. Launis gave a presentation "On the necessity of a unified research method of folk melodies" at the congress of the Internationale Musikgesellschaft (IMG) in 1911, but the work was discontinued due to the First World War and the dissolution of the IMG.

Heikki Laitinen (heikki.laitinen@uniarts.fi) on Taideyliopiston Sibelius-Akatemian emeritusprofessori, kansanmuusikko ja tutkija.

Armas Launis ja kansankonservatoriot

Erkki Pekkilä

Armas Launis tunnetaan yleensä kansanmusiikintutkijana, oopperasäveltäjänä sekä lehtimiehenä ja matkakirjailijana. Neljäs mutta vähemmän tunnettu vaihe Launoksen elämässä on Helsingin ja maaseutukaupunkien kansankonservatorioiden perustaminen. Yleensä hankkeesta tiedetään ja kerrotaan, että Launis perusti 1922 kansankonservatorion, joka hajosi 1926 erimielisyyksien takia kahtia. Väilirikon jälkeen Launis jatkoi oman kansankonservatorionsa toimintaa ja vei opistonsa myös lukuisiin maaseutukaupunkeihin Helsingin ulkopuolelle. Kun Launis 1930 muutti Nizzaan ja jäi sinne pysyvästi, opistojen toiminta hiipui. (Ks. esim. Salmenhaara 1996, 388–389.) Jotkut kuten Laitinen (2009) pitävät hanketta saavutuksena, toiset kuten Wuorenrinne (1972, 5–7) taas epäonnistumisena ja opistojen toiminnan tuloksia kyseenalaisina.

Tosiasiassa Launoksen kansankonservatoriohanke on paljon merkittävämpi kuin tähän asti on tiedetty tai haluttu uskoa. Myös kansankonservatorion tausta on kiinnostava, sillä Launis sai opistolleen ajatuksen Venäjältä eikä Keski-Euroopasta, kuten on kerrottu. Launoksen hanke vaikutti myös joko suoraan tai välillisesti musiikkiopistojen perustamiseen maakuntakaupunkeihin. Uutta myös oli, että Launis onnistui useina vuosina saamaan hankkeelleen ja maakunnalliselle musiikkikoulutukselle valtionrahoitusta. Launoksen kansankonservatoriohanke liittyy myös kansanmusiikintutkimukseen, sillä Launoksen viileät välit tuon ajan toiseen johtavaan kansanmusiikintutkijaan A. O. Väisäsen juontuivat kiistasta Launoksen kansankonservatorion ja Väisäsen Sivistysjärjestöjen kansankonservatorioiden välillä. Seuraavassa kuvataan Armas Launoksen työtä kansankonservatoriotoiminnan käynnistämiseksi ja vakiinnuttamiseksi. Artikkelissa hahmotellaan kansankonservatorion synnyn tausta-ajattelua, lähtökohtia ja käytännön työtä sekä ongelmia ja kilpailutilanteita, joihin toiminta ajautui. Kirjoituksessa arvioidaan myös Armas Launoksen merkitystä musiikkikoulutuksen edistäjänä.

Esikuva Venäjällä

Ajatus suomalaisen kansankonservatorion perustamisesta syntyi Moskovassa 1916. Armas Launis oli kaupungissa vaimonsa kanssa matka-apurahalla, jonka oli saanut säveltääkseen tekeillä olevaa *Kullervo*-oopperaansa. Matkan tarkoituksena oli myös tutustua venäläiseen oopperaan. Kaupungissa Launis tapasi kansansävelmätutkija Jevgenija Linjovan (1854–1919),¹ joka oli perustanut

¹ *Евгения Линева*, latinaistettu myös Evgenia Lineva, Eugenie Lineff, Linjeva, Yevgeniya Linyova.

Moskovaan kansankonservatorion. Siellä opetettiin tavalliselle kansalle laulua ja pianon- ja viulunsoittoa. (Nm. S.H. 1916.)

Launis oli tutustunut Linjovaan kansainvälisen musiikkiseuran kongressissa Wienissä 1909, jossa tämä oli pitänyt esitelmän venäläisestä kansanmusiikista ja esittänyt näytteitä moniäänisistä lauluista fonografin avulla (ks. Lineff 1909). Kun hän nyt kohtasi Linjovan uudelleen, alkuvaihtelma ei ollut paras mahdollinen: ”Oli kiihkoisin sota-aika. Isänmaallisen mielen innoittamana toimi hän, vaikkakin oli jo keski-ikänsä sivuuttanut, sairaanhoitajattarena, ja hänen mielessään kyti pyhä viha saksalaisia kohtaan. Aikaisempi keskustelukielemme oli ollut saksa. Nyt puhui hän itsepäisesti vain ranskaa tai venäjää” (Launis 1923a). Launis kyllä tiesi, että Linjova oli kansansävelmien tutkija ja että hän oli julkaisut huomattavia kansansävelmien kokoelmia. Kaikkea hän ei kuitenkaan Linjovan taustasta tiennyt.

Jevgenija Linjova (omaa sukua Paprits) oli oopperalaulaja, ja hän oli esiintynyt uransa aikana Moskovassa, Wienissä, Budapestissa, Pariisissa ja Lontoossa. Hän muutti 1890 aviomiehensä kanssa pois Venäjältä, sillä mies oli sähköinsinööri ja hänellä oli raitiovaunujen sähköistämiseen liittyvä liikeyritys. Pariskunta asettui ensin Englantiin (1890–1892) ja sitten Yhdysvaltoihin, jossa he elivät 1892–1896. New Yorkissa asuessaan Linjova perusti venäläistä kansanmusiikkia esittävän kuoron, johon laulajiksi tuli paikallisia venäläisiä emigrantteja. Kuoro esiintyi Carnegie Hallissa 1892 ja Chicagon maailmannäyttelyssä 1893. Yhdysvalloissa Linjova tutustui myös uuteen keksintöön fonografiin, äänityslaitteeseen, joka oli tullut markkinoille. (Bailey 1999, 24.)

Venäjälle palattuaan Linjova uhrasi seuraavat 30 vuotta elämästään venäläisten kansanlaulun tutkimiseen. Hän oli kiinnostunut maaseudun väestön musiikista ja kansanrituaaleista. Linjova oli ensimmäinen, joka käytti Edisonin fonografia venäläisten kansansävelmien tallentamiseen. Hän keräsi ja julkaisi yli tuhat laulua (ks. Lineff 1912). Hän tutki kansanmusiikkia ja puolusti sen asiaa. Linjova halusi elvyttää vanhan venäläisen kansanlaulutavan ja tuoda sen yleiseen käyttöön kaikille yhteiskuntaluokille. Tätä tarkoitusta varten hän perusti kansanlauluja esittäviä kuoroja tehtaisiin Pietarissa ja Moskovassa ja toimi niiden ohjaajana. Hän piti myös esitelmää ja rohkaisi perustamaan kansanomaisia kuoroja kyliin ja kaupunkeihin. Tämä oli myös osa hänen poliittista ideologiaansa. Linjova ja hänen aviomiehensä olivat kirjeenvaihdossa Marxin ja Engelsin kanssa ja käänsivät näiden tekstejä venäjäksi. Vuonna 1906 Linjova perusti ensimmäisen kansanmusiikkiosaston vasta perustettuun Moskovan kansankonservatorioon. (Olson 2004, 31–32; Rosen 2013, 34.)

Launis pääsi nyt tutustumaan Linjovan opistoon. Ensivaihtelma oli keho. Opisto sijaitsi laitakaupungilla, ja sodan takia kadut oli hämärästi valaistu. Opetustilana oli koulurakennus, jota käytettiin koulutuntien ulkopuolella ja joka oli opistolle ilmainen. Vaihtelma ei parantunut sisälle mentäessäkään, sillä valaistus oli sielläkin kurja ja ilma ummehtunutta. Pian kuitenkin paljastui, että Linjova oli omistautunut asialleen, ja oli nähnyt vaivaa opetusohjelman laatimisessa. Hän myös osasi selostaa ja puolustaa näkemyksiään, kun Launis häntä tenttasi. Opistossa kaikki oppilaat edustivat tavallista kansaa, eikä heillä ollut mitään

ennakkotietoja musiikista. Siksi Linjova oli laatinut heitä varten oman opetusmetodin, jonka perustana oli yksi- ja moniääninen, venäläisille kansansävelmille perustuva kuorolaulu. Laulun lisäksi opetettiin myös pianon- ja erityisesti viulunsoittoa. Oppilaat ja opettajat olivat innostuneita. Opisto ei saanut mistään rahallista tukea vaan toimi ihanteellisella pohjalla pelkästään oppilailta saadun pienen lukukausimaksun varassa. Linjova opetti Launiksen arvion mukaan ilman palkkaa. Vaikka Launis oli ollut epäileväinen, hän vaikuttui näkemästään. Kun apurahakausi päättyi, Launikset palasivat Suomeen kesän alussa 1916. Launis kertoi lehtihaastattelussa matkakokemuksistaan. Erityisesti hän otti esille Moskovan kansankonservatorion: ”Vielä antoi tri Launis tietoja aivan uudellaista musikaalisesta hankkeesta, mikä Moskovassa on toteutettu, ja johon verrattava meilläkin voitaisiin ajatella: kansankonservatoriosta, jossa työväestölle y.m. opetetaan musiikkiainesta. Laitos toimii eri kouluhuoneistoissa. Sen on perustanut eräs innokas musiikin ystävä, rva Evgenie Linjeva, kansansävelmien kerääjä ja julkaisija.” (Nm. S.H. 1916.)

Vanhoilla päivillään kirjoittamissaan muistelmissa Launis (1957) kertoo, että olisi saanut idean kansankonservatorioon kierrellessään eri puolella Eurooppaa. Tosiasiassa vierailut tapahtuivat tarkoitukseen haetuilla apurahoilla vasta sen jälkeen, kun suomalainen kansankonservatorio oli jo perustettu. Launis (1930a) vieraili esimerkiksi Pariisissa viulutaiteilija Julienne Samionin perustamassa opistossa, jonka tarkoituksena oli valmistaa oppilaita kaupungin korkeampiin musiikkioppilaitoksiin. Kansankonservatoriota opisto muistutti siinä mielessä, että lukukausimaksut olivat matalat ja opistolla ei ollut omia toimitiloja. Vierailu tapahtui kuitenkin vuonna 1930 eli vasta siinä vaiheessa, kun suomalaiset kansankonservatoriot olivat jo olemassa.

Sysäys kansankonservatorion perustamiseen tuli siis Venäjältä eikä Ranskasta tai muualta Euroopasta. Opiston perustamisen jälkeen Launis muistelikin (kolmannessa persoonassa) käyntiään Linjovan moskovalaisessa opistossa:

Uhrautuva työ kohotti vaistomaisesti ympäristön vaatimattomuutta. Poistuessa kouluhuoneesta oli mieliala koko joukon toinen kuin tullessa. Se miellyttävä vaikutus, minkä opisto oli häneen tehnyt, jäi kytemään ja kasvamaan hänen mielessään. Mietteet kehittyivät aikeiksi, aiheet teoiksi, ja niin syntyi ensimmäinen kansankonservatorio. Sen sisäinen rakenne, järjestely sekä ohjelmakin pelkästään harrastajia kehittävänä, ei-ammattimaisena laitoksena muuttui osin olosuhteittemme vaatimuksesta aivan toiseksi kuin ulkomaisten esikuvainsa. Mutta osa sen ensimmäisiä alkujuuria ja yleinen runko ovat kotoisin tämän käynnin jättämistä vaikutelmista. (Launis 1923a)

Kansankonservatorio perustetaan

Launis alkoi puuhata kansankonservatoriota Suomeen toden teolla pari vuotta Moskovan-vierailun jälkeen. Opiston syntytavasta on kuitenkin olemassa kaksi eri versiota. Launiksen mukaan kansankonservatorio sai alkunsa Helsingin työväenopiston yhteydessä järjestetyistä laulukursseista. Varsinaisen virikkeen

antoivat eräät Launiksen ulkomaanmatkoillaan tekemät havainnot ja näkemykset. Launis kertoo esitelleensä asian viitisen vuotta aiemmin Helsingin työväenopistoa lähellä oleville piireille. Lopulta opiston perustamisen teki mahdolliseksi Kordelinin säätiön myöntämä 15 000 markan suuruinen apuraha. (Launis 1923b, 3.)

Toisen näkemyksen mukaan aloite kansankonservatorion perustamiselle olisi syntynyt suomenkielisen työväenopiston johtajan Zachris Castrénin aloitteesta. Vaikka ei itse ollutkaan musiikkimiehiä, Castrén oli suosinut työväenopistonsa illanvietoissa ja juhlissa yhteislaulua ja musiikkiesityksiä. Hän oli saanut ajatuksen, että perustaisi joko työväenopiston yhteyteen tai itsenäiseksi laitokseksi musiikkiopiston. Siksi hän otti yhteyttä Armas Launikseen, joka toimi tuossa vaiheessa Helsingin yliopiston musiikkitieteen dosenttina ja Suomalaisen lyseon laulunopettajana. Niin miehet päättivät 1922 perustaa Helsingin kansankonservatorion. (Wuorenrinne 1972, 5–6.)

Tässä yhteydessä täytyy muistaa, että suomalaisessa *Köyhälistön kevät* -julkaisussa kerrottiin Moskovaan 1906 perustetusta kansanyliopistosta ja sen yhteydessä toimivasta musiikkiopistosta jo heti sen perustamista seuraavana vuonna. Venäjänkielisestä alkuperäisartikkelista muokatussa kirjoituksessa kerrottiin, että musiikkiopiston kurseille kirjoittautui muutamassa päivässä puolitoistuhatta henkeä, jolloin osallistujat jouduttiin lopulta valitsemaan pääsykokeiden kautta (Nm. Parske 1907, 56–67). Kyseessä on mitä ilmeisimmin Linjovan opisto. Tärkeää tässä on, että tieto venäläisten hankkeesta tuli suomalaisille työväenjärjestöille myös suoraan ilman Launiksen apua.

On siis hieman tulkinnanvaraista, kuka kansankonservatorion virallisesti pani alulle. Tärkeä seikka kuitenkin on, että hanke ei olisi käynnistynyt ilman eräiden kansansivistykseen liittyvien järjestöjen tukea. Kansankonservatorion taustajärjestöiksi nimittäin kutsuttiin Helsingin kaupungin suomenkielinen työväenopisto, Työväen sivistysliitto, Kansanvalistusseura ja Alfred Kordelinin säätiö. (Wuorenrinne 1972, 6.) Näin ollen voi sanoa, että hankkeen taustalla oli Launiksen ja Castrénin kokemusten lisäksi myös suomalainen vapaan sivistystyön ideologia. Hanke ei siis syntynyt täysin tyhjästä, sillä kansanvalistuksen juuret ulottuvat 1860-luvulle asti. Launiksen rooli kansankonservatorion perustamisessa oli keskeinen. Juuri Launis teki opistolle sen toimintasuunnitelman, laati opetusohjelman ja palkkasi opettajat. Näillä eväillä kansankonservatorio aloitti toimintansa 24.9.1922, ja avajaiset pidettiin Elannon henkilökunnan juhlahuoneistossa Siltaasaarenkatu 8–10. (Launis 1923b, 9–10.)

Kansankonservatorion perustamisvaiheessa Helsingissä oli kyllä Lukkari-urkurikoulu, josta valmistui kanttoreita. Lisäksi kaupungissa oli Wegeliuksen 1882 perustama musiikkiopisto, jota 1920-luvulla johti Erkki Melartin. Musiikkiopistossa oli myös koululaisille tarkoitettu alkeiskoulu, musiikkikoulu sekä jatko-osasto (Dahlström 1982, 34). Herää tietysti kysymys, mihin kansankonservatoriota tarvittiin, koska Helsingissä jo oli musiikinopetusta. Yksi mahdollinen syy on, että musiikkiopiston lukukausimaksut olivat varsin kalliit. Esimerkiksi vuonna 1925, kun musiikkiopistosta oli jo tullut konservatorio, lukukausimaksu oli vakinaisilta 650, ylimääräisiltä 500 ja alkeiskoululaisilta 360 markkaa. Pienelle

määrälle lahjakkaita oppilaita, etenkin jos he soittivat harvinaisempia orkesterisoittimia kuten puhallinsoittimia, alttoviulua, kontrabassoa tai harppua, voitiin myöntää alennusta lukukausimaksusta. Vapaaoppilaspaikkoja² ei ainakaan virallisesti ollut, koska niistä ei mainittu opiston lehti-ilmoituksessa. (Suomen musiikkilehti 5, 1.5.1925). Melartin (1930, 3) kuvaakin ensimmäistä maailmansotaa edeltänyttä Wegeliuksen kautta ”idylliseksi aikakaudeksi”, koska silloin opiskelijat tulivat suhteellisen varakkaista kodeista, opiskelivat isän rahoilla tai hyvän tahtoisten mesenaattien avulla tai rahoittivat opintojaan lainoilla. Sodan jälkeen hänen omalla kaudellaan tilanne huononi, sillä opiskelijat joutuivat hankkimaan lisäansioita soittamalla elokuvateattereissa, kahviloissa, teattereissa ja radiossa. Lukukausimaksuista selviäminen teki siis tiukkaa päätoimisille musiikinopiskelijoillekin.

Toinen syy saattaa olla, että musiikkiopistoon eivät päässeet kaikki halukkaat, vaan valinta perustui karsinnalle. Sekä musiikkiopistoon että alkeiskouluun valittiin oppilaat pääsykokeen kautta. Opiskelijoilta vaadittiin myös pyrkimisvaiheessa koulu- ja papintodistukset, jolloin aiempi koulusivistyksenkin ilmeisesti vaikutti asiaan. (Suomen musiikkilehti 5, 1.5.1925). On muistettava, että monien koulusivistys oli tuohon aikaan heikonpuoleinen. Esimerkiksi Kotilieden kysymyspalstalla joku tiedusteli, oliko Helsingin musiikkiopistoon mahdollista päästä ilman kansakoulusivistystä. Lehden käyttämän asiantuntijan (nm. P. H.) vastaus oli seuraava: ”Helsingin konservatorion musiikkiopiston alkeisluokille pääsee kansakoulua käymätönkin. Jos siellä menestyy erittäin hyvin, voi kenties päästä varsinaisille luokille. Emme kuitenkaan kehoita ketään kansakoulun käymätöntä pyrkimään sinne, sillä tietopuolisten aineiden oppiminen vaatii siksi paljon tottuneisuutta lukemiseen, että ilman sitä on opintoihin pantu aika ja raha kallista. – Kehoitamme Teitä yksityisesti suorittamaan kansakoulukurssin ja sitten pyrkimään lukkarioriopistoon. P. H.” (Kotiliesi 21, 1.11.1925.) Näyttää siis siltä, että Launisen hahmottelemalle oppilaitokselle oli tarvetta.

Kansankonservatorion toiminta-ajatuksena olikin, että oppilaitos ei ole ammattioipisto vaan yleissivistävä laitos kuten työväenopistokin omalla alueellaan (Wuorenrinne 1972, 6). Lukukausimaksu oli 100 markkaa, jolla sai opiskella yhtä ainetta. Kahta eri ainetta opiskelevat joutuivat maksamaan kaksinkertaisen maksun. Pääsykokeita ei ollut, vaan oppilaat otettiin ilmoittautumisjärjestyksessä. Opinnoissa edistymistä ei arvosteltu eikä opinnoista annettu todistuksia kuin erityisestä pyynnöstä. Musiikinopetus oli tarkoitettu kaikelle kansalle. Oppilaina oli liikeapulaisia, juoksupoikia ja -tyttöjä, konttoristeja, käsityöläisiä, kirjaltajia, posteljooneja, viilareita, räätäleitä. Useimmilla oli takanaan vain kansakoulu, mutta joukossa oli myös ylioppilaita ja opiskelijoita. Aikaisempia musiikkiopinnoita oli vain harvalla, mutta monet olivat laulaneet aikaisemmin kuorossa kuten Suomen laulussa. Iältään oppilaat olivat kaksi- tai kolmikymmenvuotiaita,

² Dahlström (1982, 34) kyllä mainitsee kirjassaan yhdessä lauseessa, että 1880-luvulla Helsingin musiikkiopiston varattomat oppilaat olisi vapautettu kokonaan lukukausimaksusta. Asiasta ei mainittu opiston säännöissä vaan käytäntö oli epävirallinen. Itse on ole löytänyt asialle mistään vahvistusta ja kaikkein vähiten sille, että näin olisi tapahtunut myös 1920-luvulla.

mutta joukossa oli myös tätä vanhempia ja nuorempia, jopa koululaisia. (Launis 1923b, 3–10; Anonymi 1922; Nm. Reportteri 1922.)

Opettaja palkattiin syyslukukaudeksi viisi. Jokaisella oli keskimäärin 25 oppilasta. He opettivat laulua, pianon- ja viulunsoittoa sekä kevätlukukaudella myös sellonsoittoa. Koska opistolla ei ollut omia toimitiloja, opetus tapahtui pääasiassa opettajien kotona. Opiston luonteesta johtuen opettajien piti olla paitsi päteviä myös sopivia tehtäväänsä. Opettajan piti Launiksen mukaan ymmärtää, että oppilaat tulivat ”varsinaisen kansan, eritoten työväen piiristä”. Lisäksi piti hyväksyä se tosiasia, että vastaan tuli erilaisia oppimisen esteitä: kenellä ei ollut omaa soitinta kotonaan, kenellä ei ollut aikaa harjoitella, kenellä ei ollut lahjoja vaikka olisikin ollut muuten innostunut. Launis (1923b, 4–9) kertookin, että muutamalla viuluoppilaalla oli ”auttamattomana luonnonvikana epätarkka sävelkorva” tai joukossa oli laulajia, joiden ”ääniaines oli huononlainen”. Silti heidänkin taitojaan yritettiin kehittää eteenpäin.

Kun oppilas ilmoittautui opistoon, opettaja tutki tämän taidon ja arvioi tämän luontaiset kyvyt. Arvionsa perusteella hän jakoi oppilaat ryhmiin siten, että samalla tasolla olevat tulivat samaan ryhmään. Aloittelevien ryhmissä oli viisi oppilasta, pidemmälle ehtineiden ryhmissä kolme tai neljä. Kun oppilas kehittyi taidoissaan, hänet saatettiin siirtää ”hänelle sopivampaan parveen”. Vaikka tarkoituksena ei ollut kouluttaa ammattitaitelijoita, lahjakkaat oli tarkoitus ohjata kyllä eteenpäin, jos kykyjä löytyy. Opetuskielenä oli suomi. Tarkoituksena oli kuitenkin järjestää ruotsinkielisille oma ryhmä, jos heitä ilmaantuisi enemmän. (Launis 1923b, 5–6; Nm. Reportteri 1922.)

Opetus tapahtui ryhmässä, jossa kaikki soittivat tai lauloivat samoja tehtäviä. Ryhmän koosta riippuen jokainen sai yksityisopetusta 12–20 minuuttia. Lopun aikaa hän kuunteli muiden opetusta. Ajan voittamiseksi uusi läksy annettiin kaikille samanaikaisesti. Erityisesti jousi-, sormi- tai ääniharjoitukset selitettiin kaikille yhdellä kertaa. Myös kotitehtävät kuulusteltiin samanaikaisesti. Samojen tehtävien suorittaminen kannusti myös pysymään ryhmässä mukana, sillä kukaan ei halunnut jäädä toisista jälkeen. Tunneille valmistautumista vaikeutti, että monellakaan ei ollut kotona omaa soitinta. Niinpä opistolla oli käytössään kolmessa eri paikassa harjoituspiano ja pari omaa selloa, joilla oppilaat voivat harjoitella läksyjään tunnin päivässä. Jotkut olivat hankkineet itselleen kitaran tai mandoliinin. Joskus kävi niin, että isäntäväki luovutti pianonsa palvelijattaren käyttöön. (Launis 1923b, 5–9; Nm. Reportteri 1922.)

Ehkä Launiksen yliopistostaustasta johtuen opetus ei rajoittunut vain soitonopetukseen, vaan mukana oli myös tietopuolisia luentoja. Jo ensimmäisenä lukuvuotena maisteri Toivo Haapanen opetti 12 luentokertaa musiikinhistoriaa. Luennoilla käsiteltiin Suomen musiikin historiaa, kansanmusiikkia, keskiajan ja uskonpuhdistajien kirkko- ja koululaulua sekä taidemusiikin kehitystä 1700-luvun lopulta saakka nykypäivään. Kerran luento havainnollistettiin parlografin, senaikaisen äänityslaitteen avulla. Opisto järjesti myös lukukauden aikana puolikymmentä musiikki-iltaa, joiden järjestäjänä oli oppilaiden valitsema toimikunta. Tapahtumat eivät olleet varsinaisia konsertteja vaan pikemminkin jonkinlaisia kerhoiltoja opiston omaa väkeä varten. Esiintyjinä oli yleensä opiston

omia opettajia ja oppilaita. Ohjelmassa oli klassista musiikkia, viulukonserttoja, sonaatteja sekä pienimuotoisia laulu- ja soittoesityksiä. Kappaleita edelsi joskus teosesittely. Erikoisuutena oli myös runonlausuntaa pianon säestyksellä. (Launis 1923b, 8–15.)

Oppilaiden innostus musiikkiopintoihin oli suuri, ja tunneilla käytiin ahkerasti. Opistoon oli ilmoittautunut ensimmäiseksi lukukaudeksi satakunta oppilasta. Opettajia oli viisi. Kevätlukukaudella tieto opiston olemassaolosta oli levinnyt ja oppilaita oli noin 250. Myös opettajia piti palkata lisää, ja heitä oli kaikkiaan 11. Kansankonservatorion palkkalistoille Launis oli onnistunut saamaan tuohon aikaan tunnettuja nimiä. Tällaisia olivat kapellimestari ja kirkkomusiikkiopiston pianonsoitonopettaja Yngve Ingman, ulkomaillakin konsertoinut viulisti Sulo Hurstinen, Helsingin kaupunginorkesterin sellisti Martti Heiniö ja maisteri Toivo Haapanen, joka opetti musiikin historiaa ja teoriaa. Opisto oli suosittu, ja oppilaita pyrki enemmän kuin voitiin ottaa sisään. Launis (1923b, 10) totesikin, että "[n]äyttää tuottavan työnrasittamille virkistystä ja vaihtelua viettä vaa-aikansa musiikkiopintojen parissa".

Launis oli etevä hankkimaan opistolleen julkisuutta, sillä opistosta kirjoitettiin ensimmäisen vuoden aikana toistakymmentä lehtiartikkelia. Tuskin kenellekään jäi epäselväksi, mikä Launoksen kansankonservatorio oli. Kun ensimmäisen lukukauden päättäjäiset sitten pidettiin Elannon juhlahuoneistossa, paikalle saatiin myös silloinen kirkollis- ja opetusministeri Niilo Liakka, joka oli tunnettu kansanvalistuksen kannattaja (Anonyymi 1922). Ministeritasoinen vierailu tavallisen musiikkiopiston päätösjuhlissa kertoo siitä, että kansankonservatorion perustaminen oli Suomessa varsin merkittävä tapahtuma.

Suomalainen kansankonservatorio

Launis (1923a) kertoo, miten sai ajatuksen kansankonservatorioon Linjovan opistosta. Hän sanoo, että olosuhteiden johdosta suomalainen kansankonservatorio muuttui toisenlaiseksi kuin ulkomainen esikuvansa, ja muutoksia kokivat niin opiston rakenne, organisaatio kuin opetusohjelmakin. Miten Launoksen opisto sitten poikkesi venäläisestä esikuvastaan? Jos ajatellaan samankaltaisuuksia, niin Launoksen ja Linjovan opistoilla ei ollut omia toimitiloja, vaan oppitunteja pidettiin koululuokissa tai opettajien kotona. Molemmissa oli taustalla aatteellisuus, jolloin musiikkia haluttiin opettaa työväestölle ja tavalliselle kansalle. Lukukausimaksut haluttiin molemmissa pitää matalina. Kummankaan oppilaitoksen tehtävänä ei ollut kouluttaa ammattimusiikoita vaan kehittää harrastajia. Yhteinen piirre myös oli, että sekä Launis että Linjova olivat molemmat kansanmusiikintutkijoita. Kumpikin oli kerännyt ja julkaissut sävelmiä. Molemmilla oli myös takanaan taidemusiikin koulutus: Launis oli säveltäjä ja Linjova oopperalaulaja.

Jos ajatellaan eroja, niin Linjovan opiston näyttää olleen hyvin pitkälle yksityisen ihmisen aatteellinen yritys, joka toimi ilman ulkopuolista rahoitusta. Launis (1923a) jopa arveli, että Linjova opetti itse ilman palkkaa. Launoksen

kansankonservatoriolla taas oli takanaan Kordelinin säätiön rahoitus. Sen lisäksi taustalla oli myös joukko sivistysjärjestöjä ja laajemmassa mielessä koko suomalaisen kansanvalistuksen perinne. Erona myös oli, että suomalainen kansankonservatorio keskittyi lähes yksinomaan taidemusiikin opetukseen. Linjovan opistossa keskeisin opetuskohte näyttää siis olleen venäläinen kansanlaulu. (Launis 1923a.) Taustana oli se, että Linjova oli kerännyt kansanlauluja fonograffilla, nuotintanut äänitteeltä eri osuudet tarkasti ja halusi opettaa kansanlauluja niiden alkuperäisessä, ”primitiivisessä” muodossa. Näkökulma oli toinen kuin eräillä 1800-luvun säveltäjäkerääjillä, jotka olivat sopeuttaneet kansansävelmät osaksi länsimaisen taidemusiikin järjestelmää ja tehneet niistä siloteltuja ja länsimaisen harmonian mukaan soinnutettuja sovituksia. (Slonimsky 2004, 4; Rosen 2012, 33.)

Suomessa ei missään vaiheessa ollut vastaavaa liikettä, jossa olisi pyritty kansanmusiikin autenttiseen esitystapaan. Täällä pidettiin luonnollisena, että kansansävelmistä tehtiin sovituksia ja kansanmusiikkia käytettiin taidemusiikin lähteenä. Launis keräsi uudempia kansanlauluja ja sovitti niitä kuorolauluiksi, ja samaa teki moni muukin tuohon aikaan. Kati Kallio (2012, 151), joka on perehtynyt syvästi Launoksen keruutoimintaan, arvioi että Launoksella tieteellinen ja taiteellinen työ nivoutuivat aina yhteen. Kansansävelmien keruu ja oopperoiden säveltäminen (ja librettojen kirjoittaminen) olivat saman asian eri puolia. Runosävelmien ja kansanmusiikin keruu oli kansan katoavien tapojen tallentamista musiikintutkimuksen keinoin. Taiteellinen työ taas oli kansallisesti merkittävien aiheiden ja kansanrunouden kääntämistä oopperoiden kielelle. Virikkeitä oopperoiden ja sävellysten tekemiseen antoivat Launoksen kokemukset keruumatkoilla. Tätä taustaa vasten ei siis ole mitenkään ihmeellistä, että Launoksen kansanmusiikkitaustasta huolimatta kansankonservatoriossa opetettiin taidemusiikkia.

Launis kyllä toi opistoonsa sen toisena toimintavuonna kanteleensoiton. Opettajana oli Paul Salminen, joka oli syntyjään inkeriläinen. Hän oli opiskellut Pietarin keisarillisessa konservatoriossa, ollut pasunistina Pietarin keisarillisessa orkesterissa mutta paennut vallankumouksen jälkeen Suomeen. Täällä Salminen kehitti ja patentoi ns. kromaattisen, virityskoneistolla varustetun kanteleen ja kehitti tälle soitto-ohjelmiston. (Ks. Smolander-Hauvonen 1998.) Alussa kanteleensoiton opiskelu oli varsin pienimuotoista. Kun pianonsoittoa opiskeli toistasataa opiskelijaa, kanteleensoitossa oli syyslukukaudella 1924 vain neljä naista ja yksi mies. Kanteleensoitto jatkui opistossa pienimuotoisena mutta pitkään, sillä Salminen oli tehtävässä seuraavat 26 vuotta. Kanteleensoitto oli kuitenkin vain kuriositeetti, sillä varsinaisesti opisto oli suuntautunut taidemusiikin opetukseen. (Launis 1924, 8.)

Voidaan tietysti kysyä, miksi opistossa ei opetettu enemmänkin kansanmusiikkia. Osaselitys tähän löytyy suomalaisesta kansanvalistuksen perinteestä, jossa työväestölle ja oppimattomille haluttiin välittää nimenomaan korkeakulttuuria. Tärkein syy on kuitenkin käytännöllinen: kansanmusiikin alalta ei ollut opettajia, soittimia, oppimateriaalia eikä pedagogiikkaa. Esimerkiksi kanteleen tai minkä tahansa soittimen opettaminen edellyttää, että oppilailta on suun-

nilleen samanlaiset tehdastekoiset soittimet. Kansan parissa jokainen kantele oli itse nikkaroitu ja täysin erilainen: edes kielten määrästä tai virityksestä ei ollut yksimielisyyttä. Kanteleet olivat sitä paitsi diatonisia, joten soitto-ohjelmisto olisi ollut varsin rajoitettu. Paul Salminen kyllä kehitti standardoidun ja kromaattisen soittimen, mutta tämä vaati häneltä vuosikausien työn. Asiaa on Annikki Smolander (1998) havainnollisesti kuvannut väitöskirjassaan. Sen lisäksi Salmisen (1927) piti vielä kirjoittaa oppikirja ja laatia kanteleelle soitettavaa oppimateriaalia. Opetuksensa tueksi Salminen (1998) teki nelisensataa kantelesovutusta kansan- ja taidesävelmistä. Kansanmusiikin opetusta ei siis olisi voinut aloittaa tyhjästä. Kanteleensoiton kohdalla opetuksen kehittäminen oli yhden ihmisen elämäntyö.

Soittimen, opettajan ja oppimateriaalin ohella tärkein elementti musiikinopetuksessa on kuitenkin oppilaat. Vaikka kansanmusiikin opetus olisi jollakin tavalla saatu käyntiin, sille tuskin olisi ollut riittävä kiinnostusta. Tämä näkyy Salmisen opettaman kanteleen oppilasmäärissä kun katsoo kansankonservatorion vuosikertomuksia. Pianoa opiskelevia oli vuosittain yleensä toista- tai kolmattasataa, kanteleensoittajia aina vain muutama. Huomattakoon vielä, että kantele oli Suomen kansallissoitin ja Salminen opettajana epäilemättä alansa huippu. Jos hän ei onnistunut houkuttelemaan omalle soittimelleen enempää oppilaita, näitä olisi tuskin saatu jouhikolle tai millekään muulle kansansoittimelle. Ajatusleikki kansanmusiikin opetuksesta kansankonservatorion ydinalueena on siis vailla pohjaa ja täysin epärealistinen.

Opiston kriisi

Kansankonservatorion toiminta käynnistyi hyvin, mutta neljän vuoden kuluttua se oli syvässä kriisissä, ja tämä johti lopulta opiston jakautumiseen kahtia. Ainekset eripuralle kylvettiin opiston perustamisvaiheessa, kun sille luotiin hallintomalli. Kansankonservatorion rahoittajana oli Kordelinin säätiön kansanvalistuksen jaosto. Rahoituksen edellytyksenä oli, että opistoa hallitsee johtokunta, jossa on edustajat eri sivistysjärjestöistä. Niinpä Helsingin suomenkielistä työväenopistoa edusti Zachris Castrén, josta myös tuli johtokunnan puheenjohtaja. Työväen sivistysliittoa edusti Väinö Pesola, ja hän hoiti myös sihteerin tehtäviä. Kansanvalistusseuran edustaja oli Vihtori Suomalainen, ja hänestä tehtiin rahastonhoitaja. Opiston johtajaksi nimettiin Armas Launis, joka oli varsinaisesti käynnistänyt hankkeen ja tehnyt sille apuraha-anomuksen. Opiston henkilökunnasta Launis oli ainut kuukausipalkkainen työntekijä. (Launis 1923b, 4.)

Vaikka Launis olikin alussa varsin innostunut kansankonservatoriosta, kiinnostus laimeni kun opisto oli saatu käyntiin ja toiminta vakiintumaan. Launis halusi palata takaisin säveltämään, ja siihen häntä velvoitti myös säveltäjäneläke, joka oli hänelle myönnetty 1920. Launis oli tottunut säveltämään ulkomailla, missä hänellä oli työrauha. Niinpä Launis haki jatkuvasti apurahoja sävellystyötä ja ulkomaanmatkoja varten. Vaikka matkustaminen ei ollut tuolloinkaan halpaa,

Launiksen nauttima säännöllinen säveltäjäneläke antoi matkailulle taloudellisen selkänöjan, jota apurahat sitten täydensivät.

Keväällä 1923 Launis sai opetusministeriöltä apurahan, jonka tarkoituksiksi oli merkitty tutustuminen kansankonservatorioihin ja muihin vastaavanlaatuisten laitosten toimintaan. Kansankonservatoriot olivat vain nimellinen syy, sillä Launis oli saanut valmiiksi libreton uuteen oopperaansa *Aslak Hetta*, ja seuraavaksi piti säveltää musiikki. Työn jouduttamiseksi Launis halusi päästä seudulle, joka vastaisi oopperan tapahtumapaikkaa. Lappi ei kuitenkaan kelvannut vaan Launikset halusivat Saksaan. Launis matkusti aina vaimonsa kanssa, koska pariskunta oli tuossa vaiheessa lapseton. Niinpä pariskunta lähti Suomesta 20.5.1923 Ariadne-laivalla Kööpenhaminan kautta Saksaan, jossa he suuntasivat Garmisch-Partenkircheniin Etelä-Baijeriin. Loppukesällä mentiin vielä Italiaan, sen pieneen kylpyläkaupunkiin Castella-Mare di Stabiaan Napolin lähistöllä. Paluumatkalla käytiin vielä Pompeijissa ja viivähdettiin Roomassa. Sitten Launikset palasivat Suomeen. (Launis 1923c; Launis 1957.)

Launis ehti kesälomansa jälkeen sopivasti Suomeen seuraamaan oopperansa *Seitsemän veljestä* esityksen valmistumista suomalaisessa oopperassa. Samalla hän aloitti toisen lukuvuoden kansankonservatorion rehtorina. Launis ei kuitenkaan viihtynyt Suomessa pitkään vaan lähti takaisin ulkomaille jo joulukuussa 1923. Tällä kertaa pariskunta suuntasi Italiaan, jossa Launiksen oli tarkoitus vii-meistellä *Aslak Hetan* musiikkia ja viipyä myös koko seuraava kevät. Sijaiseksi kansankonservatoriota johtamaan palkattiin Toivo Haapanen. (Launis 1924, 3; Aro 1972, 19.)

Kun opiston kolmas lukuvuosi 1924–1925 käynnistyi, Launis viihtyi edelleen ulkomailla. Launis kartutti matkakassansa kirjoittamalla matkakertomuksia lehtiin näkemästään ja kokemastaan. Näin pariskunnan matkoista saa varsin havainnollisen kuvan. Ensin mentiin Sisiliaan. Sydäntalvi vietettiin Palermossa. Samalla matkalla käytiin myös Espanjassa ja Pohjois-Afrikan puolella Alger’ssa. Kesä vietettiin Grenoblessa.

Launiksen poissaolon jatkuessa konservatorio oli taas ilman johtajaa. Launiksella oli sijaiseksi ehdokas, jota johtokunta ei kuitenkaan kelpuuttanut vaan valitsi tehtävään A. O. Väisäsen. Koska Launis piti itseään opiston varsinaisena johtajana, hän oli neuvotellut itselleen sopimuksen, jonka mukaan hän saisi poissa ollessaankin kolmasosan palkasta ja tehtävää hoitava Väisänen kaksi kolmasosaa. Niinpä Launis lähetti Väisäselle matkansa varrelta kirjeitä, joissa antoi yksityiskohtaisia ohjeita siitä, miten opistoa tulisi johtaa. (Aro 1972, 19-33; Väisänen 1926, 3.)

Keväällä 1926 johtokunta alkoi miettiä opiston neljättä, syksyllä alkavaa lukuvuotta. Launis oli ulkomailla Grenoblessa, ja häneltä tiedusteltiin kirjeitse, tuleeko hän hoitamaan virkaansa. Kun vastausta ei kuulunut, johtokunta nimitti Väisäsen johtajaksi myös lukuvuodeksi 1926–1927. Saatuaan tietää asiasta Launis ilmeisesti päätteli, että häntä ollaan syrjäyttämässä opistonsa johdosta. Hän sähköitti kiireesti johtokunnalle, että onkin palaamassa virkaansa. Suomeen tultuaan Launis marssi suoraan Väisäsen luo ja ilmoitti, että alkaa välittömästi hoitaa konservatorion johtajan tehtäviä. Samalla hän otti haltuunsa opiston

kolmen edellisen vuoden pöytäkirjat. Väisänen ei tyytynyt tähän, otti yhteyttä johtokunnan puheenjohtajaan, ja johtokunta pitikin asiasta hätäkokouksen. Sen lopputulos oli, että aiemmin tehty päätös pitää ja että Väisänen hoitaa tehtävää kuluvan lukukauden loppuun ja myös koko seuraavan lukuvuoden. Jotta asia tulisi varmasti selväksi, johtokunta palkkasi avukseen lakitoimiston, ja päätös ilmoitettiin Launikselle haastemiehen välityksellä. (Aro 1972, 21–24; Väisänen 1926, 3.)

Omana vastavetonaan Launis marssi nyt kaupparekisteriin, rekisteröi sinne Helsingin kansankonservatorio -nimisen liikeyrityksen ja merkitytti itsensä sen omistajaksi. Kun Launikselta oli näin tullut kansankonservatorion laillinen omistaja, hän johtajan ominaisuudessa puolestaan vapautti johtokunnan tehtävistään. Johtokunta oli asioiden saamasta käänteestä ällistynyt. Launiksen toiminta oli sen mielestä ”omavaltaista” ja ”yllättävää”. Kyseessä oli ”vallan- ja omaisuudenkaappausyritys”, johon se ei voinut suostua koska oli vastuussa avustuksista Kordelinin säätiölle ja Helsingin kaupungille. Koska johtokunta ei halunnut lähteä käräjöimään Launiksen kanssa opiston nimestä, se valitsi helpomman tien ja muutti opiston nimen ”Sivistysjärjestöjen kansankonservatorioksi”. (Castrén ja Väisänen 1927, 4–7.)

Launis jäi kiistassa yksin. Hän sai vastaansa Kansanvalistusseuran, Helsingin suomenkielisen työväenopiston, Työväen sivistysliiton ja myös oman liittonsa eli Suomen säveltaiteilijat ry:n. Myös opettajat hylkäsivät Launiksen ja ilmoittivat pysyvänsä Väisäsen johtamassa Sivistysjärjestöjen kansankonservatoriossa. Lopputuloksena oli, että Launikselle jäi perustamastaan opistosta vain nimi, kaupparekisterimerkintä ja opiston alkuvuosien pöytäkirjat. Kun asia oli näin saatu jonkinlaiseen päätökseen, Launis nousi laivaan ja katosi takaisin Grenobleen sävellystyönsä pariin. (Aro 1972, 27.)

Launiksen kahnaus kansankonservatorion johtamisesta ja omistamisesta henkilöityi Zachris Castréniin, joka oli johtokunnan puheenjohtaja. Miesten näkökulmat asiaan olivat erilaiset, ja tämä selittyy osittain heidän taustallaan: toinen oli järjestömiehes, toinen taas hieman epäkäytännöllinen taiteilija. Zachris Castrén oli Helsingin suomenkielisen työväenopiston johtaja ja pitkällä uralaan Suomen merkittävimpiä kansanvalistajia. Hän oli Valvojan päätoimittaja, Kansanvalistusseuran puheenjohtaja, työväenopistojen liiton johtaja. Launis taas oli kansanmusiikinkerääjä, säveltäjä, lehtimies, matkakirjailija, jonka kaikki hankkeet olivat tuohon asti olleet puhtaasti henkilökohtaisia. Castrénin mielestä Kansankonservatorio sai alkunsa Helsingin työväenopiston laulukursseista ja Kordelinin säätiön apurahasta. Opiston johtajaksi valittiin Armas Launis, koska hänellä oli kokemusta ulkomaisista konservatorioista. Varsinaisesti opistoa johti johtokunta, jossa oli eri taustajärjestöjen edustajat, Castrén sen puheenjohtajana. Launis oli tästä näkökulmasta pelkkä tehtävien hoitaja. Johtokunta oli vastuussa opiston johdosta ja omaisuudesta rahoittajilleen, ja siksi sen oli reagoitava Launiksen ”vallan- ja omaisuudenkaappausyritykseen”. Nimensä opisto muutti, koska se halusi välttyä kiusalliselta oikeusjutulta. (Castrén ja Väisänen 1927, 3–4.)

Launis (1927, 7) taas näki itsensä kansankonservatorion henkisenä isänä: hän oli saanut idean oppilaitokseen ulkomaanmatkoillaan, ollut aloitteentekijänä, anonut rahoitusta ja sen saatuaan käynnistänyt konservatorion ja luonut sille toimintamallin ja opinto-ohjelman. Kansankonservatorion hallintomallia hän piti muodollisuutena, johon hän oli mukautunut, jotta asia näyttäisi hyvältä rahoittajien silmissä. Itseään hän piti opiston omistajana ja itseoikeutettuna johtajana. Omasta mielestään Launiksella itsellään ei ollut mitään osaa syntyneisiin erimielisyyksiin. Hän oli opistoa käynnistäessään tehnyt korvaamatonta työtä pienellä palkalla. Kun vaikeat alkuvuodet olivat ohi ja opistolla selvät suuntaviivat, johtokunta yllättäen halusikin syrjäyttää hänet. Se halusi myös asettaa esteitä hänen kaksivuotiseksi aikomalleen ulkomaanmatkalle, jolle hänellä omasta mielestään oli mitä pätevimmät syyt. Ristiriitatilanteen Launis ratkaisi erottamalla johtokunnan. Tämän jälkeen opisto palautui takaisin Launikselle, jolla oli siihen ”tekijänoikeudet”, kuten hän itse asian ilmaisi. Kun Launis palkkasi uudet opettajat opistoonsa, hän omasta mielestään johti edelleen alkuperäistä kansankonservatoriota ja jatkoi sen toimintaa. Opettajakunnan hän vaihtoi koska se oli yhtä poikkeusta lukuun ottamatta ”epäpätevää”. Toimenpiteen seurauksena vanhan konservatorion johtokunta eli Launiksen mukaan ”häiriötä tuottaneet henkilöt” perustivat uuden opiston ja oikeudellisia seurauksia välttääkseen antoivat sille toisen nimen. Uusi opisto oli Launiksen mielestä kuitenkin kopioinut hänen laatimansa toimintamuodot pienintäkin yksityiskohtaa myöten. (Aro 1972, 28; Launis 1927a, 9.) Vielä muistelmissaan Launis (1957) palasi asiaan ja sanoi, että Sivistryöjärjestöjen kansankonservatorio, joka oli yhä toiminnassa, ”liikuttavalla pieteteillä noudattaa järjestelmäni, siihen omintakaista piirtoakaan lisäämättä”.

Vaikuttaa siltä, että sekä Castrén että Launis olivat molemmat yhtä lailla oikeassa ja väärässä. Castrén ilmeisesti kuvitteli, että kansankonservatorio opetusohjelmineen ja opettajineen syntyy ikään kuin itsestään ilman kenenkään luovaa panosta. Tosiasiassa Launis oli hankkeessa keskeinen toimija: ilman hänen aloitettaan ja toimiaan kansankonservatoriota ei ainakaan vielä tuossa vaiheessa olisi saatu aikaiseksi. Harvalla oli tuossa vaiheessa edes tietoa ulkomaisista kansankonservatorioista. Toisaalta Launis taas kuvitteli, että kansankonservatorio on ikiliikkuja, joka käynnistämisen jälkeen pyörii itseksensä ja jota voi johtaa kirjeitse ulkomailta. Ajatus on melko mahdoton, sillä noinkin isossa opistossa rehtorin on pakko olla paikalla hoitamassa asioita. Samalla tavalla omituinen oli myös ajatus, että muilla ihmisillä eli rahoittajilla, opettajilla tai oppilailta ei olisi opiston toimintaan mitään sananvaltaa vaan että Launiksella olisi oppilaitokseen rajoittamaton tekijänoikeus samalla tavalla kuin sävellyksiinsä.

Silti ei ole vaikea ymmärtää, miksi Launis ajatteli näin. Hän oli aiemmin saanut rahoitusta kansanmusiikin keräykseen, sävellystyöhön ja opintomatkoihin ulkomaille, ja tällaisia apurahoja oli suuri määrä. Yhteistä näille oli, että ne olivat kaikki hänen omia hankkeitaan, joista hän oli yksin vastuussa. Niinpä kansankonservatorio oli hänen silmissään vain yksi hanke muiden henkilökohtaisten hankkeiden joukossa. Koska Castrénin ja Launiksen lähtökohdat olivat täysin

päinvastaiset, ei ole ollenkaan ihme, että ”yhteistä säveltä” erimielisyyksien ratkaisemiseksi ei koskaan löytynyt.

Lopuksi on sanottava, että musiikkiväen keskinäiset kiistat eivät olleet tuohon aikaan mitenkään harvinaisia. Esimerkiksi 1890-luvun puolivälistä lähtien Wegelius ja Kajanus olivat jatkuvasti tukkanuottasilla. Musiikkiopiston oppilaita kiellettiin menemästä Kajanuksen konsertteihin ja Orkesterikoulun oppilaita Wegeliuksen. Orkesterin sinfoniakonsertti ja musiikkiopiston kamarikonsertti järjestettiin kiusan vuoksi samana päivänä ja samalla kellonlyömällä. (Pajamo 2007, 25–26). Vastaavasti Viipurin musiikkiopistossa oli vuonna 1937 opiston rehtorin Boris Sirpon ja opettajien välinen selkkkaus, jossa 23 musiikinopettajaa sanottiin irti – ja otettiin myöhemmin takaisin, kun asia levisi lehtiin (Häyrynen 2008, 45–48). Launoksen kansankonservatoriokiista ei siis ollut mitenkään poikkeuksellinen vaan pelkkää arkipäivää musiikkipiireissä.

Kansankonservatorioiden verkosto

Launoksen kansankonservatoriohanke oli ajanut karille. Hän oli saanut vastaan-
sa suurin piirtein koko Suomen musiikkiväen. Heikkohermoisempi olisi tuossa
vaiheessa luovuttanut. Launis ei kuitenkaan antanut periksi. Hän hankki entisten
tilalle uudet opettajat ja jatkoi takaiskusta huolimatta toimintaa ikään kuin
mitään vastoinkäymisiä ei olisi ollut. Tämän seurauksena Helsingissä oli nyt kaksi
kansankonservatoriota, Launoksen ja sivistysjärjestöjen. Syksyllä 1927 molemmat
opistot ottivat vastaan ilmoittautumisia tulevaa lukukautta varten samassa
paikassa (Helsingin suomalainen lyseo), samana päivänä ja samalla kellonlyömällä
mutta sentään eri kerroksissa. Tilanne oli tietysti koominen ja aiheutti
runsaasti sekaannusta. Launis (1927a, 9) kuvasi sitä jälkepäin sanomalla että
”[e]i ole vaikea kuvitella tilannetta ja sen tuomia leikillisiä yhteensattumia, jotka
olivat kuin huvinäytelmiä... , niin vakava kuin tapahtuma itsessään olikin”.

Launis lähetti sivistysjärjestöille kirjelmän, jossa hän selosti menettelynsä
syitä ja opistonsa toimintalinjoja ja pyysi taloudellista tukea omalle opistolleen.
Sitä ei tietenkään saatu, koska tuki oli jo kanavoitu Väisänen johtamalle Sivistys-
järjestöjen konservatoriolle. (Aro 1972, 27; Castrén ja Väisänen 1927, 5). Kun
sivistysjärjestöt eivät enää lämmenneet Launoksen ideoille, hänen piti keksiä
toiminnalle uudet rahoittajat. Ilmeisesti juuri siksi Launis perusti Ilmari-veljensä
ja opistonjohtajan sijaisuutta hoitaneen Lauri Parviaisen kanssa Helsingin kan-
sankonservatorioyhdistyksen. Tätä kolmen hengen yhdistystä oli tarkoitus rahoittaa
jäsenmaksuilla ja yhdistyksen anomilla apurahoilla. Saatua rahoja oli
tarkoitus käyttää sekä opiston toiminnan tukemiseen että myös apurahojen
myöntämiseen opettajille, jotta nämä voisivat tutustua samantapaisiin laitoksiin
ulkomailla. (Castrén ja Väisänen 1927, 5; Aro 1972, 30). Etenkin jälkimmäinen
suunnitelma on kiinnostava joskin ilmeisen epärealistinen: yhdistys kerää apu-
rahoilla pääomaa, jota jakaa sitten edelleen uusina apurahoina – arvatenkin sen
jälkeen, kun laitoksen johtajan palkka on maksettu.

Sen jälkeen kun taustalle oli saatu yhdistys, Launis lähti laajentamaan opistonsa toimintaa valtakunnalliseksi. Syyskuussa 1926 käynnistettiin Turun ja Tampereen kansankonservatoriot. Hän lähetti lukuvuoden 1926–1927 lopussa opistonsa vuosikertomuksia sanomalehdille ja yksityisille soittajille ja kehotti perustamaan vastaavan kaltaisia opistoja muuallekin maahan. (Launis 1927a, 11; Launis 1932.) Seuraavina vuosina kansankonservatorioita syntyi vielä Poriin ja Vaasaan (1927), Ouluun ja Kotkaan (1928) sekä vuonna 1937 Uuteenkaupunkiin (Sola ja Tudeer 1940, 461–462.)

Launoksen uudessa kansankonservatoriossa toimintaperiaatteet olivat enemmän tai vähemmän samoja kuin vanhassakin. Kansankonservatorion tarkoituksena oli Launoksen (1932) mukaan kasvattaa musiikinharrastajia ja suunnata opetus kaikkiin kansankerroksiin. Siksi oppilaita valittaessa ei katsottu oppilaan ikää, aikaisempia opintoja tai lahjakkuutta. Lukukausimaksu oli niin matala, että varojen puute ei ollut esteenä kenenkään opinhaluisen musiikinharrastukselle. Toimintaa Launis luonnehti ”järjestelmälliseksi kansanvalistustyöksi” (Anonyymi 1930.)

Koska konservatorioita oli monta, Launis (1927b, 2069) loi niille keskusjohtoisen hallintomallin, josta hän käytti termiä ”järjestelmällinen musiikinopetus kaupunkikeskeisen yhteistoiminnan avulla”. Launoksen (1927a, 2–4) ajatuksena oli, että Helsingin ulkopuolella olevia opistoja hallinnoitaisiin keskusjohtoisesti Helsingistä käsin. Kanslia olisi Helsingissä ja yhteydenpitoon käytettäisiin senaikaista modernia teknologiaa eli puhelinta, mitä Launis vertasi kirjeopistoon. Malliin kuului myös, että johtaja matkustaa määräaikoina eri paikkakunnille, tarkastaa opetuksen, keskustelee opettajien kanssa ja pitää niissä musiikki-illat. Launoksen mielestä johtajan jatkuvaa paikallaoloa ei tarvita, sillä jos opettaja on laiska tai epäpätevä, oppilaat äänestävät jaloillaan. Sama opettaja voi työskennellä useammassakin kaupungissa. Järjestelyn etuna oli, että menot supistuvat, kun erilaiset kulut kuten johtajan palkkaus, kansliamenot, painatukset tai musiikki-iltojen järjestelykulut jakautuvat kolmen kaupungin osalle. Vaikka toiminnasta aiheutuu esimerkiksi opettajien matkakuluja, nämä ovat kuitenkin pienemmät kuin yhteisestä hallinnosta aiheutuvat säästöt. Ei ole kuitenkaan mitään tietoa siitä, toteutettiinkö tätä mallia käytännössä vai oliko se olemassa vain paperilla. Tuntuu epätodennäköiseltä, että Launis oli sävellystyönsä ohessa jaksanut kovin pontevasti hallinnoida konservatorioitaan. Vuosikertomuksissa ja lehtijutuissa asiat piti tietysti esittää mahdollisimman myönteisessä valossa, joten voisi olettaa, että Helsingin ulkopuoliset opistot toimivat enemmän tai vähemmän omin päin.

Opetus maaseudulla

Porin, Vaasan ja muiden maaseutukaupunkien soitonopettajia valtakunnallinen hanke ilahdutti, ja he Launoksen (1927b, 2069) mukaan sanoivatkin leikillisesti että ”[m]e olemme nyt professoreita, konservatorion professoreita...”. Silti

etenkin pienempien paikkakuntien musiikinopetus oli ilmeisesti käytännössä aika sattumanvaraista. Päteviä opettajia oli maaseudulla vaikea saada, ja välillä oli oppilaistakin pulaa. Kun yksikin oppilas ilmaantui, hänelle alettiin saman tien etsiä sopivaa opettajaa. (Anonyymi 1930). Maaseutukaupunkien opetus ei ollut myöskään kovin pitkälle menevää vaan lähinnä alkeisopetusta innokkaille harrastajille. Anekdootina Launis (1927b, 2069) kertoo, miten eräällä paikkakunnalla otettiin soitinkaupassa ilmoittautumisia tulevalle lukuvuodelle. Sisään marssi pikkupoika, joka oli opiskellut edellisen vuoden pianoa. ”Piano-oppilaaksi sinut tietenkin merkitään? Ei, kun minä osaan jo pianoa, nyt minä rupean soittamaan viulua.”

Launoksen (1932) kirjoittamien vuosikertomuksien perusteella näyttää siltä, että Helsingin, Turun ja Tampereen kansankonservatoriot toimivat vireästi. Opinto-ohjelmaan kuuluivat alkujaan vain kysytyimmät aineet eli soololaulu, pianon-, viulun- ja sellonsoitto sekä yleisaineina musiikinteoria ja -historia. Myöhemmin opetusohjelmaan lisättiin orkesterin puhallinsoittimia. Opetusta annettiin myös ”kaunoluvussa” eli lausunnassa. Opistossa oli myös oppilasorkesteri ja näyttämöluokka, jossa annettiin opetusta seuranäyttämöillä toimiville. Opettajina toimivat mm. Sulo Hurstinen (viulutaiteilija), Alma Fohström-Rhode (koloratuurisopraano), Axel Slangus (näyttelijä) ja Karl Ekman (pianisti ja kapellimestari), jotka olivat tuohon aikaan alansa kärkinimiä.

Vaikuttaa siltä, että ainakin alkuvaiheessa Helsingin konservatorio ja Launoksen kansankonservatorio kävivät jonkinlaista keskinäistä kilpailua oppilaista ja vaikutusvallasta. Vuonna 1924 molemmat oppilaitokset mainostivat toimintaansa musiikkilehden samalla aukeamalla. Kun Launoksen kansankonservatorio kertoi antavansa opetusta pianon-, viulun-, sellon- ja kanteleensoitossa, laulussa sekä musiikinteoriassa ja -historiassa, Helsingin konservatorio pyrki tyrmäämään kilpailijansa mainoslauseella ”Täydellinen konservatorio” (Suomen musiikkilehti 5, 1.5.1924). Ilmeisesti tästä Launoksen (1932) vuosikertomukseen tarttui myöhemmin väite, jonka mukaan Helsingin kansankonservatorio oli ajoittain ”täydellinen konservatorio” oppilasorkestereineen, näyttämö- ja oopperaluokkineen.

On vaikea arvioida, mikä merkitys Launoksen maakunnallisilla kansankonservatorioilla tarkasti ottaen oli, sillä vertailuaineistoksi sopivaa tietoa Launoksen kansankonservatoriokaupunkien musiikinopetuksen historiasta on vähän. Esimerkiksi Turun kansankonservatoriosta tiedetään vain, että opisto toimi 1926–1941. Launoksen kansankonservatorio oli kaupungissa ainoa musiikkioppilaitos. Kun kansankonservatorion opetus hiipui, Turku oli sen jälkeen parikymmentä vuotta ilman musiikkioppilaitosta. Turun musiikkiopisto perustettiin vasta 1962 ja Kansankonservatorio herätettiin henkiin uuden kannatusyhdistyksen voimin 1964 (Anonyymi 1985; Hako 2012). Tämän vaillinaisen tiedonkin pohjalta voi kuitenkin päätellä, että Launoksen kansankonservatorio oli ilmeisesti kaupungille tärkeä: ilman Launista turkulaiset olisivat ilmeisesti olleet ilman musiikkiopistoa myös 1920- ja 1930-luvun.

Tampereen kansankonservatoriosta tiedetään enemmän Mari Koppisen (2001) kirjoittaman historiikin ansiosta. Siinä vaiheessa kun Launis toi 1926 kan-

sankonservatorionsa Tampereelle, vuosina 1917–1924 toiminut yksityinen musiikkikoulu oli jo sulkenut ovensa. Kaupungissa ei siis ollut musiikkiopistoa vaan musiikinopetus oli pelkästään yksityisten musiikinopettajien varassa. (Koppinen 2001, 9–11.) Launiksen kansankonservatorio oli kiistatta edistysaskel.

Kilpaileva laitos eli Tampereen musiikkiopisto syntyi 1931, kun osa kansankonservatorion opettajista ja kaupungin muu musiikkiväki halusivat perustaa kansankonservatoriota tasokkaamman opiston. Uusi opisto oli Launiksen opistoa ammattimaisempi, mutta ilmeisesti myös elitistisempi. Tämän voi päätellä opiston perustavasta kokouksesta, jossa puhetta johti pankinjohtaja ja muina toimihenkilöinä oli tehtailija, kaupunginjohtaja, vakuutustarkastaja, maisteri, tirehtööri ja ainoana naisena yksi ”rouva” (ks. Koppinen 2001, 12–13). Oltiin kansankonservatorion opetuksen tasosta mitä mieltä hyvänsä, Launis teki pioneerityötä kun käynnisti julkisin varoin toteutetun musiikinopetuksen Tampereella. Kansankonservatorion olemassaolo vaikutti välillisesti myös kaupungin oman musiikkiopiston syntyyn.

Maaseudulle levitetty kansankonservatorioverkosto oli siis rohkea ja ehkä hieman utopistinenkin hanke. On vaikea kuvitella, että eri opistoja olisi tuohon aikaan pystytty johtamaan keskusjohtoisesti kirjeiden ja puhelimen välityksellä. Launis kuitenkin osoitti, että myös Helsingin ulkopuolelle on mahdollista perustaa julkisilla varoilla rahoitettuja musiikkioppilaitoksia. Esimerkki innosti paikallisia musiikki-ihmisiä perustamaan omia ja kansankonservatoriota tasokkaampia musiikkiopistoja. Launiksen kansankonservatoriohankkeella oli siis kannustava vaikutus.

Rahoituksen ongelmat

Kansankonservatorio perustettiin alun perin sivistysjärjestöjen ja Kordelinin säätiön tuella. Kun Launiksen yhteydet sivistysjärjestöihin katkesivat, hän joutui miettimään, miten rahoittaa opistojensa toiminnan. Launis haki rahaa eri lähteistä ja onnistui saamaan opistolleen valtionavun vuonna 1928, joka jaettiin kolmen suurimman kansankonservatorion eli Helsingin, Tampereen ja Turun kesken. Näin lukukausimaksut saatiin pidettyä matalina.

Tuohon aikaan valtionavun nimellä kulkevat rahat tulivat raha-arpajaisvaroista. Avustus piti hakea erikseen joka vuosi. Lehti uutisten perusteella Launis sai Helsingin ja maaseutukaupunkien kansankonservatorioiden ylläpitoon 25 000 markkaa vuonna 1928, 30 000 markkaa vuosina 1929 ja 1930 sekä 40 000 markkaa vuonna 1931.³ (Ks. Maaseudun tulevaisuus 28.10.1928, Etelä-Suomen Sanomat 26.2.1929, Länsi-Savo 26.4.1930 ja Länsi-Savo 23.4.1931.) Huomattavaa on, että Launis haki avustukset omalla nimellään ja avustusten saamiseen epäilemättä vaikutti hänen arvovaltansa sekä musiikintutkijana että säveltäjänä. Kuvaavaa on, että Tampereella Launiksen maaseutukonservatorion kilpailijaksi nousset musiikkiopisto ei kyennyt saamaan opistolleen valtionapua ennen kuin

³ Vuoden 2014 rahassa n. 7 900–15 000 euroa.

1969, kun laki ja asetus musiikkioppilaitosten valtionavusta tuli voimaan (Koppinen 2001, 32).

Launiksen opistosta irtautuneen Sivistysjärjestöjen kansankonservatorion rahoitustilanne oli helpompi. Sivistysjärjestöjen konservatorion päärahoittajana oli 1922–1931 Kordelinin säätiö. Vuodesta 1924 rahoittajaksi tuli myös Helsingin kaupunki. Syksyllä 1927 opisto pääsi osalliseksi ensin raha-arpajaisten voitovaroista jaetusta valtionavusta ja 1928 valtioneuvoston menoarvioon otetusta 50 000 markan avustuksesta, jota opisto nautti myös 1929–1931. (Castrén ja Väisänen 1932, 4–5.) Lisäksi kansankonservatoriolle perustettiin 1928 tukisäätiö, jonka perustamisrahat saatiin konservatorion taustajärjestöiltä (Aro 1972, 33–34).

Vuonna 1930 Launis asettui pysyvästi asumaan Ranskan Rivieralle. Kansankonservatorioiden toiminta näyttää jatkuneen vireänä ainakin vuoteen 1932, jolloin Launis vielä kirjoitti opistojen 10-vuotishistoriikin. Tämän jälkeen asiat vaikeutuivat. Launis (1957) kertoo muistelmissaan, että 1930-luvun lamavuosien jälkeen avustusten saaminen kävi vaikeammaksi. Samaa kerrotaan sivistysjärjestöjen kansankonservatorion kymmenvuotiskatsauksessa, jonka mukaan laman iskiessä 1932 avustuksen pienenevät ja kaupunginhallitus suuntasi varoja musiikin sijasta ”yhteiskunnallisen hädän lieventämiseen” (Castrén ja Väisänen 1932, 4–5.) Ilmeisesti Launiksen kansankonservatorioiden rahoituspohjan kuihtuminen vuoden 1932 jälkeen aiheutti sen, että toiminta monilla maaseutupaikkakunnilla loppui; tarkkoja tietoja asiasta ei kuitenkaan ole. Tampereen kansankonservatoriosta kuitenkin tiedetään, että se jatkoi sotavuosiin asti, jolloin toiminta lopahti (Koppinen 2001, 11). Helsingin kansankonservatorio sinnitteli aina vuoteen 1950 asti, jolloin se lopulta yhdistettiin Sivistysjärjestöjen kansankonservatorioon (Aro 1972, 35).

Launiksen kansankonservatorio ja Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio kilpailivat keskenään rahoituksesta. Näyttää kuitenkin siltä, että asiasta ei ollut musiikkialalle haittaa vaan pikemminkin hyötyä. Alkuperäisen kansankonservatorion tuki toimi kuten ennenkin, mutta sen lisäksi Launis onnistui vielä hankkimaan omalle opistolleen uusia rahoittajia. Helsingin lisäksi taloudellista tukea saatiin myös suunnattua muualle Suomeen. Launiksen peräänantamattomuuden ja aktiivisuuden ansiosta kansankonservatorion jakautumisesta kah-tia hyötyi koko musiikkiala: opetus laajeni Helsingin ulkopuolelle, saatiin lisää opetusta antavia opistoja ja musiikkialalle saatiin valtiolta ja säätiöiltä kokonaan uutta rahoitusta.

Kansankonservatorio ja musiikkiopistot

Olisi kiinnostavaa vertailla Launiksen kansankonservatoriota muihin vastaaviin oppilaitoksiin Suomessa. Valitettavasti riippumatonta tutkimusta ei ole vaan tietoja musiikinopetuksesta saa vain opistojen itsensä julkaisemista ja kustantamista historiikeista, joissa kirjoittajina ovat opiston omat kasvatit ja opettajat

(esim. Karvonen 1957; Dahlström 1982; Pajamo 2007). Vaikka kirjoissa on paljon hyödyllistä sirpaletietoa, kyse on kuitenkin opistojen omista juhlaulkaisuisista, joissa ei ole tarkoitukseen pyrkivää täydelliseen objektiivisuuteen, vaan asiat pyritään tuomaan esiin opiston kannalta mahdollisimman myönteisessä valossa. Joissakin kirjoissa kuten Rasilaisen ja Pullisen (1968) Viipurin–Lahden musiikkiopiston historiikissa ei ole lainkaan lähdeviitteitä, joten sen tietoihin pitää suhtautua vieläkin suuremmalla varauksella. Antti Häyrynen (2008, 45), joka on kirjoittanut uuden ja tieteellisemmän laitoksen samaisen Lahden musiikkiopiston historiasta, valitteleekin tutkimusta tehdessään törmänneensä lähdeaineiston puutteeseen: kaikki ennen vuotta 1941 syntynyt Viipurin musiikkiopisto koskeva asiakirja-aineisto tuhoutui talvisodassa. Häyrynen ei epäile aiemmissa historiikeissa esitettyjä musiikkiopiston saavutuksia mutta sanoo, että säilyneen aineiston perusteella luotu kuva on ”siloinen”, ristiriitojen esiintuomista välttämään ja sen sijaan korostetaan opiston voittokulkua. Tämä on luultavasti tyyppillistä useimmille opistojen itsensä tilaustöinä teettämille historiikeilla. Launiksen opiston tarkempi suhde muihin musiikkioppilaitoksiin 1920- ja 1930-luvulla jää siis vastausta vaille siihen asti, kunnes aikakauden musiikinopetuksesta on olemassa riippumatonta tutkimustietoa.

Joitakin huomioita on kuitenkin mahdollista tehdä. Jotkut tuntuvat uskovan, että Viipurin musiikkiopisto olisi ollut jotenkin verrattavissa Launiksen kansankonservatorioon. Väärinkäsitys tulee ehkä siitä, että kaupungissa toimi lyhyen aikaa Sivorin kansankonservatorio, joka vuonna 1924 liitettiin musiikkiopistoon (Häyrynen 2008, 11). Viipurin musiikkiopisto oli kuitenkin perinteinen musiikkiopisto ja myös toiminta-ideologialtaan varsin kaukana Launiksen vapaamielisestä kansankonservatoriosta. Häyrysen (2008, 31) mukaan Boris Sirpo (joissakin lähteissä Sirob) johti opistoa 1920- ja 1930-luvuilla rautaisella kädellä: oppilaita simputettiin ja nöyryytettiin ja pantiin harjoittelemaan yötä myöten, jos soitto ei sujunut vaaditulla tavalla. Toiminta oli siis varsin kaukana kansankonservatorioiden ideologiasta.

Sen sijaan Melartinin 1908 Viipuriin perustama orkesterikoulu on kyllä josakin mielessä rinnasteinen Launiksen kansankonservatorion kanssa, tämä siitäkin huolimatta että opetusaineina olivat orkesterisoittimet eli tässä tapauksessa viulu, alttoviulu, sello, kontrabasso, huilu, klarinetti, oboe, fagotti, trumpetti ja ”valttitorvi” eli käyrätorvi. Melartinin oppilaiden ikähaitari oli laaja, 6–30 vuotta. Lukukausimaksu oli halpa, syyslukukaudella 35 markkaa, kevätlukukaudella 45 markkaa. Vapaaoppilaita oli kolmasosa ja muutamille maksaneille myönnettiin alennusta. Tunteja pidettiin paikallisen yhteiskoulun luokissa ja juhlasalissa. Melartin itse opetti korvauksetta ja antoi opetusta sekä teoriassa että yhteissoitossa. (Anonyymi 1909, 52–53.) Toisaalta erojakin oli. Opisto ei ollut kansansivistyksellinen, vaan yhtenä tarkoituksena oli kouluttaa soittajia Melartinin omaan orkesteriin. Melartinilla ei ollut taustatukenaan kansansivistyksellisiä järjestöjä. Melartinin opisto ei ollut valtakunnallinen vaan paikallinen. Opisto toimi vain lyhyen aikaa koska Melartin siirtyi Helsingin musiikkiopiston johtajaksi jo 1911. Opistolla ei myöskään ollut samanlaisia jälkivaikutuksia kuin Launiksen kansankonservatoriolla. Mutta on myönnettävä, että Melartinin toiminnan

tausta-ajattelussa oli paljon samaa kuin venäläisellä Linjovalla tai myöhemmin Launiksella.

On kuitenkin tärkeä muistaa, että Launiksen opisto ei ollut musiikkiopisto tai orkesterikoulu vaan nimenomaan kansankonservatorio. Taustajärjestöjensä takia se oli lähempänä kansanvalistusaatetta kuin varsinaista musiikkiopistotoimintaa. 1800-luvulla kansanvalistuksella tarkoitettiin tiedon jakamista suurelle yleisölle, omakohtaista opiskelua ja itsensä kehittämistä. 1900-luvulla alettiin puhua kansansivistystyöstä ja toisen maailmansodan jälkeen aikuiskasvatuksesta. Nykyään puhutaan vapaasta sivistystyöstä. (Ojanen 2014, 20.) Nykypäivän näkökulmasta Launiksen opisto on lähempänä kansan- tai työväenopistoja kuin varsinaisia musiikkiopistoja. Sen tähden suorat vertailut tuon ajan musiikkiopistoihin tai orkesterikouluihin ovat jossakin määrin harhaanjohtavia.

Kansanmusiikintutkijoiden kiista

Riita kansankonservatoriosta vaikutti Launiksen ja toisen kansanmusiikintutkijan, A. O. Väisäsen väleihin. Launis ja Väisänen olivat molemmat Ilmari Krohnin oppilaita. Miehiä yhdisti myös kansanmusiikin keruu ja tutkimus, jota Launis harjoitti opiskeluvuosinaan ja Väisänen koko uransa ajan. Väisänen oli myös ollut Launiksen oppilaana, kun Launis oli yliopistossa dosenttina. Kun Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio palkkasi A. O. Väisäsen rehtorikseen, konservatoriokiista jäädettiin Launiksen ja Väisäsen välit, eivätkä ne Launiksen yrityksistä huolimatta koskaan palanneet ennalleen.

Päällisin puolin näyttää kyllä siltä, että Launis vähitellen hyväksyi kansankonservatorion kahtiajaon. Etenkin saatuaan oman opistonsa rahoituksen kuntoon hän osoitti suopeutta Väisäsen johtamaa opistoa kohtaan. Opistonsa katkaussessa Launis (1927a, 9) kirjoitti olevansa ilahtunut, että Sivistysjärjestöjen henkilöt olivat luopuneet ”epäterveistä ja epälojalisista kilpailuvoistaan” ja toivotti ”uuden” opiston tervetulleeksi.

Kulissien takana kiista Launiksen takavarikoimista opiston alkuvuosien pöytäkirjoista jatkui kuitenkin vuosikymmeniä, sillä kumpikin kahdesta kansankonservatoriosta katsoi olevansa niiden oikeutettu omistaja. Launis piti pöytäkirjat itsepintaisesti hallussaan, ja kun muut keinot eivät auttaneet, Väisänen yritti lievää kiristystä saadakseen ne takaisin. Väisänen (1946) kirjoitti Launikselle: ”Muistutan vielä, että antaessani Sinulle kansankonservatorion pöytäkirjoja Sinä lupasit ne toimittaa takaisin. Kunnnes ne saan selvityksesi ohella säily sidottu librettojesi jäljennöskappale täällä varmassa tallessa.” Väisäsen neuvotteluasemaa kuitenkin heikensi, että hänellä ei ollut hallussaan alkuperäismateriaalia vaan pelkät kopiot. Pöytäkirjat pysyivät Launiksella.

Kiistan suhteen on muistettava, että Launis asui Nizzassa ja Väisänen Helsingissä eivätkä miehet olleet kasvokkain tekemisissä toistensa kanssa. Launis sävelsi oopperoitaan ja vieraantui pitkän poissaolon aikana vähitellen Suomesta. Vieraannuttava tekijä oli myös toinen maailmansota, sillä sotakokemukset

Ranskassa ja Suomessa olivat kovin erilaiset. Launis oli kokenut Nizzassa saksalais miehityksen ja sen pimeät puolet kuten juutalaisvainot ja ranskalaisten vastarintaliikkeen miesten julkiset hirttäjäiset. Tätä taustaa vasten hänen oli esimerkiksi vaikea ymmärtää sitä, että Suomi oli ollut sodassa Saksan liittolaisena. (Asta Launis-Schuwerin haastattelu.) Väisäsellä taas ei ollut mitään saksalaisia vastaan, olihan hän tehnyt sanatkin Yrjö Kilpisen säveltämään ”Suomalaisten SS-miesten taistolauluun” (ks. Poroila 2011, 81).

Sodan jälkeen Launis yritti lämmitellä välejäan Väisäsen kanssa ja otti esille myös konservatoriokiistan. Launis (1946) kirjoitti Väisäselä:

Valitan ohimennen sitä seikkaa, että pyysit minua noin vain luopumaan eräästä elämäni raskaan työn tuloksesta, Helsingin kansankonservatoriosta, joka minulle, perheelliselle miehelle, on aina pieni, mutta itsessään arvokas ja kunniakas perintö, jonka voin jättää kokonaan eläkettä ja sen turvaa vaille jäävälle perheelleni. Ajattelen hieman. Meillä kummallakin on kivitälö. Onko se sopivaa, että jompikumpi meistä sanoo toiselle: vie pois talosi, se häiritsee minun näköalaani.

Kirjeestä paljastuu, että kansankonservatorio oli Launikselle rakas, sillä hän oli nähnyt sen eteen paljon vaivaa. Hän myös ajatteli, että opisto on jollakin tapaa arvokas. Tässä on tietysti muistettava, että Launis elätti perhettään Ranskassa kirjoituspalkkioilla ja pienellä säveltäjäneläkkeellään ja että kaikenlaiset sivutulot olisivat olleen tarpeen.

Vähitellen Launis kypsyi siihen, että ei kykene ylläpitämään konservatorio-toimintaa Ranskasta käsin. Launis (1946) tarjosi rekisteröimäänsä toiminimeä ostettavaksi 100 000 markan hintaan. Väisänen piti ehdotusta kohtuuttomana, koska opistolla ei ollut lainkaan omaisuutta. Edelleen hän korosti, että ei voinut tehdä ”businesta” Launiksensa kanssa, koska Sivistysjärjestöjen kansankonservatorion takana oli säätiö ja Väisänen oli vain säätiön vuosittaisella kiinnityksellä nimittävä rehtori. Lopulta Launis antoi periksi, ja Helsingissä oleva kansankonservatorio liitettiin 1950 ilmeisesti korvauksetta Sivistysjärjestöjen kansankonservatorioon.

Erimielisyys ei varsinaisesti koskenut Launista ja Väisästä vaan Launiksensa suhdetta kansankonservatorion johtokuntaan, ja tätä Väisänen (1946) korostikin eräässä kirjeessään. Miesten välit eivät silti koskaan palanneet ennalleen, mikä heijastuu myös Väisäsen kirjoittamassa muistokirjoituksessa. Väisänen (1960, 349) kertoo olleensa hyvästelemässä Launista kun tämä oli lähdössä Nizzaan. Väisäsen kysyessä, milloin tämä palaa takaisin, vastauksena oli: ”Palaan sitten, kun olen saavuttanut kansainvälisen maineen.” Väisäsen mielestä tämä maine jäi saavuttamatta ja Launiksensa olisi kannattanut pitäytyä kansanmusiikintutkimuksessa. Arvio ei pidä paikkaansa, sillä Launis saavutti kyllä nimeä Ranskassa: esimerkiksi *Kullervo*-ooppera esitettiin Ranskan radiossa ja *Jehudith*-ooppera jopa Ranskan televisiossa. Myös kansanmusiikintutkimuksessa Launis vei työnsä loppuun ennen säveltäjäksi ryhtymistään, ja hänen panoksensa Krohnin toimittamassa *Suomen kansan sävelmät* -kokoelmassa on merkittävämpi kuin Väisäsen tai kenenkään muun. Launishan toimitti *Suomen kansan sävelmät* -kokoelmaan *Inkerin runosävelmät* (1910), *Karjalan runosävelmät* (1930b) sekä

samaan aiheeseen liittyen vielä *Lappische Juoigos-Melodien* (1908) sekä *Eesti runoviisid* (1930c). Väisänen toimitti kyseiseen kokoelmaan vain *Kantele- ja jouhikkosävelmät* (1928), joskin hänen panoksensa kansanmusiikintutkimuksen muilla alueilla oli tietysti merkittävä. Väisänen kommentti ei siis millään tapaa kuvaa totuutta, vaan se on paremminkin nähtävä loppukommenttina miesten välisessä, konservatorioita koskeneessa erimielisyydessä.

Arvailujen varaan jää, olisiko suomalainen kansanmusiikintutkimus jotenkin hyötynyt siitä, että Launiksen ja Väisänen välit olisivat olleet paremmat. Vastaus on luultavasti kielteinen, koska Launis oli muuttanut pysyvästi Nizzaan ja oli muutenkin keskittynyt säveltämään oopperoita. Hänelle kansanmusiikin keruu ja tutkimus oli vain opiskeluvuosien harrastus, joka tosin kyllä jätti jälkensä myös hänen musiikkiinsa.

Toiminnan motiivit

Herää tietysti kysymys, miksi kansankonservatoriohanke oli Launikselle niin tärkeä, että hän ajoi sitä itsepintaisesti kaikista vastoinkäymisistä huolimatta. Yksi mahdollinen syy on, että Launis ei lapsuudessaan ja nuoruudessaan saanut itse musiikkikoulutusta ja halusi nyt taata tämän mahdollisuuden muille.

Launiksen muistelmissa tai lukuisissa kirjoituksissa ei nimittäin ole lainkaan mainintoja hänen musiikinopiskelustaan ennen yliopistovuosia. Tämä on siinä mielessä kummallista, että Launis ei yleensä peittele saavutuksiaan vaan tuo niitä mielellään esiin. Niinpä hänen musiikkikoulutuksensa ja saavutuksensa yliopistovuosien jälkeen on dokumentoitu ja kerrottu varsin tarkasti. On tuskin yhtään musiikillista saavutusta, josta Launis ei muistaisi mainita tai josta hän ei olisi saksinut lehtileikettä leikekirjaansa. Sen sijaan soittotunneista tai musiikinharrastuksesta ennen ylioppilaaksituloa Launis ei mainitse sanaakaan. Jos lapsuuden musiikinharrastukset olisivat jääneet mainitsematta, Launis (1957) olisi voinut korjata asian viimeistään muistelmissaan. Hänhän kertoo niissä pikkutarkasti kaikesta mahdollisesta: isovanhemmistaan, vanhemmistaan, kotitalostaan, naapureistaan, esikoulusta, kouluvuosistaan. Jos hänellä olisi ollut lapsena tai nuorukaisena joku soitin tai jos hän olisi saanut edes jonkinlaista musiikinopetusta, hänen luulisi mainitsevan asiasta edes yhdellä virkkeellä. Tällaisia mainintoja ei kuitenkaan ole. Niinpä on pakko ajatella, että Launiksen musiikkikoulutus ennen yliopistoa ja orkesterikoulua rajoittui pelkästään koulun musiikkitunteihin. Tämä ei sinänsä olisi ihme, koska Launiksen isä oli puuseppä ja äiti kotirouva eikä kotona harrastettu musiikkia.

Jos asia tuntuu vaikealta uskoa, täytyy ottaa vertailukohtaksi Launiksen aikalainen, kollega ja kilpailevan kansankonservatorion johtaja Armas Otto Väisänen, joka kertoo muistelmissaan myös varhaisesta musiikkikoulutuksestaan. Musiikin alkeisopetus oli Väisänen (1970) osalta siinä, että hän oli itseoppineen kanttorin apulaisena veisaamassa ja polkemassa ilmaa tämän urkuihin. Viulutunteja Väisänen sai oppikouluikänsä piispa Collianderin Elsa-tyttäreltä, joka

opetti poikaa ilmaiseksi. Colliander jopa osti Väisäselle uudet housut rikkinäisten tilalle. Ylioppilaaksi tulon jälkeen maksuton oppilaspaiikka järjestyi Robert Kajanuksen orkesterikoulussa. Colliander auttoi asiaa kirjoittamalla Kajanukselle suosituskirjeen. Tuskin on liioiteltua sanoa, että Väisänen sai musiikkikoulutusta lähinnä parempiosaisten hyväntahtoisuuden ansiosta. Näillä eväillä Väisänen pääsi kuitenkin ensin Kajanuksen johtamaan Akateemiseen orkesteriin ja sen jälkeen peräti kuukausipalkkaiseksi alttoviulistiksi Kajanuksen sinfoniaorkesteriin. Väisänen (1970, 16) tosin myöntää, ettei ollut soittajana kummoinen: ”Mutta vinguttelin minä sen verran, että se nyt orkesterissa kelpasi”, hän sanoo. Ilmeistä siis on, että Launis sai kunnollista musiikkikoulutusta vasta sen jälkeen kun oli kirjoittautunut yliopistoon ja Kajanuksen orkesterikouluun. Sama tilanne oli monilla muillakin hänen aikalaisillaan, jotka tulivat maaseudulta tai vähemmän varakkaista perheistä. Launiksien motiivina mitä ilmeisimmin oli tuoda musiikkikoulutus kaiken kansan ulottuville.

Julkinen musiikinopetus

Launis perusti kansankonservatorion Helsinkiin, laajensi myöhemmin opistonsa myös muihin kaupunkeihin ja onnistui lopulta saamaan opistolleen valtionrahoituksen, mikä oli kiistämättä edistysaskel suomalaisessa musiikkikoulutuksessa. Yksinkertaistaen voisi sanoa, että kun Wegelius perusti ensimmäisen musiikkiopiston ja Kajanus orkesterikoulun, Launis puolestaan perusti kansankonservatorion. Tässä mielessä Launista voitaneen pitää valtakunnallisen ja kaikille tarkoitetun musiikkioppilaitosjärjestelmän henkisenä isänä tai jopa sen perustajana.

Näyttää kuitenkin siltä, että Launis ei itsekään ymmärtänyt toimintansa täydellistä merkitystä. Muistelmissaan Launis (1957) sanoo kansankonservatorioista, että ”[v]alitetusti en löytänyt ketään, joka, maasta poissa ollessani, olisi pystynyt niiden laajaksi käyntyä toimintaa jäntevin käsin johtamaan.” Launis kuitenkin unohtaa, että hänen perustamansa alkuperäinen kansankonservatorio jatkoi edelleen toimintaansa A. O. Väisäsen johdolla. Kansankonservatorion jakautuminen kahtia erimielisyyksien takia oli vain tilapäinen välivaihe opiston historiassa. Kun Väisänen sitten 1957 siirtyi Helsingin yliopiston musiikkitieteen professoriksi, sijaisena toimi vuoden verran Erkki Ala-Könni, joka hänkin oli kansanmusiikintutkija. Vuonna 1960 Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio muutti nimensä takaisin Helsingin kansankonservatorioksi ja nykyisin opisto toimii Helsingin konservatorion nimellä. Launiksien alullepanema opisto elää siis edelleenkin, joskin toiminta on nykyään tietysti varsin erilaista kuin perustettaessa. (Ks. Aro ja Salmenhaara 1971.)

Jos vielä pohditaan Launiksien motiiveja, näyttää siltä, että Launis halusi vilpittömästi tuoda musiikinopetuksen jokaisen ulottuville. Asian vahvistaa myös Launiksien Ranskassa syntynyt tytär Asta Launis-Schuer (haastattelu 17.10.2009), jolta kysyin asiasta. Hän ei tiennyt yksityiskohtia itse konservato-

riokiistasta, mutta oli sen sijaan kuullut isänsä näkemyksiä musiikinopetuksesta. Vaikka haastateltavani osaa suomea hyvin, hän vaihtoi kielen tässä vaiheessa ranskaksi – jotta asiat tulisivat varmasti oikein. Hitaasti ja jokaista sanaa painottaen hän toisti minulle Armas Launiksensanat: ”Musiikinopetuksen pitää olla laadukasta. Sen pitää olla ilmaista kaikille. Opettajien pitää olla ammattilaisia. Ja opetuksen pitää olla julkista.” Nykyään asia on tietysti itsestäänselvyys, mutta 1920-luvulla, jolloin musiikinopetus tapahtui useimmilla paikkakunnilla pelkästään yksityisopetuksen kautta, Launiksens näkemys oli jotakin uutta. Etenkin opiston valtakunnallisen luonteen takia Launis on kiistatta musiikkikoulutuksen uranuurtajia Suomessa.

Lähteet

- Anonyymi 1909. Katsahdus Wiipurin soitannolliseen elämään syksynä 1908. *Säveletär* 5, 15.3.1909: 52–53.
- Anonyymi 1922. Kansankonservatorion päättäjäisjuhla. *Helsingin Sanomat* 9.12.1922. (Kansalliskirjasto, Armas Launis, coll. 123.22, leikekirja).
- Anonyymi 1930. Tietoja kansankonservatorioiden toiminnasta. *Suomenmaa* 8.11.1930. (Kansalliskirjasto, Armas Launis, coll. 123.20, leikekirja).
- Anonyymi 1985. *Sävelten siltaa vuosien saatossa: Varsinais-Suomen musiikkioppilaitos*. Turku: Varsinais-Suomen musiikkioppilaitos.
- Aro, Mirja ja Anja Salmenhaara (toim.) 1971. *Harrastajaopistosta konservatorioksi*. Helsinki: Helsingin kansankonservatorion säätiö.
- Aro, Mirja 1972. Hallinnollis-taloudellinen katsaus. Teoksessa *Harrastajaopistosta konservatorioksi*. Toim. Mirja Aro ja Anja Salmenhaara. Helsinki: Helsingin kansankonservatorion säätiö. 11–52.
- Bailey, James 1999. A collection of translations of Russian Folk Songs: E. E. Lineva’s visit to America (1892–1896). *SEEFA journal* 4 (1): 24–34.
- Castrén, Zachris ja A. O. Väisänen 1927. *Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio. Viides toimintavuosi 1926–1927*. Helsinki: [Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio].
- Castrén, Zachris ja A. O. Väisänen 1932. *Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio. Kymmenvuotiskatsaus*. Helsinki: [Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio].
- Dahström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hako, Pekka 2012. *Vetovoima laatuun; Turun konservatorio 1962–2012*. Turku: Turun konservatorio.
- Kallio, Kati 2012. Tulkintoja kerääjän kokemuksista: Armas Launis, runosävelmät ja Inkeri. Teoksessa *Regilaulu müüdid ja ideoloogiad*. Toim. Mari Sarv. Eesti Rahvaluule Arhiivi toimetused 29. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. 147–177.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Koppinen, Mari 2001. *Tampereen konservatorio 1931–2001*. Tampere: Tampereen musiikkiopiston säätiö.
- Krohn, Ilmari 1915. Parisin musiikkikongressi. *Uusi Suometar* 6.6.1915.
- Launis, Armas 1908. *Lappische Juoigos-Melodien*. Helsingfors: Sociéte Finno-Ougrienne.
- Launis, Armas 1910. *Inkerin runosävelmät. Suomen kansan sävelmiä: 4. jakso. Runosävelmiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas [1923a]. Moskovan kansankonservatoriossa. *Ilta-lehti*. (Kansalliskirjasto, Armas Launis, coll. 123.22, leikekirja).

- Launis, Armas 1923b. *Helsingin kansankonservatorio v. 1922–1923*. Helsinki: [Helsingin kansankonservatorio].
- Launis, Armas 1923c. Lapin säveleitä etelän Alpeilla. *Suomen kuvalehti* 39: 1114–1115.
- Launis, Armas 1924. *Helsingin kansankonservatorio v. 1923–1924*. Helsinki: [Helsingin kansankonservatorio].
- Launis, Armas 1927a. *Suomen maaseutukaupunkien kansankonservatoriot*. Helsinki.
- Launis, Armas 1927b. Säveltaiteen oppimisen janoa. *Suomen kuvalehti* 50–52: 2068–2069.
- Launis, Armas 1930a. Parisin kansankonservatorioon tutustumassa. *Uusi Suomi* 6.12.1930. (Kansalliskirjasto, Armas Launis, coll. 123.22, leikekirja).
- Launis, Armas 1930b. *Karjalan runosävelmät. Suomen kansan sävelmiä: 4 jakso. Runosävelmiä 2*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1930c. *Eesti runoviisid*. Tartu: Eesti kirjanduse seltsi kirjastus.
- Launis, Armas 1932. *Helsingin kansankonservatorio v. 1922–1932. Kymmenvuotiskertomus*. Helsinki: [Helsingin kansankonservatorio].
- Launis, Armas 1946. Kirje A. O. Väisäselle 5.10.1946. Kansalliskirjasto, käsikirjoitukset, Armas Launis, coll. 123.3, kirjekonseptit.
- Launis, Armas [1957]. Taival, jonka vaelsin. Itse-biografia matkamuistelmien värittämänä. Käsikirjoitus. Kansalliskirjasto, Armas Launis, coll. 123.22.
- Laitinen, Heikki 2009. Armas Launis. Juhlapuhe Hämeenlinnassa 19.10.2009. Verkko-lähde <http://www.armaslaunis.org/laitinen2009.html> [tark. 14.4.2014].
- Lineff, Eugenie 1909. Über neue Methoden des Folklores Russland. Teoksessa *Haydn-Zentenartfeier. III Kongress der Internationalen Musikgesellschaft Wien, 1909*. Wien: Artaria & Breitkopf & Härtel. 233–244.
- Lineff, Eugenie 1912. *Peasant songs of Great Russia as they are in the folk's harmonization*. Moscow: Russian Academy of Sciences.
- Nm. Reportteri 1922. Kansan konservatorio. Pikahaastattelu tohtori Armas Launin kanssa. *Elanto* 16.12.1922. (Kansalliskirjasto, Armas Launis, coll. 123.22, leikekirja).
- Nm. S.H. 1916. Tri Armas Launis kertoo matkastaan Venäjälle. *Uusi Suometar* 10.9.1916. (Kansalliskirjasto, Armas Launis, coll. 123.22, leikekirja).
- Nm. Parske 1907. Moskovan kansanyliopisto. *Köyhälistön kevät: "Työn" albumi no. 1*: 56–67.
- Melartin, Erkki 1930. Martin Wegelius' idylliska epok är längesen förbi. *Hufvudstadsbladet* 297, 3.11.1930: 1 ja 3.
- Ojanen, Eero 2014. *Valoa kansalle. 140 vuotta suomalaista sivistystyötä*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Olson, Laura 2004. *Performing Russia: folk revival and Russian identity*. New York: RoutledgeCurzon.
- Pajamo, Reijo 2007. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Poroila, Heikki 2011. *Yhtenäistetty Yrjö Kilpinen. Yhtenäistettyjen nimekkeiden ohjeluetelo*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Rasilainen, Toivo ja Erkki Pullinen 1968. *Viipurin musiikkiopisto. Lahden musiikkiopisto*. [Lahti]: Lahden musiikkiopisto Oy.
- Rosen, Gary A. 2012. *Unfair to Genius. The strange and litigious career of Ira B. Arnstein*. New York: Oxford University Press.
- Salminen, Paul 1927. *Suurkanteleen soiton opas*. [Helsinki]: Fazerin musiikkikauppa.
- Salminen, Paul 1998. *Kauneimpia kansanlaulusovituksia ja sävellyksiä kanteleelle I–V*. Toim. Annikki Smolander-Hauvonen. Jyväskylä: [Annikki Smolander-Hauvonen].
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.
- Slonimsky, Nicolas 2004. *Writings on music. Vol 2: Russian and Soviet music and composers*. Toim. Electra Slonimsky Yourke. New York: Routledge.

- Smolander-Hauvonen, Annikki 1998. *Paul Salminen: suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sola, Solmu ja L. O. Th. Tudeer 1940. *Helsingin yliopisto. Opettajat ja virkamiehet vuodesta 1828. Osa II*. Helsinki: Söderström.
- Väisänen, A. O. 1926. *Helsingin kansankonservatorio v. 1925–1926*. Helsinki: [Helsingin kansankonservatorio].
- Väisänen, A. O. 1928. *Kantele- ja jouhikkosävelmiä. Suomen kansan sävelmiä: Viides jakso*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Väisänen 1946. A.O. Kirje Armas Launikselle 19.10.1946. Kansalliskirjasto, Armas Launis, kirjekokoelma 123.2.
- Väisänen, A. O. 1960. Armas Launis 1884–1959. *Kalevalaseuran vuosikirja* 40: 345–349.
- Väisänen, A. O. 1970. Muistelmia. Toim. Hannes Sihvo. *Kalevalaseuran vuosikirja* 50: 6–74.
- Wuorenrinne, T. I. 1972. 50-vuotiselta taipaleelta. Teoksessa *Harrastajaopistosta konservatorioksi*. Toim. Mirja Aro ja Anja Salmenhaara. Helsinki: Helsingin kansankonservatorion säätiö. 5–10.

Haastattelut

Asta Launis-Schuerin haastattelu. Helsinki 17.10.2009.

Launis and Finnish folk conservatories

Armas Launis is known as a folk music scholar, opera composer and travel journalist. A somewhat less known sphere in Launis's career is his role as the founder of Finnish folk conservatories. The idea of folk conservatory came to Launis from Yevgeniya Linyova (1854–1919), a Russian folk music scholar whom Launis had met in Moscow in 1916. After visiting the institute where Linyova taught music for the common people at a low cost, Launis became impressed and wanted to establish a similar kind of institution to Helsinki, as well. It took some years for the idea to be realized, but the Helsinki folk conservatory was established in 1922, with the help of a generous grant from the Alfred Kordelin foundation.

The aim of the folk conservatory was to give music tuition for common people without previous musical education. The tuition fees were low and students elected without an admission test in the order they had signed in. In the first semester the institute had five teachers (with some 25 students each) who taught singing, the piano, violin and cello playing. As the folk conservatory did not have any facilities of their own, the lessons took mainly place in teachers' homes and occasionally in school classrooms.

After four years of operation, the Helsinki folk conservatory was flourishing and had hundreds of students. Launis, who wanted to devote more time to writing music, started then to take continuous leaves of absence and spend more time abroad composing his operas. Because of this, Launis ended up in a quarrel with the board of the school who then fired him, appointed a new

rector and changed the name of the institute into “The Folk Conservatory of the Educational Organizations”.

Launis, who still stubbornly wanted to run a music institute of his own, founded a new folk conservatory with new teachers in Helsinki in 1926. In 1926–1928 he broadened the activities to rural cities Turku, Tampere, Pori, Vaasa, Oulu, Kotka and Uusikaupunki, thus creating a network of nationwide folk conservatories. Launis was also granted a funding from the government to run his institutes.

As Launis emigrated to Nice, France in 1930 and with his family started to live there permanently, it became more difficult to run the rural conservatories, their activities being gradually diminished and finally stopped by the end of the 1940’s. Launis’s folk conservatory in Helsinki, on the other hand, was merged to the Folk Conservatory of the Finnish Educational Organizations in 1950, subsequently ending Launis’s project.

On the basis of everything he did, Launis can be regarded as a pioneer in the field of music education in Finland. With his view, that music education should be of high quality, free of charge, teachers being professionals and tuition publicly funded, Launis was clearly ahead of his time. Furthermore, the idea of a national network of folk conservatories was also a fresh concept at the time Launis planned it out.

Erkki Pekkilä (erkki.pekkila@helsinki.fi) on Helsingin yliopiston dosentti.

Armas Launis pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana: uran ja yhteenkuuluvuuden kysymyksiä

Helena Tyrväinen

Armas Launiksen kiinnostus pohjoisafrikkalaiseen orienttiin eli Pohjois-Afrikkaan islamilaisen kulttuurin maaperänä ilmeni kolmella hänen ammatillisen toimintansa alueella: matkakirjailijan, musiikintutkijan ja säveltäjän.¹ Kun tähän hänen toimintansa juonteeseen seuraavassa viitataan käsitteellä orientalisismi, ei lähtökohtaisesti implikoida mitään ideologisesti raskauttavaa taitelijan työn merkitystä koskevaa oletusta (ks. Locke 2009, 177). Launiksen omana elinaikana kyseisellä maantieteellisellä alueella puhuttiin varsinkin arabiaa, berberikieliä ja ranskaa, joskin hänen luovassa työssään sitä koskevat tulkinnat ulottuivat koskemaan myös aikaa ennen arabien tuloa, islamilaisuutta ja ranskalaisten 1800-luvulla tapahtunutta valtausta. Edellä mainittu monitahoisuus tekee Launiksen orientalismista erityisen haastavan tutkimuskohteen.² Varmastikin jokaista yksittäistä aluetta voitaisiin eritellä Edward Saidin tunnetusta, kriittisestä näkökulmasta käsin. Saidin tarkoittamassa merkityksessä orientti on enemmän länsimaisen imperialismien tuottama idea kuin maantieteellinen ja kulttuurialue. Se perustuu hänen mukaansa orientin ja oksidentin ontologiseen ja epistemologi-

¹ Artikkelin perustuu esitelmääni ”Questions of career and compassion: The Finnish opera composer, musicologist and journalist Armas Launis (1884–1959) in colonialist France” prof. Urve Lippusin järjestämässä työryhmäistunnossa ”The scope of a Nordic composer’s identity: National cultures and exoticism” International Musicological Society’n maailmankongressissa Roomassa 5.7.2012. Se on ilmestynyt suppeana englanninkielisenä versiona ilman lähdemerkintöjä (Tyrväinen 2012). Käytän käsitettä ’orientti’ siinä tarkasteltavana aikakautena vakiintuneessa merkityksessä, joka viittasi Pohjois-Afrikan ja Arabian niemimaan alueeseen (ks. Locke 2009, 177). Kuten artikkelin otsikosta ilmenee, Arabian niemimaa rajautuu tässä tarkastelun ulkopuolelle.

² Viitataan siis Launiksen orientalismilla hänen islamilaista Pohjois-Afrikkaa ja Lähi-itää koskevaan taiteelliseen, kirjalliseen ja tutkimustyöhönsä yhdessä. Useita kulttuurisia ilmaisumuotoja kattaessaan orientalismikäsitteeni on siten laajempi ja perinteisempi, käsitellyn maantieteellisen ja historiallis-kulttuurisen piirin kannalta taas spesifimpi ja vähemmän ideologinen kuin Launiksen *Aslak Hetta* -oopperan ”lappologista orienttia” tarkastelleella Liisamaija Hautsalolla. Hän määrittää lähtökohtansa Timothy D. Tayloriin nojaten seuraavasti: ”Orientalismilla puolestaan viitataan eurooppalaisen oopperan tyyliuuntaukseen, jossa Toisen representaatioita tuotetaan kolonialististen representaatioiden avulla.” (Hautsalo 2013, 11.)

seen toisistaan erottamiseen ja ilmentää olemuksellisesti orienttiin kohdistuvaa läntistä vallankäyttöä. (Said 2003, 2–3.)

On selvää, että ammatillinen sitoutuminen länsimaisen musiikkikulttuurin ilmaisumuotoihin edellyttää välttämättä aiempien perinteiden ja toimijoiden tulosten huomioimista tai haltuunottoa tavalla tai toisella. Launiksen harjoittaessa Helsingin Aleksanterin yliopistossa muiden aineiden ohella Kreikan ja Rooman kirjallisuuden opintoja hänen kiinnostuksensa pohjoisafrikkalaiseen orienttiin oli jo saanut virikkeitä. Hänen kaikkiin tässä artikkelissa tarkasteltaviin orientin tulkintoihinsa näyttää punoutuvan hänen ajattelunsa aikaisempia juonteita, joita voidaan siis seurata takautuvasti aina hänen kotimaiseen opintoaikaansa saakka. Seuraavassa ilmenee, että Launis nojasi Pohjois-Afrikan kuvaajana monessa suhteessa aiempien eurooppalaisten toimijoiden ja perinteiden kyseisille kulttuurialoille antamiin piirteisiin. Tiettyjä etnosentrisyyden muotoja ja diskursiivisia käytäntöjä ei käy kiistäminen.

Lähestyttäessä Launiksen toimintaa palaa myös mieleen esimerkiksi Maxime Rodinsonin esittämä muistutus, että Saidin tiukasti rajattu lähestymistapa on liiaksi sidottu Lähi-itään, kirjallisuuteen ja Ranskan ja Englannin imperialismiin. Rodinsonin (1987, 31) mielestä Said ei ollut riittävän hyvin perillä orientalistien työn käytännöllisestä puolesta, ei siitä, että eräät orientalismin pioneereista tulivat eurooppalaisten siirtomaaimperiumien ulkopuolelta, eikä siitä, että orientalisimia oli ollut jo ennen kyseisten imperiumien syntyä. Launiksenkin orientalisimia seurattaessa tulee esiin, kuinka tämä suomalainen saattoi itsensä vaivojaan säästämättä alttiiksi vieraan kohtaamisen ja ymmärtämisen haasteelle. Useat pohjoisafrikkalaiset etniseen taustaan katsomatta antautuivat vuorovaikutukseen hänen kanssaan. Näin mahdollisten valtasuhteiden rakentuminen näyttäytyy käytännössä Saidin kuvaamaa monitahoisempana. On kohtuullista pyrkiä pitämään avoimena mahdollisuus nähdä arvostavassa valossa Launiksen poikkeuksellinen uteliaisuus vieraan kulttuuripiiriin ilmiöitä kohtaan. Tässä artikkelissa ilmenee, että toisin kuin moni muu hän ei tyytynyt suuntaamaan luovaa panostaan synnyinmaan rajojen sisäpuolelle enempää kuin muutenkaan toisintamaan kulttuurimuotojen stereotyyppioita.

Kun yhdessä ja samassa artikkelissa nyt tarkastellaan Launiksen toiminnan kolmea toistaiseksi melko tuntematonta eri aluetta, käsittely on välttämättä esimerkinomaista. Jokainen alueista ansaitsee jatkossa oman perusteellisen selvityksensä. Tarkasteltavat kulttuuri-ilmaisut sijoittuvat Launiksen orientalismin jatkumossa tiettyyn kronologiaan ja spesifeihin elämänvaiheisiin. Matkakirjan *Murjaanien maassa* vuonna 1927 ilmestyessä tekijä oli vapaudestaan iloitseva maailmankansalainen. Laatiessaan seuraavana vuonna yliopistollista koeluentoa *Piirteitä arabialais-maurilaisesta musiikista* hän oli kansallisen kulttuurin linnakkeen ovea uudelleen kolkutteleva oppinut. Kun hän suunnitteli Pohjois-Afrikka-kuvitelmiensa pohjalta 1930-luvulla oopperoita *Theodora* ja *Jehudith*, hän oli Ranskan välimerellisessä Nizzassa asuva maahanmuuttaja. Ajankohta ja konteksti vaikuttivat väistämättä kulloisiinkin ammatillisiin tavoitteisiin. Kolmen erilaisen kulttuurisen ilmaisumuodon seuraaminen johtaa tässä artikkelissa näkökulman suuntaamiseen tekstistä toimijaan ja hänen konteks-

tiinsa.³ Yksi huomion kohteista ja tutkimuksellisista haasteista on muutoksen tulkitseminen.

On heti kysyttävä, mikä sai Armas Launoksen suunnistamaan 1920-luvun puolivälissä Maghreb-maihin⁴ ja etenkin Algeriaan. Aviopuolisoiden Armas ja Aino Launis päätös asettua Alger’hen kahdeksi talvikaudeksi syntyi ilmeisesti monien näkökohtien yhteisvaikutuksesta. Niihin liittyivät itsestään selvästi taloudelliset pohdinnat. Matkavalmistelujen keskeltä Launis kirjoitti opettajalleen Ilmari Krohnille ehkä leikillisestikin, että vetovoimana oli Algerian miellyttävä talvi-ilma⁵ – sitä hän tosin ylistää myös Pohjois-Afrikan kokemuksia käsittelevässä muistelmateoksessaan *Murjaanien maassa*⁶ (Launis 1927) ja julkaisemattomassa omaelämäkertaluonnoksessa *Taival jonka vaelsin* (KK Coll. 123.20 Launis, 18). Hänet tuntenut kuuluisa algerialainen muusikko ja teatterimies Mahieddine Bachetarzi (1897–1986)⁷ taas arvioi omissa muistelmissaan, että suomalaisen vaikuttimena oli suunnitelma perehtyä ”kaikkien itämaiden” (dans tous les pays orientaux) arabialaiseen musiikkiin, missä työssä maineikas Edmond Nathan Yafil auttoi häntä Algerian osalta (Bachetarzi 2009, 172). On totta, että Launis oli aiemmin vierailut Krimillä ja esittänyt lehtiraportissaan kuvauksen alueen dervisseistä, joita hän muisteli Saharassa käydessäänkin (Salmenhaara 1996, 388; Launis 1927, 140). Taitavana lehtikirjoittajana hän saattoi tänä matkakirjallisuuden kukoistusaikana myös odottaa suomalaisten lukevan uteliaina hänen kertomuksiaan Pohjois-Afrikasta.

Elämäkertaluonnoksesta kuitenkin ilmenee, että Alger’n-oleskelun tullessa syksyllä 1924 ajankohtaiseksi ja Suomen valtion myönnettyä hänelle 1921 sävel-täjäeläkkeen (HY KA 21.5.1928) Launis oli täysin uppoutunut sävellystyöhönsä (KK 123.20 Launis, 17). Hän oli edellisenä keväänä pistäytynyt puolisoineen Sisiliasta käsin laivalla Afrikan puolella Tunisissa ja Karthagossa ja saanut siellä

³ Myös tässä erityisessä suhteessa lähtökohtani on toinen kuin Hautsalolla, joka *Aslak Hettaa* tulkittaessaan kertoo ottavansa tarkastelun kohteeksi vain ’oopperatekstin’ eli partituurin, libreton ja näyttämöohjeet, vaikka kyllä viittaa periaatteeseen, että tulkinta tapahtuu historiallis-kulttuurisesta kontekstista käsin (Hautsalo 2013, 10–11). Kontekstina Hautsalon *Aslak Hetta* -analyysissä ei kuitenkaan ole varsinaisesti Launoksen oma elämänpääpiiri.

⁴ Alkujaan arabiankielisellä sanalla Maghreb (auringonlaskun maat) viitataan Pohjois-Afrikan alueeseen mukaan lukien Mauritania, Marokko, Algeria, Tunisia ja Libya. Vastaavasti sanalla Mashrek (auringonnousun maat) viitataan Egyptin, Lähi-idän, Arabian niemimaan, Egyptin ja Sudanin alueeseen. Poliittista ja historiallisista syistä alueiden tarkka määrittely on vaikeaa ja vaihtelevaa.

⁵ ”Talveksi asetumme todennäköisesti Algeriin Afrikan puolelle, ettei tarvitse pallella”, Launis kirjoitti Krohnille Lounais-Ranskan Saint-Jean-de-Luzista (SKS KA Ilmari Krohn, AL: IK 20.8.1925).

⁶ Salmenhaara (1996, 388) esittää erheellisesti, että matkakirja ilmestyi ensin ranskankielisenä nimellä *Dans le pays des Maures*. Kirja on olemassa ainoastaan suomenkielisenä.

⁷ ”Jos on olemassa yksi henkilö, joka hallitsee Algerian 1900-luvun taide-elämää, se on Mahieddine Bachetarzi”, Bouchar-Kasbadji (1988, 27) kiteyttää. Nimi esiintyy myös muodossa Bachtarzi.

kuulla "arabialais-orkesteria" sekä "seurata pilliä puhaltavan käärmeenlumoojan outoja esityksiä" (mp.). Valmistellessaan Pyreneiden ranskalaisessa baskikaupungissa Saint-Jean-de-Luzissa seuraavana kesänä kertomansa mukaan monia sävellystehtäviä hän tutustui kaupungissa oleskelleeseen, Algerian rautatiehallituksen ranskalaisen virkailijan Eugène Cannebot'n perheeseen. Launis kirjoittaa tästä kohtaamisesta (mts. 18):

He ohjasivat vastaiset askeleemme Välimeren toiselle puolen. – – Seuraavan talven vietimme Algerin valkoisessa kaupungissa. Uusien tuttaviemme parissa olimme heti siellä kuin kotonamme. Talvisydämellä teimme matkan Biskraan ja eteläisempiinkin keitaisiin. – – Algerin kesäinen ilmasto veti puoleensa seuraavaksikin talveksi.

Launis kertoo myös, että tutustuminen Alger'ssa "senajan parhaaseen itämaisen musiikin tuntijaan" ja Alger'n konservatorion arabialaisen osaston johtajaan Edmond Nathan Yafiliin (1877–1928) tarjosi hänelle mahdollisuuden perehtyä "itämaisen musiikin mysteerisiin sokkeloihin", joihin hän oli "jo entuudesta alustavasti tutustunut". Tässä hän viitanee alustavalla tutustumisella juuri Tunisiretken kokemuksiin. Nyt perehtyminen tapahtui sekä keskinäisen seurustelun kautta että Yafilin antamia "arabialaisia orkesteri- ja laulu-konsertteja" kuunnellen. Launis mainitsee omaelämäkertaluonnoksessa myös Bachetarzin, Yafilin oppilaan ja seuraajan Alger'n konservatoriossa (mts. 18).

Edellä on siis selvinnyt, että kosmopoliittinen elämäntapa mieluummin kuin jokin tietty ammatillinen syy oli aiheena Launisten Maghrebin-oleskeluille. Monet omaelämäkertaluonnoksen sivuilla esiintyvät merkinnät kohtaamisista maailmalla maanmiesten kanssa muistuttavat muutenkin ajankohdan suomalaisen sivistyneistön kosmopoliittisuudesta. Suomalaista aikalaista, jonka kuvaamiseen sana kosmopoliitti soveltuisi Armas Launista paremmin, jouduttaisiin kuitenkin kauan etsimään. Tullessaan Algeriaan Launis oli saapunut paitsi antiikin Rooman myös oman aikansa Ranskan maaperälle – lopulliseksi osoittautunut asettuminen Välimeren pohjoisrannikon Nizzaan vuonna 1930 oli siinä mielessä elämänmuutoksena pienempi kuin miltä se voi 2000-luvun näkökulmasta vaikuttaa. Ajatus omasta maasta kreikkalais-roomalaisen sivilisaation suorana jatkajana oli laajalti vakiintunut ranskalaiseen itsekäsitykseen. Ranskalaisessa Pohjois-Afrikassa yhteiskunnalliset alistussuhteet saivat erityisen konkreettisia, erottelevia muotoja. Ei ole selvää, että suomalainen Launis pitäisi luokitella suhteessaan alueen väestöön yksinkertaisesti "läntisen" kulttuurin edustajaksi syntyperäisten tai kansalaisuuden muuten saaneiden ranskalaisten rinnalle. Hänen orientalisminsa antaakin aiheen kysyä, miten samankaltaisia tai tarkkarajaisia kansalliset kulttuurit maailmansotien välisenä ajanjaksona todellisuudessa olivat. Tämä musiikinhistorian alaan kuuluva artikkeli paneutuu omasta erityisistä näkökulmastaan myös suomalais-ranskalaisten musiikkisuhteiden kysymyksiin.⁸

Tehtävänä on selvittää, millaisen kuvan pohjoisafrikkalaisesta orientista Armas Launis välittää kolmen eri kulttuurisen ilmaisumuodon kautta. Kysyn,

⁸ Olen selvittänyt suomalais-ranskalaisten musiikkisuhteiden kysymyksiä eri lähtökohdista useiden aiempien julkaisujen ja esitelmien yhteydessä. Ks. varsinkin Tyrväinen 2013.

nojasiko hän kuvauksissaan alojen aikaisempien toimijoiden ratkaisuihin ja erityisesti sellaisiin stereotyyppisiin diskursiivisiin käytäntöihin, jotka esittävät yleistävään me–he-näkökulmaan tukeutuen orientin läntisestä elämänpiiristä olemuksellisesti poikkeavana. Ilmenee, että Launoksen kosmopoliittisuudella ja kansallisen kulttuurin kokonaiskommunikaatiojärjestelmästä erkaantumisella⁹ oli hänen omien ammatillisten toimintaedellytystensä kannalta problemaattisia seurauksia. Mikäli hän erilaisten elämäntilanteiden myötä punnitsi mainittujen diskursiivisten käytäntöjen välittämää maailmankuvaa toimijana uudelleen, on tärkeää tietää, millaisesta subjektiposiitiosta käsin tämä tapahtui.

Kosmopoliittisuus maailmankatsomuksena, identiteettinä ja käytäntönä

Maailmankansalaisuus, kosmopoliittisuus, on viimeksi kuluneiden vuosikymmenten aikana noussut ilmiönä ja käsitteenä yhteiskuntatieteellisen ja humanistisen tutkimuksen vilkkaan huomion kohteeksi (ks. esim. Cooley 2013a ja 2013b; Remaud 2012).¹⁰ Jann Paslerin ranskalaissäveltäjä Camille Saint-Saënsin maailmankansalaisuutta käsittelevä puheenvuoro on hyödyllinen lähtökohta, kun halutaan Launoksen yhteydessä muistuttaa, miten monenlaiset hierarkkiset jakolinjat läpäisivät musiikkikulttuuria, jota on usein kutsuttu yksinkertaistaen ”läntiseksi”. Ei nimittäin ole selvää, missä määrin esimerkiksi suomalais-ranskalainen vuorovaikutus musiikin alueella todella perustui yhteisiin arvoihin ja päämääriin, kuinka tasa-arvoista ja välitöntä kyseisten musiikki-ihmisten vuorovaikutus oli, kuinka yhtenäisiä ja toimivia heidän verkostonsa olivat sekä missä suhteessa nationalismi ja poliittinen valta saivat niissä jalansijaa. Pasler nojaa erittelyssään stoalaisen kosmopoliittisuuden käsitteeseen ja pohtii, edistivätkö Saint-Saënsin musiikin esitykset maailmalla maailmankansalaisuutta vai mieluumminkin eurooppalaistamista ja oliko ’kosmopoliittisuus’ Saint-Saënsin aikana tosiasiaa yksi nationalismin muoto. Hän kysyy: ”Sulkiko kolonialismi hierarkioineen ja vallankäyttöineen pois kosmopoliittisuuden, vai rohkaisiko se

⁹ Kansallisesta kulttuurista kokonaiskommunikaatiojärjestelmänä ks. Espagne 1999, 18–19, 29 ja Tyrväinen 2013, 66–67. Espanjen mukaan kansallisen kielen rajaama viestintäaluetta luonnehtii sen taipumus järjestää tiedon kohteet sen omalla sisäisellä systemaattisuudella varustetun koodin mukaisesti. Kaikki kansakunnat tuottavat kulttuurista erilaisen, kirjailijoidensa ja historioitsijoidensa ehdottaman määritelmän. Siksi sen erittelemineen estetiikan, tieteen ja historian näkökulmasta on otollista. Espagne tähdentää, että tällaisella ideologisella rakennelmalla voi olla vain ohimenevä arvo.

¹⁰ Tässä suhteessa Launoksen orientalismia koskeva artikkelini osallistuu ajankoh- taiseen kansainväliseen tutkimuskeskusteluun, olkoonkin, että monet kosmopoliittisuuden ilmiöihin viime aikoina paneutuneista tutkimuksista ovat keskittyneet 1900- ja 2000-luvun kysymyksiin ja selvittäneet seurauksia, joita kansallisuuden idean heikentyminen globalisoituvassa maailmassa on tuonut mukanaan (ks. Cooley 2013a, 524).

sitä joissain tapauksissa?” (Pasler 2013, 542.) Samalla hahmottuvat erot suomalaiseseen Armas Launikseen nähden.

Antiikin filosofian perinteessä muotoutuvat eurooppalaiset edellytykset ajatukselle kaikkien ihmisten välisestä tasa-arvosta. Maailmankansalaisuuden idea tuli täten kreikkalaisen antiikin aikana osaksi eurooppalaista ajattelua. (Ks. esim. Sihvola 1998.) 300-luvulla e.Kr. syntyneen stoalaisen filosofisen suuntauksen mukaan ihminen kykenee järkevänä ja moraalisen olentona tunnistamaan, että jokainen toinen ihminen on hänen kaltaisensa ja kumppaninsa. Rooman valtakunnassa stoalaisuudesta tuli sivistyneistön suosima maailmankatsomus. Stoalaisten ajatusten laajaa jälkivaikutusta helpotti, että ne olivat yhteensopivia sen kristilliseen perinteeseen kuuluvan periaatteen kanssa, jonka mukaan jokainen ihminen on suorituksistaan riippumatta tasavertainen Jumalan rakkauden ja armon kohteena. Stoalaiseen filosofiseen näkemykseen kuuluu ajatus, että jokainen ihminen kuuluu kahteen yhteisöön, ”paikalliseen syntyperän perusteella ja maailmanlaajuiseen järjen ja moraalin perusteella”. Ensisijaiset eettiset ja yhteiskunnalliset velvollisuudet määrittää jäsenyys maailmanlaajuisessa yhteisössä. Stoalaisuuden roomalaisiin kansantajuistajiin kuuluneen Ciceron vertauksen mukaan yhteisölliset siteet ovat kuin samankeskiset ympyrät. Sisimpänä on yksilö itse, hänestä käsin laajenevia ympyröitä ovat perhe, suku, naapurusto, kotikaupunkilaiset, maanmiehet ja laajimpana ihmiskunta. Näistä periaatteista stoalaiset filosofit eivät kuitenkaan johtaneet yksityiskohtaista poliittista uudistusohjelmaa – oletuksena oli, että ihminen voi sielun sisäisen tilan perusteella olla onnellinen millaisessa maailmassa tahansa. Kun herra ja orja kohtasivat, kohtasi kaksi järkiolentoa heidän ulkoisesta asemastaan riippumatta. Oleellista oli jokaisen ihmisen kohtelemisen lähimmäisenä ja kumppanina. (Sihvola 1998.)

Kosmopoliittisuuteen asenteena kuuluu Paslerin (2013) mukaan arvokkaana näyttäytyvä vapaus: oleminen ”ei kokonaan jossain kulttuurissa ja siitä lähtöisin eikä kokonaan siitä poissa”. Kuuluminen johonkin on valinta, ja kosmopoliitin kokemus mielihyvää on mielihyvää sisäänpääsystä – sisäänpääsystä joka on usein väliaikaista eikä ole kaikkien ulottuvilla. Se alkaa paikallisuudesta, jonka matkustaminen, ei pelkkä mielikuvitus, tekee mahdolliseksi. Musiikillisten valintojen perusteella arvioiden Saint-Saënsin kosmopoliittisuus on ”erillisyyden ja sitoutumisen välistä dialektisuutta, kultivoitua erillisyyttä ja uusin perustein syntynyttä osallisuutta”.¹¹ Pasler lukee ranskalaissäveltäjän musiikin kehityksestä Pohjois-Afrikassa elämisen myötä tapahtuneen muutoksen nuoruuden ajan länsi-itä-vastakkainasettelusta (*Orient et Occident*, 1869) kohti ”kulttuurista kosmopoliittisuutta”, joka oli tätä monisyisempää (*Africa*, 1891). Hän erottaa Saint-Saënsin maailmankansalaisuudesta myös ”patrioottiseksi kosmopoliittisuudeksi” kutsumansa juonteen viitaten elämäntyyliin, joka yhdisti paikallisen identifikaation ja ranskalais-kansallisten tehtävien hoitamisen Pariisissa pitkiin ulkomaanoleskeluihin varsinkin Algeriassa ja Egyptissä. Saint-Saënsin kosmopoliittisuus toteutui myös eri tahoilla harjoitettuna erilaisina urastrategioina. Paslerin mielestä kosmopoliitti pääsee helposti sisään uusiin arvovaltaisiin yhteisöihin,

¹¹ Pasler (2013, 541) Amanda Andersoniin viitaten.

koska hänen saavutuksensa tunnetaan usein etukäteen. (Pasler 2013, 540–541.) Pasler katsoo Saint-Saënsin omaksuneen myös ranskalais-tasavaltaisen poliittisen tavoitteen, joka koski aktiivisuutta Välimeren alueella – tavoitteen, joka yhdisti kansakunnan sen kuviteltuun alkuperään, kreikkalais-roomalaiseen sivilisaatioon; tämä oli Saint-Saënsin ”poliittista kosmopoliittisuutta”. Pasler kutsuu ”moraaliseksi kosmopoliittisuudeksi” ranskalaisten imperialistista ekspansiota kansallisvaltion ulkopuolelle ja Välimeren alueelle. Tässä kirjoittaja vetoaa stoalaisten maailmankansalaisuuskäsityksen universaalisuuskorostukseen. Saint-Saëns ei pystynyt kylläkään kuvittelemaan maailmaa, jossa pohjoisafrikkalaiset voisivat olla kosmopoliitteja julistamalla identiteettiä, jonka perustana yleismaailmalliset oikeudet olivat.

Musiikkitieteilijöistä Dana Gooley on aivan toisin kiinnittänyt huomiota stoalaisen kosmopoliittisuuden asemaan historiallisessa muutoksessa: stoalaiseen perintöön kritiikissä, jonka Ranskan valistusajattelijat (*philosophes, les Lumières*) kohdistivat itsevaltiuteen, kirkkoon ja aristokratiaan. Tämä on johtanut Gooleyn korostamaan 1700-luvun kosmopoliittisuuden 1800-luvulle jättämää perintöä. Vaikka kosmopoliittisuus tosin menetti 1800-luvulla aiemman diskursiivisen artikulaationsa ja ideologisen oikeutuksensa, sen monet aiemmat käytännöt ja yhteisölliset muodot jatkoivat olemassaoloaan. Gooleya kiinnostavat juuri kosmopoliittisuuden välinpitämättömyys identiteettikysymyksen suhteen, sen rationaalisuus sekä arvo, joka paikallisista identifikaatioista irtautumiseen nimenomaan sisältyy (Gooley 2013a, 524–525, 529). 1800-luvun ilmiöihin keskittyvän Gooleyn painava kysymys kuuluu, kuinka kansallisen ajattelun rajat voidaan musiikin alueella todeta ja mitkä musiikkielämän piirteet vastustivat sen ideologista vetovoimaa (mts. 524–525). Otsikon ”Cosmopolitanism in the age of nationalism: introduction” alla hän pohtii, mistä kosmopoliittisuus voidaan tutkimuksellisesti tavoittaa, mihin se paikantuu.¹² Ennen 1800-luvun viimeisten vuosikymmenten kärjistynyttä maailmankansalaisuuden vastustusta kosmopoliittisuus ja nationalismi nähtiin laajalti komplementaarina. Monet vuosisadan puolivälin merkittävät kansallisuusidean puolestapuhujat käsittivät nationalismin ja kosmopolitismia rinnakkaisiksi, toisiaan vahvistaviksi arvoiksi. Ihmisen piti ”nationalististen kosmopoliittien” (mts. 523–524, 526) mielestä kohdistaa voimavaransa yhteen kansakuntaan ja tällä tavoin vaikuttaa laajemmin, universaalien inhimillisten tarkoituksen toteutumiseen.¹³

Kosmopoliittisuutta on nähty sävellystekniikoissa ja -tyyleissä, musiikkiohjelmistoissa ja instituutioissa, mutta myös ammattimaisesti toimivien muusikoiden elämässä ja ajattelutavoissa. Gooley (2013a) suosittaa menetelmällistä keskittymistä käytäntöihin: käyttäytymistapoihin, yhteisöllisiin menettelyihin, matkustamisen muotoihin ja vuorovaikutusverkostoihin. Launoksen aikana oli

¹² Kyseinen kirjoitus perustuu Gooleyn johdantoon paneelissa ”Cosmopolitanism in the age of nationalism, 1848–1914”, joka sisältyi International Musicological Society:n Roomassa heinäkuussa 2012 järjestetyn maailmankongressin ohjelmaan. Paslerin (2013) alustus oli osa samaa paneelia.

¹³ ”Nationalistiset kosmopoliitit” on Daniel Malachukin käyttämä ilmaisu. (Gooley 2013a, 523–524, 526.)

(ja on vielä tänäänkin) paljolti totta, että myös taloudellisesti heikossa asemassa olevien muusikkojen on tullava ”maailmankansalaisiksi” hankkiakseen koulutuksen ammattiinsa ja täyttääkseen ammatillisia tehtäviään. Monet matkustavat, puhuvat useita kieliä, viihdyttävät eri maista kotoisin olevia kuulijoita sekä toimivat vuorovaikutuksessa kansainvälisten instituutioiden kanssa – ei niinkään enää salonkien ja hovien seremonioineen, mutta edelleen musiikkikustantajien ja -lehtien ym. (vrt. mts. 524–526). Gooley tuo esiin kosmopoliittista ohjelmistoa ylläpitävien instituutioiden 1800-luvulla harjoittaman Euroopan-laajuisen kulttuurisen vaikutusvallan. Launis kohtasi sen myös maailmansotien välisessä Pohjois-Afrikassa.

Launiken nuoruusaikaan mennessä sana kosmopoliittisuus oli saanut kielteisen kaiun. Käsitys, että maailmankansalainen oli kyvytön paikalliseen kiintymiseen ja toteutti dekadenttia elämäntapaa, oli laajalle levinnyt. Monet kirjoittajat pystyivät kuvaamaan ilmiötä ainoastaan kielteisin termein. He näkivät siinä juurien, kansanhengen, kehittyneen subjektiivisuuden ja autenttisen tunteen välittymisen puutetta. (Ks. Gooley 2013a, 524, 528.) Launiksessa voitaisiin melko ongelmattomasti yhä nähdä ”nationalistinen kosmopoliitti” edellä kuvatussa merkityksessä, kun hän kirjoitti Berliinissä ja Weimarissa 1906–1909 täydennettyjen sävellysojintojen jälkeen oopperan *Seitsemän veljestä* (1913) Aleksis Kiven aiheeseen ja kun hän valmisteli Pietarinkin kirjastoissa virolais-suomalaisia runosävelmiä koskevaa väitöskirjaansa Helsingin Aleksanterin yliopistossa tarkastettavaksi.¹⁴ Myöhemmin piirtyvät näkyviin ristiriitaiset valintatilanteet ja rooli muiden henkilöiden valintojen kohteena yhtä paljon kuin niiden tekijänä. Komplementaarisen kansallisuus–universaalisuus-identiteetin ja -ideaalin harmonista toteutumista vaikeuttivat 1900-luvulle tultaessa monet maiden, yksilöiden ja mieltymysten välille kohonneet poliittiset, sotilaalliset, institutionaaliset ja psykologiset raja-aidat. Nationalismin kehitys ja 1900-luvun suurvaltapolitiittiset jännitteet säätelivät Launiken uraa ja toimintavapautta suomalaisessa perspektiivissä erikoislaatuksella tavalla.

Launista Saint-Saënsiin verrattaessa kiinnittää huomiota, että hänen elämänsä hahmottui loppuaan kohti – ja jo melko varhain – vähemmän ”samankeskeisinä ympyröinä”, joiden keskipisteessä kotimaa oli. Pohjois-Afrikassa hänellä enempää kuin Suomellakaan ei ollut mitään vastaavaa erikoisasemaa kuin Saint-Saënsilla ja Ranskalla. Hän ja hänen kotimaansa olivat eurooppalaisessa hierarkiassa ranskalaisia alempiarvoisessa asemassa ja melko tuntemattomia. Launis ei muodollisesti eikä algerialaisten silmissä edustanut kotimaataan samassa mielessä kuin Saint-Saëns Ranskaa, eikä ole selvää, että hänet koettiin tietyn hierarkkisen ajattelun perusteella yhtä edustavaksi eurooppalaiseksi kuin kuuluisa ranskalaissäveltäjä. Suomen moraalinen ekspansiivisuus, joka kyllä tunnetaan huolesta maan itärajan takaisia kysymyksiä kohtaan, ei ulottunut Väli-

¹⁴ Ansioluettelossa vuodelta 1928 Launis luettelee tekemänsä matkat seuraavasti: ”Opintomatkoja: Berlin 1907–08, Weimar 1909, Pariisi 1911, Berlin, München ja Rooma 1912, Moskova ja Pietari 1916, Saksa ja Italia 1920 sekä 1923–24, Ranska 1925–26. Musiikkitieteellisiä tutkimuksia: Berlin 1908, Köpenhamina 1909, Viro 1909, Pietari 1910, Pariisi 1914.” (HY KA 21.5.1928.)

meren alueelle. Saint-Saëns ei yhtenä aikansa kuuluisimmista ja kansainvälisesti menestyneimmistä säveltäjistä lopultakaan ole kovin edustava musiikkielämän kosmopoliittisuuden esimerkki.

Myös Launis valitsi kosmopoliitille arvokkaana näyttäytyvän olemisen ”ei koonaan jossain kulttuurissa ja siitä lähtöisin eikä kokonaan siitä poissa” (ks. Pasler 2013 ja edellä). On paljon todisteita hänen sosiaalisista taidoistaan ja symbolisesta kyvykkyydestä, jotka avasivat hänelle sisään pääsyn erilaisiin kulttuureihin ja ihmisyyteisiin. Tämä oli hänelle ilmeisesti henkilökohtaisesti palkitsevaa. On odotettavaa, että eurooppalaisesta oppineisuudesta omaksuttuihin diskursiivisiin käytäntöihin Launoksen Pohjois-Afrikan representaatioissa sulautuu välittömien, paikallisten kohtaamisten seurauksena muotoutuvia tulkintoja, jotka eivät järjesty kirjallisina tai muuten vakiintuneiden arvohierarkioiden mukaan. Siinä missä Pasler seuraa sävellysten perusteella Saint-Saënsin Pohjois-Afrikkakäsityksen kokemaa muutosta, ovat kohta siis tarkasteltavina Launoksen matkakirja, tieteenharjoitus ja oopperasävellys. Etukäteen ei ole selvää, että niissä pitäisi nähdä identiteetin ilmaus.

Launis kansallisen ja kosmopoliittisen elämänpiirin ristipaineessa

Armas Launis näyttäytyy laajan matkustelunsa puolesta kosmopoliittina jo varhain. Jo kauan ennen kuin hän perusti kotinsa Nizzaan – loppuelämäkseen kuten osoittautui – hänen toimintansa piiri oli kansainvälinen. Nizzan-aikana yhteys kotimaahan ei katkennut. Toisaalta välimatkat vaikeuttivat jo varhain ammatillisten hankkeiden hoitamista. Helsingin kansankonservatorion tunnettu johtajuus- ja omistajuuskiista, jonka pyörteisiin Launis tempautui palatessaan Etelä-Ranskaan ja Algeriaan talvella 1925–1926 suuntautuneelta matkalta (ks. Salmenhaara 1996, 388; Pekkilä tässä numerossa), on tästä dramaattinen esimerkki.¹⁵ Pitkät poissaolot Helsingin yliopistosta herättivät hänen kotimaisena dosentuuriaikanaan pahennusta (Salmenhaara 1996, 389; HY KA 21.5.1928). Hänen oopperoidensa esitysten tyrehtyminen suomalaisilla näyttämöillä *Seitsemän veljeks*en ja *Kullervon* varhaisten menestysten jälkeen on silmiinpistävä. Helsingin kansankonservatoriota koskeva kiistely rasitti Suomessa Launoksen mainetta vielä 1940-luvun loppupuolella.¹⁶

¹⁵ Alger’ssa 25.2.1926 päivätyssä kirjeessä veljelleen, arkkitehti Ilmari Launikselle Armas Launis kertoi viipyvänsä maassa huhtikuun puoliväliin saakka (KK Coll. 123.3). Launoksen sijaisena ja hänen jälkeensä pysyvästi Helsingin Kansankonservatorion johtajana toimineen A. O. Väisänen kirjeestä Launikselle 27.4.1926 (KK Coll. 123.2) selviää, että tämä oli kyseisenä ajankohtana jo palannut kotimaahan ja Helsinkiin.

¹⁶ A. O. Väisänen kirjoitti tälle Nizzaan Helsingissä 19.10.1946 päivätyssä kirjeessä: ”Mutta vapautuminen tästä ’toiminimestä’ kunniallisella tavalla ja juuri nykyisissä otollisissa olosuhteissa vapauttaisi maineesi ikäviltä muistoilta täällä kotimaassa.” (KK Coll. 123.2.)

Suomalaiset asenteet näyttävät kehittyneen toisessa mielessä epäedullisiksi Launiksen vietettyä suomalaisia raskaasti koetelleen toisen maailmansodan ajan uudessa kotimaassaan. Tarjotessaan vuonna 1947 WSOY:n kustannettavaksi Riviera-aiheista muistelmateosta hän sai toimitusjohtaja Jalmari Jäntiltä tyylyn vastauksen: ”Jos te olisitte ajatellut mitä suomalainen lukija kaikkien omien kokemustensa jälkeen viitsii lukea muiden sotamuistoista, olisitte ehkä itsekin jättänyt käsikirjoituksen lähettämättä – –. Pidämme mahdolltomana sen julkaisemista edes muunneltuna.”¹⁷ Launis parahti muutamaa vuotta myöhemmin veljelleen turhautuneena: ”Kuten arvaat, olen kaikkeen tottunut, mitä Suomes-ta tulee, – avaan eräänlaisella kammolla jokaisen sieltä tulevan kirjeen – –.”¹⁸

Launiksen ammatillinen asema kärsi Ranskassakin toisen maailmansodan repimänä ajanjaksona ylittämättömistä haasteista. Ajankohdan ranskalaiset mielialat olivat hänen puolellaan, kun Neuvostoliiton hyökättyä Suomeen marraskuussa 1939 ooppera *Kullervo* koki 22. helmikuuta 1940 voitonhetkensä Nizzan Palais de la Méditerranéessa. *Kullervo* toteutettiin radioesityksenä Nizzassa 1938 ja Monte Carlossa 1947. (Lecorre 2004.) Launis saavutti tämän teoksen avulla parhaan menestyksensä silloisessa elämänpiirissään. Vielä vuonna 1930 *Aslak Hetta*n kansainvälinen tulevaisuus näytti lupaavalta, kun ranskalainen Choudens julkaisi sen suomen- ja ranskan-kielisen pianopartituurin (Salmenhaara 1996, 395). Kustantamo oli vuosikymmenten ajan sitten aloitteellinen oopperan esityksen toteutumiseksi. Säveltäjän ollessa 72-vuotias sillä oli vuonna 1956 edelleen vireillä yritys saada teos esille Ranskan radiossa. Choudensin edustaja kirjoitti säveltäjälle nykylukijaa pysähdyttävästi tuon vuoden lokakuussa: ”[A]jatukseenne esitellä [*Aslak Hetta*] lappalaista kansanperinnettä koskevien lähetysten muodossa vaikuttaa meistä erinomaiselta.”¹⁹ Toiveikkautensa ihailtavasti säilyttänyt taiteilija näyttää näin elämänsä viime vuosina mukautuneen hänelle langetettuun etnografisen havainnoitsijan rooliin, kosmopoliitti kulttuuri-ihminen taipuneen Ranskan hänelle kyseisenä ajankohtana varsin tavalliseen tapaansa tarjoamaan kulttuurisen toiseuden muottiin.²⁰

¹⁷ Jalmari Jäntti WSOY:n puolesta Helsingissä 7.8.1947 päivätyssä kirjeessä Armas Launikselle. (KK Coll. 123.3.)

¹⁸ Armas Launis lähettämättömäksi merkityssä, Nizzassa 15.1. 1950 päivätyssä kirjekonseptissa veljelleen Ilmari Launikselle. (KK Coll. 123.3.)

¹⁹ ”– – votre idée de le faire présenter sous forme d’émissions de folklore lapon nous semble excellente.” (KK Coll. 123.2 Choudens: AL 4.10.1956.) Aiemmassa kirjeessä kustantajan edustaja kirjoitti Launikselle 30.1. 1956: ”Olemme pahoillamme kuultuamme, ettei *Aslak Hetta* lähetetä radiossa. Viime aikoina suomalaista musiikkia on esitetty paljon radiossa.” (KK Coll. 123.2.) Pian Sibeliuksen 90-vuotispäivän jälkeen tässä viitataan todennäköisesti nimenomaan Järvenpään säveltäjän Ranskan radiossa saamaan huomioon.

²⁰ *Aslak Hetta*n esittäminen ei säveltäjän elinaikana onnistunut Ranskassa, Suomessa eikä muuallakaan (ks. Lecorre 2004).

Matkakirja Maghreb-maista

Algeria oli Launisten sinne saapuessa Pohjois-Afrikan Maghreb-maista Ranskan raskaimmin alistama. Kun Tunisiassa paikallinen *bey* ja Marokossa kuningas toimi yhteistyössä ranskalaishallinnon kanssa, tämä turkkilaisilta vuonna 1830 anastettu ja 1848 virallisesti Ranskaan liitetty alue oli hallinnollisesti kolme Ranskan departementtia, joihin Ranskan armeijan hallinnoima etelän sotilasalue liittyi. Alueen algerialaiset olivat juridisesti ottaen ”syntyperäistä” väestöä ja Ranskan alamaisia (*sujets*), mutta vailla Ranskan kansalaisuutta (*citoyenneté*) sillä perusteella, että olivat säilyttäneet henkilökohtaisen uskonnollisen asemansa (Blévis 2014, 352). Ranskan Kolmannen tasavallan vuonna 1870 synnyttyä alueen 30 000–35 000 henkeä käsittäneelle juutalaisväestölle myönnettiin Ranskan juutalaisen oikeusministeri Adolphe Crémieux’n säädöksillä kansalaisoikeudet. 1900-luvun alussa Algerian suurissa kaupungeissa eli enemmän (emämaasta lähteneiden ohella varsinkin Italiasta ja Espanjasta saapuneita) ranskalaisia kuin algerialaisia. Alger’n 130 000 asukkaasta algerialaisia oli vain 30 000. (Thénault 2014, 179–180.) Ranskalaiset toivat Algeriaan kulttuurinsa ja musiikkielämänsä. Alger’n Keisarillinen teatteri käynnisti toimintansa vuonna 1853, konservatorio 1897, ja myös vilkas konserttitarjonta palveli eurooppalaisten kulttuuritarpeita. Useat ranskalaiset taiteilijat, myös säveltäjät, oleskelivät Alger’ssa pysyvästi tai lyhytaikaisesti. Siellä päättyi joulukuussa 1921 Camille Saint-Saënsin elämä; tämä Algeriassa useaan otteeseen (19 kertaa) oleskellut ja sieltä oopperansa *Samson et Dalila* virikkeitä ammentanut säveltäjä, kuten Launis tiesi, antoi nimensä yhdelle kaupungin bulevardeista (Ickowicz 2003; Bachetarzi 2009, 22–23, 55; Launis 1927, 58).

Launis ei ollut ensimmäinen Maghreb-in alueella liikkunut suomalainen kulttuurihenkilö. Sosiologi Edvard Westermarck suuntasi Marokkoon ensi kerran 1898, luonnontieteilijä John Reinhold Sahlberg Pohjois-Afrikkaan vuosisadanvaihteessa. Suomalaisista taidemaalareista Hugo Backmansson työskenteli Marokossa useaan otteeseen, ensi kerran 1907. Vuonna 1923 Algeriaan teki matkan kenraali Carl Gustaf Mannerheim, myöhempi Suomen marsalkka. Samalla vuosikymmenellä liikkui niin ikään Algeriassa tuleva Helsingin yliopiston taidefilosofian professori K. S. Laurila, jonka kokemuksiin voidaan perehtyä teoksen *Pariisin pakkasista Afrikan aurinkoon: matkamuistelmia* (Otava 1929) perusteella. Kirjailija Aino Kallas oleskeli myöhemmin Marokossa virolaisen puolisonsa, Oskar Kallaksen diplomaatin uran johdosta ja julkaisi 1931 Otavan myös kustantaman teoksen *Marokon lumossa* (tarkemmin ks. Melasuo 2008, 241–246).

Pohjois-Afrikassa kuitenkin matkusti jo 1870- ja 1880-luvulla kaksi suomalaisnaista, kirjailija ja naisasianainen Adelaïde Ehrnrooth ja hänen seuralaisensa (Melasuo 2008, 241–243). Koska vuonna 1886 ilmestyi näistä matkoista kertova Ehrnroothin *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika åren 1876–77 och 1884*,²¹ joka Euroopan lisäksi kuvaa matkakokemuksia Algeriassa, Launis ei ollut

²¹ Teos oli alun perin ilmestynyt *Nya Pressen* -lehdessä nimimerkin A-ï-a suojissa följetongien muodossa.

myöskään ensimmäinen suomalainen Maghrebin aluetta koskevan matkakirjan kirjoittaja. Tiedossa ei ole, tunsiko Launis Ehrnroothin teoksen, mutta voidaan päätellä hänen perehtyneen ranskankielisiin Maghrebin alueen matkaoppaisiin (ks. Launis 1927, 187, 238, 240). Niiden lukeminen rinnan hänen kirjansa kanssa voisi tuoda esiin kiinnostavia yhtymäkohtia ja eroja. Sellaisiin kiinnittyy huomio jo Ehrnroothin matkakirjaa selattaessa.²²

Launiksen WSOY:n kustantamana vuonna 1927 ilmestynyt matkakirja *Murjaanien maassa* on suunnattu suomalaiselle suurelle yleisölle. Olisi erehdys yrittää luoda sen perusteella täydellistä kuvaa kirjoittajan asiantuntemuksesta Pohjois-Afrikan musiikkiperinteiden alueella. Kirja sisältää kertomuksen kevään 1924 Tunisian-retkestä sekä kuvauksia kokemuksista eri puolilla Algeriaa ja sieltä käsin tehdystä matkasta Marokkoon. Osa kirjasta koostuu selvästi eri aikoina syntyneistä lehtiartikkeleista.²³ Voi johtua tästä, että kertojan ääni on sisäisesti ristiriitainen; kyseessä ei ole Teos käsitteen näkemyksen yhtenäisyyteen viittaavassa merkityksessä. Erityisesti tämä huomio koskee Launiksen käsitystä ranskalaisten Pohjois-Afrikkaan tuoman sivilisaation ja yhteiskunnallisen edistyksen arvosta, mutta toisaalta tällainen näkemyksen kaksijakoisuus ei ole matkakirjallisuudessa epätavallinen. Hätkähdyttävä otsikointi, joka saattaa olla yhtä hyvin kustantajan kuin kirjoittajan käsialaa, ei johda suomalaisen yleisön huomiota kulttuurialueeseen sinänsä, vaan aluetta kansoittavaan toiseen. Esipuheessa Launis hälventää epäilyä otsikon alentuvuudesta lainaten tiernapoikain laulun säettä ”yks herra ja kuningas muriaanein maalta”.

Murjaaneja, maureja, he tosin ovat edelleenkin, mutta tuo sana on saanut toisen kaiun. Tämän kansan henkiset avut, heidän vieraanvaraisuutensa, heidän palveluksiin valmiutensa, heidän rikas mielikuvitusmaailmansa ja henkevät, mietskelyn parissa viihtyvät aatoksensa, kuin myös heidän itämaisen värikäs pukunsa, heidän ruhtinaallinen ryhtinsä ja hitaan arvokas käyntinsä – kaikki toivat mieleen tähtipokain laulelman sellaisena, miksi se oli tarkoitettu. (Launis 1927, 5.)

Orientti ei kuitenkaan näyttäydä kirjan sivuilla monoliittina. Kertoja käsittelee laajalti alueen monikulttuurisuutta: maurien lisäksi arabeja, juutalaisia, turkkilai-

²² Matkakirjan (Launis 1927) tietojen perusteella Launis vieraili ainakin Tunisian Tunisissa ja Karthagossa, Algerian Constantinissa, Timgadissa, Tipazassa, Cherchellissä, Chiffan solassa, Tizi-Ouzoussa, Mansourassa, Azazgassa, Akfadoun metsässä, El-Kseurissa, Béjaïassa (Boujessa), Chabet-el-Akran solassa, Sétifissä, Tlemcenissä ja joissain nimeltä mainitsemattomissa Saharan keitaissa sekä Marokon Oudjassa, Rabatissa, Saleessa, Marrakeshissa, Fezissä, Meknesissä, Tanger’ssa, Casablancassa, Larachessa, Tazassa ja Volubilisin, Tocolosidan ja Chellah’n rauniokaupungeissa. Hannele Voionmaan (2013) mukaan Ehrnrooth seuralaisineen kävi Algerian Annabassa, Skikdassa, Constantinissa, Batnassa, Oranissa, Tlemcenissä, Sidi bel Abbasissa, Blidassa ja Alger’ssa. Kiitän suurlähettiläs Voionmaata hänen kyseistä aihetta koskevan esitelmänsä kirjallisen version luovuttamisesta käyttööni.

²³ Kirjaan sisältyy ainakin lehtiartikkeli ”Tulennielijöitä”, joka on tallennettu erillisenä, päiväämättömänä leikkeenä Kansalliskirjaston Launis-arkistoon (KK Coll. 123.22, leikekirja). Käytössä ei valitettavasti ole täydellistä luettelo Launiksen lehtikirjoituksista.

sia, kabyleja ja muita berberejä, alueen mustaa väestöä ja eurooppalaisia sekä väestönosien rinnakkainolon haasteita historiallisine ja uskonnollisine taustoineen. Jälkikäteen kirjasta voidaan erottaa vuoden 1928 koeluennon ja *Jehudith*-opperan rakennusaineita.

Kirja sisältää yksittäisiä tietoja Launiksen sosiaalisesta kontekstista Algeriasa.²⁴ Yksi Alger'n ranskalaisista "ylemmistä virkamiehistä" on hänen ystävänsä; näin hän ilmeisesti viittaa elämäkertaluonnoksessakin mainittuun, rautatiehallituksen palveluksessa toimivaan Eugène Cannebot'hon (Launis 1927, 41). Hän toteaa kohteliaasti saaneensa Suomen Alger'n konsulilta paikallisia matkojaan varten käyttöön auton ja autonkuljettajan (mts. 115, 145, 150); omaelämäkertaluonnoksessa mainitaan konsuli Jörgen Petersenin²⁵ lisäksi Alger'ssa vierailut lähetystösihteeri Ragnar Nummelin puolisoineen (Launis s.a., 18). Tällaisten ja vastaavien kontaktien kautta Launiksen tietoon välittyi oletettavasti Pohjois-Afrikan kulttuuria ja yhteiskuntaa koskevia ja myös eurooppalais-etnosentrisiä näkökulmia ja asenteita. Hänen sosiaalinen asemansa ei toisaalta ollut mitenkään tarkkarajainen. Launiksen kohtaamien henkilöiden näkemykset eivät myöskään välttämättä määräytyneet yksioikoisesti etnisen taustan perusteella.

Launis tutustui siten arabisyntyiseen, ranskalaismieliseen maanomistajaan. Hän ei ole vailla mielenkiintoa aikansa poliittisia ilmiöitä kohtaan, muttei ota vakavasti maanomistajan käsitystä, jonka mukaan Algerian silloinen alkuperäisväestö on helposti kiihotettavissa ja saatettavissa liikkeelle yhteiskunnallisten epäkohtien korjaamiseksi (Launis 1927, 172):

Isäntämme ajatukset ovat varmaan erämaan yksinäisyyden lioittelemia. Mitkään seikat eivät nykyoloissa viittaa siihen suuntaan, vaikkakin väitetään maanalaista kiihoitusta harjoitettavan Islamin kansankin kesken. He ovat varsin vähän alltiita uusille opeille. Heille ei kannata puhua työpäivän pituudesta, sillä arabialainen ei nykyoloissakaan yleensä itseään liikatyöllä rasita, ja maata heillä on liiaksikin, jos haluavat. Uskonto taas asettaa ehdottoman rajan muille vaatimuksille.

Launis kertoo toisaalta Alger'n qasbassa puutteessa elävästä perheestä, johon tutustui puolisoineen läheisesti (1927, 121–133). On epäselvää, onko kyseessä sama perhe, jonka luona hän lounasti maksusta kerran viikossa oppiakseen puhumaan arabian kieltä.²⁶ Launis ei ainakaan vielä näytä olleen selvillä siirtomaavallan alkuperäisväestöä kohtaan harjoittamista julmuuksista (ks. esim. Stora 2004). Matkakirjan tarina maatyönsä Algerian sisämaassa jättäneestä ja Alger'hen perheineen muuttaneesta miehestä näyttäytyy hänen kertomanaan

²⁴ Alger'ssa Armas Launiksen postiosoite syksyllä 1925 oli 7 rue Élisée Reclus, chez Monsieur Revel (ks. esim. KK Coll. 123.3 A. O. Väisänen: AL 16.10.1925) ja vuoden 1926 syksyllä 2 rue Combes, Pension Seiberras (esim. KK Coll. 123.3 AL: Ilmari Launis 19.11.1926).

²⁵ Tuomo Melasuo (2014a) huomauttaa: "Sekä Alger'ssa että Oranissa oli paikallisia tanskalaisia, jotka toimivat Suomen kunniakonsuleina, heitä oli samanaikaisesti kaikkiaan neljä (Oran, Alger, Skikda ja Annaba)."

²⁶ Tämä Launiksen arabian kielen opiskelua koskeva tieto on Asta Schuwer Launiksen kirjoittajalle suullisesti antama. Armas ja Aino Launiksen vuorovaikutus paikallisen väestön kanssa tapahtui oletettavasti pääasiassa ranskan kielellä.

surullisena yksittäistapauksena. Kertomuksen mies ansaitsi uudessa elämäntilanteessaan perheen elatuksen kulkukauppiaana manner-Ranskassa, sairastui siellä ja palasi kotimaahan kuolemaan jättäen jälkeensä niukoissa oloissa elävän perheen (Launis 1927, 121). Tarina on ranskalaisen kolonialismin kannalta edustava kuvauksena alkuperäisväestön kohtaloista siirtomaaisäntien anastettua käyttöönsä alueen parhaat viljelysmaat (ks. Thénault 2014, 174–176; Nouschi 2014, 192–193).

Launiksella on kerrottavanaan monta karmivaa tarinaa menneiden aikojen ”sulttaanien” julmuuksista ja rangaistuskäytännöistä (esim. 1927, 235–236, 258). Hän ilmaisee kirjassaan estoitta ranskalaisen sivistyksen ihailunsa ja kiittää sitä alueen edistyksestä, infrastruktuurin luomisesta ja yhteiskuntauhan rakentamisesta takapajuisuuden ja aiempien jatkuvien heimojen välisten taisteluiden väistyessä (esim. mts. 36, 55). Alger’n hän toteaa olleen jo kauan ”ranskalaisen sivistysvaikutuksen alaisena” (mts. 174) ja ranskalaisvallan aikana tehneen ”valtavia edistysaskeleita moninkertaisesti kasvaen ja laajeten” (mts. 55). Välimeren etelärannikon valkoisen kaupungin maineikas rue d’Isly vilkkaine liikenteineen ja sirosti somistettuine näyteikkunoineen tuo hänen mieleensä Pariisin bulevardit. Teatterissa annettavat ooppera- ja puhenäytännöt mainittuaan hän muistuttaa Ranskan parhaiden taiteilijoiden pistäytyvän ”miehellään vierailulla täällä leppoisassa etelässä” (mts. 56). Marokossa Launis arvostaa rautateitä, alati kunnossa pidettyjä viertoteitä ja valtion avustamaa säännöllistä, maanlaajuista autoliikennettä” (mts. 179). Hänestä ”[r]anskalaisten ansioksi on mainittava, että inhimillisemmät tavat ovat vakiintuneet Marokossa” (mts. 228).²⁷

Launiksen kuten Ehrnroothinkin kertomukselle antavat eurooppalais-etno-entristä sävyä myös runsaat roomalaisaikaa koskevat historiallisten tapahtumien ja muistomerkkien kuvaukset. Yhtä hyvin kotimaiset Kreikan ja Rooman kirjallisuuden opinnot kuin turistioppaiden painotuksetkin voivat selittää niiden seikkaperäisyyttä. Moni aihe ulottuu roomalaisaikaa kauemmaskin menneisyyteen. Launis katselee Tunisian-matkansa yhteydessä nyky-Karthagoa Vergiliuksen ja *Salambô*-romaanin (1862) kirjoittajan, ranskalaisen Gustave Flaubertin silmin (mts. 9, 12). Ranskalaisten hänen mukaansa rauhoittaman Constantinen Algeriassa hän muistaa olleen roomalainen hallituskaupunki ja sitä ennen roomalaisia vastustaneen kuningas Jughurtan kotikaupunki Cirta, muinaisen Numidian valtalinna (mts. 32, 36). Vaikka kirjoittaja omistaa paljon huomiota historiallisen menneisyyden ilmiöille, ei voida sanoa, että Pohjois-Afrikan roomalaisaika näyttäytyisi hänen kertomanaan varsinaisesti muita historian aika-

²⁷ Launis (1927, 238) kertoo, että Marokossa langetetaan kuolemantuomioita ranskalaisten vaikutuksesta aiempaa harkitummin. Kissarian torin Fezin kaupungissa hän huomauttaa olleen ”vielä viisitoista vuotta sitten huomattava orjamarckkinapaikka”. Kirjoittaja tosin myöntää beduiinien (fellahien) ”suurine lammasmaunoineen [viettävän] samaa elämää kuin patriarkka Abraham aikanaan”, mutta katsoo Marokon silti astuvan ”ripeästi kohden uutta aikaa” (mts. 181) ja ”sivistysmaiden pariin” (mts. 183).

kausia arvokkaampana. Hän näkee nykyisyydessä paljon menneisyyttä ja on aikansa eurooppalaiselle ajattelulle tyyppillisesti kiinnostunut alkuperistä.

Launis oli *Aslak Hetta* -opperassaan käsitellyt äskettäin kysymystä uskonollisten vakaumusten Lapin väestöryhmien välille aiheuttamista historiallisista ristiriidoista (ks. Hautsalo 2013). *Jehudithin* ja *Theodora*-suunnitelman kannalta on valaisevaa, että hän on nyt innokas kertomaan Pohjois-Afrikan monista uskonnoista ja niiden historiallisista vaiheista. Tulevien opperoiden historialliseen kontekstiin jo viitaten hän muistuttaa, että Pohjois-Afrikka oli ennen arabien tuloa kauttaaltaan kristitty – kirkkoisät Tertullianus, Cyprianus ja Augustinus olivat sieltä kotoisin (mts. 50). Hän näkee ympärillään kristittyjen marttyyrien hautoja (esim. mts. 103, 107–108, 114–115) ja jälkiä kristittyjen orjien elämänvaiheista (mts. 244).

Voidaan ajatella Launoksen jo hahmottavan *Jehudithin* nimihenkilön piirteitä, kun hänellä on kerrottavana juutalaisten, ”vainotun kansan” alistetusta asemasta islaminuskoisten keskuudessa monta myötätuntoista, paljolti menneisyyteen sijoittuvaa tarinaa (esim. Launis 1927, 177, 185, 289). Erytisen surkeaksi hän kuvaa juutalaisten aseman Marokossa, jonne ”israeliitit” saapuivat vuosisatoja ennen ajanlaskumme alkua käännyttäen beduiineja mooseksensukseen.²⁸ Hän näkee suurissa kaupungeissa Marrakeshissa, Fezissä ja Meknesissä runsaasti 1500-luvulla Espanjasta karkotettujen juutalaisten jälkeläisiä. Fezissä, valppaana erottamaan ikivanhojen kulttuuri-ilmioiden eläviä jäänteitä, hän huomaa saapuneensa ”suurkaupunkiin sellaiseen, jommoisia olivat muinaiset Eufrat- ja Tigris-joen kuulut kaupungit.” (Mts. 231.) Siellä kauniit, hienosti pukeutuneet nuoret naiset saavat hänet pääsiäisjuhlahtana mietteliääksi.

Jerusalemien kadut tarjosivat parituhatta vuotta sitten suunnilleen samanlaisen näyn. Israelin kansan elämä ei ole maanpakolaisuudessaakaan, ei vuosituhanten sorronkaan alla sanottavasti muuttunut. Puutteellisen, meidän silmissämme aina niin helposti hilpeyttä herättävän kuoren alla näkyy kuin näkyikin, että tämä merkittävä kansa on valittu, siunauksen kansa. (Mts. 220–221.)

Launis (1927, 219) toteaa aikojen kuitenkin muuttuneen. Fezin tärkeimpiin kuuluvan kauppakadun varrella on nyt ”rikkaiden juutalaisten taloja, jotka vaatimattoman ulkokuorensa sisään kätkevät arabialaiseen tyyliin rakennettuja loistoasuntoja, todellisia palatseja”. ”Marokko juutalaisineenkin eurooppalaistuu nopeasti.” (Mts. 217.)

Oman aikansa islamilaisuudessa, ”luku- ja kirjoitustaidottomissa Islamin maissa”, Launis (1927, 227) kiinnittää huomiota taikauskosiin käytäntöihin ja ihmisten luontumukseen alistua kohtaloonsa. Hänen mielestään Jumalan tahtoon alistuminen toi muhamettilaisen luonteeseen tunnun ”jostakin väkipakolla massenetusta”, joka ”vaikuttaa painostavasti vieraaseenkin”. Toisaalta ”tässä vaka-

²⁸ Launis (1927, 213–214) kertoo, ettei juutalainen saa ajaa muulilla eikä hevosella eikä kantaa asetta; vielä parikymmentä vuotta sitten hevosen selkään nousut juutalainen poltettiin. Jos *ramadanin* aikana juutalaisten *mellahin* kaupunginosasta arabien *medinaan* saapunut juutalainen löydettiin tupakoimasta, hänet kivitettiin.

vuudessa on jotakin erikoisen puoleensavetävääkin, varsinkin kun siinä sivussa sentään leikinlaskukin sujuu” (mts. 16). Tunisiassa tutustuminen koraanikouluun antaa Launikselle luottamusta islamin elinvoimaan (mts. 15). Hän kiittää Allahin nuhteessa varttuneita lapsia hyvin kasvatetuiksi (mts. 24). Moniavioisuudesta, naisen eristetystä asemasta, taikauskaisista käytännöistä ja kokemuksistaan ”tarujen ja rajattoman mielikuvituksen viihdyntämailla” (mts. 229) hän raportoi suomalaiselle lukijalle hauskaasti ja huomiokykyisesti, tämän ihmettelevään näkökulmaan mukautuen, muttei yleensä alentuvasti (esim. mts. 83–94, 185, 229, 238, 263–267, 318–323).

Kertoja omaksuu toisaalla – joskin vähemmän johdonmukaisesti kuin Ehrnrooth kirjassaan – kriittisen näkökulman eurooppalaiseen elämänmuotoon ja sivilisaatioon. Maghrebin ”neekerit” ovat hänestä ”siivoa ja muutenkin peräti sävyisää väkeä”. ”Jos he Euroopan puolella olisivat tavoiltaan turmeltuneet, siihen on kai meidän sivistynyt maanosamme syypää, he ovat joutuneet hyvään kouluun.” (Mts. 209–210.) Ehrnroothin kirjassa Algerian eurooppalainen elämänpiiri piirtyy tunnelmansa puolesta erilliseksi arabien alueesta. Tämän suomalaisnaisen mukaan Alger’n rantaviivan tuntumassa vallitsevat eteenpäin menevä länsimaa, realismi ja sivilisatorinen kilvoittelu, kun taas arabikaupunginosan, qasban maaperällä sijaitsee pysähtynyt, tuhatvuotinen itämaan unimaailma. Käynti vilkkaasta ranskalaisesta kaupunginosasta hiljaiseen arabikaupunginosaan onkin kuin siirtymistä proosasta runouteen (Ehrnrooth 1886, 170–171).²⁹ Samassa runollisessa hengessä matkakirjan luvussa ”Itämaisä yömietteitä” (Launis 1927, 247–256) elämyksen täyteydelle antautuva taiteilija Launiksessa saa äänen, kun hän *mueddinin* aamuöisen rukouskutsun herättämänä mietiskelee eurooppalaisen hyötyajattelun, aikakäsityksen ja yhteiskunnallisen edistyksen turhuutta (mts. 255–256):

Erehtynenkö, lienenkö oikeassa: mueddinin kutsuva huuto sisältää enemmän [kuin kristityn kirkon kellonsoitto]. Siinä kaikuvat ihmisen sanat kanssaveljelleen, sydän puhuu sydämelle.

On kuin olisimme me edistyksen maanosan kansalaiset henkisessä ylpeydesämme jo ammoisina aikoina luopuneet tavoista, joita meidän ei olisi pitänyt unhottaa. Yhä edelleen olemme hylkäämässä monia meille elämämme sisällystä antavia lahjoja. Runottaret, nuo mietteiden hengettäret, satujen haltijattaret ovat jättämällänsä poloisen maanosamme, elämän kuumeinen taistelu niin vaatii.³⁰

--

²⁹ Tosiasiassa Alger’n qasba oli 1870–1880-luvuilla erityisesti kabylien eikä arabien asuinalueetta (Melasuo 2014a).

³⁰ Launis (1927, 255) kertoo marokkolaisen miehen kanssa käymästään, pysäyttävästä keskustelusta: ”Astelinpa kerran hautuumaalta kotiin erään marokkolaisen seurassa. Koko kylä tapansa mukaan palasi saattamasta muutta vainajaa. Näin tekevät he aina. Siten lankee pakostakin monta hautajaistilaisuutta viikon osalle. ’Miten teillä on tällaiseen aikaan’, kysyn turbaanipäiseltä seuralaiseltani, ’näinhän teiltä kuuluu suuri osa elämäntänne vain hyödyttömään, joskin tällä kertaa kaikkea kunnioitusta ansaitsevaan juhlimiseen.’ Marokon mies hymyilee kuin se, joka tietää korkeamman elämänviisauden omistavansa. ’Te eurooppalaiset’, hän sanoo, ’laskette tarkoin joka hetkenne. Toisin me, meillä on aikaa...!’”

Meillä elämän ratas pyörii kuumeista vauhtiaan, näemme vain sen huimaavan liikkeen, mutta emme ehdi pysähtyä ajattelemaan, emme saa tilaisuutta edes tapailakaan osuuttamme elämästä, toiminnan pyörät ovat kerta kaikkiaan joutuneet liian vilkkaaseen liikkeeseen, meillä ei ole aikaa...

Ennenkuin huomaammekaan, kulkee ratas viime kierrostaan, elämä on ohi, mitä siitä tiedämme, siihen syventymään meillä ei ollut aikaa...

Itämainen viisaus, sinä herätät outoja, kenties mielettömiä ajatuksia, mutta olisitko ehkä sittenkin oikeassa...

– – Kaikkivaltias Aika karkoittaa runon hengettäriä, hiljaisen rauhan haltijattaria länsimailta, huimaavassa paossa löytävät ne turvan maassa, missä mietteet ja autuas lepopäivä vielä viihtyvät.

Matkakirjan havaintoja Maghrebin kansanomaisesta musiikinharjoituksesta ja arabialaisesta taidemusiikista

Mikäli Launis käsitti tekevänsä Maghrebin alueella akateemista tutkimustyötä, matkakirjassa tämä tieteellinen näkökulma on häivytetty yleistajuisen kerronnan taakse. Paikallisen musiikinharjoituksen kuvaukset on selvästikin suunnattu maallikkolukijalle, ei tiedeyhteisölle. Algerian maaseudun kansanomaisen musiikinharjoitus, joita koskevia huomioita matkakirja Launoksen yliopistollisen koeluennon aiheen, vanhan maurilais-arabialaisen musiikin ohella myös sisältää, oli kyseisenä ajankohtana vähän tutkittua (ks. Poché ja Lambert 2000, 142). Jää myöhemmin selvitettäväksi, oliko kirjoittaja perillä Bartókin Algerian Biskrassa vuonna 1913 ja saksalaisen Robert Lachmannin Tunisiassa 1920-luvulla tekemästä tutkimuksesta (ks. esim. mp.; Racy 1991, 85–86). Alueelle tullessaan Launoksella ei ollut laajoja lukeneisuuteen pohjautuvia tietoja sen musiikista päätellen esimerkiksi siitä, että hän kirjoittaa paikallisen puupuhaltimen nimen itsessään hyväksyttävästi mutta epäjohdonmukaisesti joskus *ghaita*, joskus *rhaita* (Launis 1927, 71, 251).³¹ Jos hänen näkökulmansa pohjoisafrikkalaiseen yhteiskuntaan onkin paljolti eurosentrinen, hän ei mittaa eurooppalaisten tyylien mittapuulla alueen maaseudun perinnesiikkia. Sen kuvauksissa ei myöskään tule esiin surumielinen oletus itämaisen musiikin aikojen myötä kokemasta rapiosta, jollainen vuoden 1928 koeluento tarkasteltaessa kohta erotetaan arabialais-maurilaista musiikkia koskien.

Launis saa tilaisuuden tutustua kansanomaiseen musiikinharjoitukseen sen monessa eri muodossa. Tunisialaisessa koraanikoulussa pojat esittävät hänelle pyynnöstä ”uskonnollisen sävelen”, joka on tuskin koraaninlukua laulavampi mutta on sävelellisestä yksinkertaisuudesta huolimatta mieleenpainuva (1927, 14). Läheisessä kahvilassa käärmeenlumoojan työtä säestää kumea rummunlyönti, kerjäläiset soittavat henkensä pitimiksi, ”neekeri” musisoi viuluntapai-

³¹ Tämä yksityiskohta osaltaan viittaa siihen, että kirja on koostettu eri aikoina laadituista lehtikirjoituksista. Tosin Jules Rouanet’n auktorisoidussa tietosanakirja-artikkelissa (Rouanet 1922, 2842, 2888, 2921) ilmenee sama epäjohdonmukaisuus. – Molemmat kirjoitusmuodot saavat osakseen samanlaisen ääntämyksen.

sella, ja kahvilan orkesteri esiintyy (mts. 25–31). Alger’ssa hennon huilun murheellisen onttona säestämää surunvoittoista lauluun laulaa ilmeisesti sokea kerjäläinen (mts. 47), ja “[g]haitan puhaltaja laskettelee – – nagharat-rummun säestämänä villejä säveleitään” (mts. 71). Arabialaisia hautajaisia seurattessaan (täsmentämättä niiden tapahtumapaikkaa) Launis kuulee laulua, johon kaksi vuorottelevaa ryhmää osallistuu ja jota hän pitää vaikuttavimpina koskaan kuulemistaan hautajaislauluista. Kuulija ihmettelee laulun täsmällisyyttä, juhlallista yksinäisyyttä ja kaunisointisia ääniä. Hänen mielestään ”taidekeinot ovat liian syvälliset ja samalla myös liian keinotekoisien kekseliäät ollakseen kansan synnyttämiä”. Laulun asenteet ja henki nostavat hänelle mieleen egyptiläisiä hautakuvia. Kuulija on varma yhdestä asiasta (mts. 295–296):

[N]oiden laulujen ja juhlamenojen alkuperä ulottuu kauemmas taaksepäin erämaan profeetan [Muhammedin] aikoja. Yhtä vähän kuin tämän, erilaisista tuntemistaan uskonnoista kokoonpanema oppi oli uutta, yhtä vähän myös sen uskonnolliset laulut ja menot.

Syvällä Saharassa (tässäkin Launis ei täsmennä paikkaa) kansanjuhlan yhteydessä matkalainen saa todistaa alkukantaisia tulitanssi- ja tulennielentärituuleja, mahdollisesti sufilaismenoja. Kansanjoukon muodostaman piirin keskellä, kahden rytmikkäästi käsitellyn rummun ja hentoäänisen paimenhuilun säestämänä, liikkuu toinen toisensa jälkeen ”mielettömänä” noita tai noitakokelas tanssien, hypähdellen, käsin elehtien ja lopulta uupuen. Noita on ”ehkä hypnoottisessa unessa”, ”meidän noitakielellä sanottuna langennut loveen”. Harmaapää noitamestari, pyhimys, piiskaa palavalla vihdalla ihoaan soittajien noustessa seisaalleen, rumpujen lyöjien takoessa voimiensa takaa ja huilunsoittajankin kohottaessa soittonsa tehon suurimmilleen. Tulennielennän alkaessa soitto hiljenee. Tulennielentänumeronsa esittää sitten naispyhimys, vanha eukko. Hän tunkeutuu hurmiotilassa lähelle soittajia painaen korvansa kiinni soittimiin. Kun kaikki on ohi, ”[t]ulennielijät herätetään täyteen tajuunsa, mies sivelemällä häntä niskaan, maahan selälleen vaipunut eukko siten, että joku läsnäolija täydellä painollaan seisoo hänen vatsansa päällä.” (Launis 1927, 139–143.)

Launis muistuttaa, että islamilaisuuteen on tullut vieraita piirteitä varhaisemmista uskonnoista. Hän erottaa tulenpalvonnassa ”jätteitä” ”Karthagon suurvalan aikuisesta tai vielä sitä vanhemmasta foinikialaisesta Molokin, tulenjumalan, palveluksesta” siinä missä katolinen kirkko puolittain pakosta suvaitsee roomalaisten pakanuusaikaisia juhlamenoja (Launis 1927, 139). Kirjoittaja kysyy: ”Eikö ole [suurkaupunkien museoiden esineitä] paljon ihmeellisempää nähdä eristäytyneisyydessään muuttumattomaksi kivettynyttä muinaisaikojen elävää toimintaa, nähdä silmin havaittavia ja korvin kuultavia näytteitä meille historiallisesti mielenkiintoisten kansain elämästä monta vuosituhatta sitten.” (Mts. 144.)

Marokossa, Marrakeshin Djemaa-el-Fnan torilla käärmeenlumouksen, lausunnan, esitelmien, laulun, sirkuksen ja tanssiesitysten illasta iltaan ja vuodesta toiseen samanlaisina toistuessa kertoja tuntee itsensä ”Egyptin faaraoiden aikalaiseksi” (Launis 1927, 324, 327). Hänelle täällä on uusinta *shlöh*-berberien (Launiksella ranskalaisittain *chleuch*) kauniiden, otsatukkaisten poikatanssijoi-

den hyppelävä ja pyörähtelevä tanssi, jota viulu, huilu ja rumpu säestävät pienten hopealaattojen kilahdellessa kastanjettien tapaan tanssijoiden sormissa. Kirjoittajan mielestä tanssin arvokkaan tyyliteltyt muodot ja tanssijoiden suora- viivaiset kolttumaiset puvut punaisine päänauhoineen kaipaavat holvikaarroksia ylleen: ne viittaavat johonkin sivistysmaahan, ehkä ikivanhaan Egyptiin, elleivät ole peräisin roomalaisvallan ajalta. Tosin eteläiset heimot eivät koskaan tulleet rauhallisiin kosketuksiin roomalaisten kanssa, hän muistuttaa. (Mts. 329.)

Kabyliaan tullessaan Launis huomauttaa vaimojen algerialaisittain katsoen muita vapaammasta asemasta. Hän kuvaa asukkaita Algerian muita heimoja lahjakkaammiksi ja kehitykselle alttiimmiksi. Käsitystään hän perustelee ranskalaisten 1850- ja 1860-luvuilla kehittämän ”kabylymyytin” mukaisesti (Melasuo 2014a, Thénault 2014, 173) viittaamalla kabylien sekarotuisuuteen (Launis 1927, 146–147).

Kabyliit ovat laulajakansaa. Tunnettu on heidän kykynsä muutamassa tuokiossa laatia sointuvia säkeitä. Aikoinaan oli kullakin heimolla sävelniekkansa, jotka kylästä kylään kulkien lauloivat milloin Allahin ylistykseksi, milloin suurten sotatekojen muistoksi, milloin taasen hempeitä, kuvarikkaita lemmenlauluja. (Mts. 147.)

Kirjoittaja huomaa automatkalla Atlasvuoristossa kirkkotorille pystytetyn kauniin arabialaistyyllisen soittolavan (Launis 1927, 117). Saharan aavikolla hänen satunnainen isäntänsä soittelee ”matkansa ratoksi kansansa säveleitä” lainattuaan ”Mohammed-neekeriltä” paimenhuilun (mts. 156). Launoksen saavuttua kamelilla ratsastaen Saharan keitaaseen hänen oppaansa kutsuu hänet serkkunsa, nuoren palmutarhan omistajan ja taatelién tukkuostajan tyttären häihin.³² Sulhasen vuokraamassa miesten juhlahuoneessa vieras kuulee tämän soittajatovereiden sormeilevan yksitoikkoisen alakuloisia säveleitä.³³ Hän saa todistaa miesvieraiden ryhtymistä itämaiseen vatsatanssiin, jonka ”luonteenomaisin piirre on vatsapinnan vähemmän kaunis liikehtiminen pystysuorassa suunnassa” (mts. 160–165). Launis vaikuttaa ”suurta soitannollista älyä” kysyvistä hauskaista seuraleikistä (mts. 164–165). Kun yksi kylän parhaista paimenhuilun soittajista sitten esiintyy *kuitran* ja rumpujen vuoroin säestämänä, vuoroin voimakkaain välisoitoin keskeyttämänä, ja kaikkien miesten väliin osallistuessa laulaen ”syntyy ihmeellinen kokonaisuus syvää, korkeantaiteellista kansanmusiikkia, jota konserttitali tuskin pystyy tarjoamaan” (mts. 165). Naisten häätalona toimivassa sulhasen kotitalossa Launis näkee nuoren kabyliaisen joukon keskellä esittämässä huntu- ja vatsatanssia. Silloin tällöin vieraat huutavat kimakasti. ”Huuto on katkonaista muistuttaen ääntä, joka syntyy, kun huutaessa tiheästi lyödään suulle.” (Mts. 166.)

Launis on hääjuhlassa kokemastaan vaikutettu. Hän kirjoittaa (1927, 166):

Arabialaiset, mikäli tästä hääseurueesta voi päätellä, osoittautuvat olevansa soitannollisesti lahjakas kansa. Kestääpä heidän ikivanha musiikkinsakin, jota tähän asti

³² Launis mainitsee miehet nimeltä: opas on Rabah ben Omar ja palmutarhan omistaja Ali ben Lakdar.

³³ Tekstin toisessa kohdassa Launis (1927, 160) kertoo juhlahuoneen seinille ripustetun huiluja, *kuitroja* ja lyömäsoittimia.

valitettavasti vain vähän on nuottipinnalle muistiinpantu, vertailun vastaavanlaatuisen länsimaisen musiikin rinnalla.

Launis (1927, 77) kirjoittaa jo hyvin kunnioittavasti tulevan yliopistollisen koeluentonsa aiheesta, ”arabialaisesta taidemusiikista”, joka, kuten hän tietää, eroaa suuresti ”varsinaisesta itämaisesta kansanmusiikista”. Tämän aikoinaan Andalusissa kukoistukseen nousseen perinteen hän kertoo siirtyneen sieltä paenneiden jalosukuisten maurien mukana läntiseen Pohjois-Afrikkaan ja eläneen sitten Alger’ssa heidän tukemanaan ”viime jälkikukoistuskauttaan”. Vielä ”[s]atakunta vuotta sitten”, tarunhohteisen muusikon Menemeshin aikaan, säveltaide ja sen edustajat olivat täällä korkeassa asemassa ja nauttivat suurta arvontantoa. Sävellykset, joita orkesterit esittivät, olivat laajoja, kokonaisen päivän tai yön kestäviä. Launis toteaa taitojen tässä perinteessä siirtyvän mestarilta oppilaalle ja säveltäjänlahjoja omaavan oppilaan kehittävän niitä edelleen. Kirjoittaja on kuitenkin jo omaksunut sen aikakautena laajalti vakiintuneen käsityksen, että perinne on rappeutumassa ja sävellykset lyhentyneet. Syynä ikivanhan musiikin katoamiseen on hänen mukaansa se, ettei opettaja välitä kaikkia soittokappaleitaan oppilaille pelosta, että tämä kohoaisi hänen veroisekseen ja kilpailijakseen. Soittimista Launis mainitsee *kamendjan* ja *kuitran* sekä ”magharat”- [*nagharat*] ja *tar-rummun*. Suuntauksen edustajista hän tuo nimeltä esiin Menemeshin ohella tämän kaunisäänisen oppilaan Mohamed Ben Ali Sfindjan (1844–1908) sekä viimeksi mainitun opetusta nauttineen Edmond Nathan Yafilin, josta siis tuli Alger’n konservatorion arabialaisen osaston johtaja ja jonka juutalaisesta syntyperästä hän muistuttaa. (Mts. 77–83.)

Nathan, viimeinen rengas tässä soittajaketjussa, hän, joka minulle näistä seikoista on kertonut, on nykypolven miehiä ja hallitsee nyt kuulun Menemeshin soittoperintöä tai oikeammin sitä pientä murto-osaa, mikä siitä on säilynyt. Hänen sanotaan osaan noin tuhatkaksisataa soitto- ja laulukappaletta. Hänessä seisoo ja kaatuu Espanjan maurilaisajan musiikin parhaiden edustajain, Menemeshin ja Sfindjan säilyttämä ja kehittämä perintö. (Mts. 83.)

Matkakirjaan on painettu Yafilia Alger’n konservatorion arabialaisen musiikin johtajana seuranneen Mahieddine Bachetarzin kuva (Launis 1927, 79) kuitenkin ilman mainintaa tekstiosuudessa. Myöhemmästä kirjoituksesta selviää, että Launis todellakin tunsi jo Algerian-aikanaan henkilökohtaisesti tämän erämaan Carusoksi kutsutun tenorilaulajan (Bachetarzi 1929 [?]), jonka mukaan Algerian kansallisteatteri Alger’ssa on tänään nimetty. Silloin Launis toi esiin Bachetarzin turkkilaisen syntyperän. (Launis 1933, 1238.)

Launoksen ennen pitkää palkituista ponnisteluista ”arabialaisen kanteleen” kuulemiseksi ilmenee sinnikkyys ja vaivannäkö, joka ei ole tavallisen turistin tai edes lehtimiehen. Hän ei matkakirjassa mainitse kyseisen keskiaikaista alkuperää olevan pöytäsitran arabiankielistä nimeä *qanun*, mutta tekee sen omaelämäkertaluonnoksessa (muodossa ’kanoun’, Launis KK 123.20). Nykytutkija Christian Pochén mukaan *qanun* on maurilais-arabialaisten *nuba*-sävellysten soittimena algerialainen, erityisesti Tlemcenin kaupungissa viljelty, mutta muualta vuosisatojen mittaan väistynyt erikoisuus (Poché 1995, 115).

Myös Launis tiesi, että täkäläinen ”kantele” oli ”väistynyt uusimpien, käytännöllisempien soittimien tieltä”; sitä soittivat yleensä vain iäkkäät taiteilijat (Launis 1927, 300). Algeriassa hän joutui *qanunia* kuullakseen matkustamaan kolmen eri kaupungin väliä ja käyttämään lukuisia paikallisia tiedonantajia. Kun hänen kanteleenhakumatkojensa monet sovitut tapaamiset peruuntuivat ja soittimen taitajat katosivat ikään kuin maan alle, Launis alkoi päätellä, että hänessä nähtiin omaa taloudellista hyötyään tavoitteleva kilpailija. Lopulta hyväntahtoinen juutalainen suutari soitti hänelle ainakin sata vuotta vanhalla, kauan koskemattomana olleella ”kanteleella” ”vilkasrytmisen kappaleen” käsitellen soitintaan erikoisella tavalla. Kappale ja soittimen ääni olivat Launiksesta tutunomaisia (mts. 304):

Noinhan soitteli minulle muutamana kesäisenä iltana Jehkin-livanakin pirtissään Suistamon Muuannolla. Olisinko silloin aavistanut kerran kuulevani samoja säveleitä Afrikan aavikoiden ääriellä... Tarkoitukseni on saavutettu. Kirjoitan muistiin miehen osoitteen vastaisen varalta ja poistun.

Ehkä Launis itse jättää nimenomaan kilpailevien musiikintutkijoiden työtä vaikeuttaakseen mainitsematta kolmen vierailujensa kohteena olevan kaupungin ja kaikkien musikkojen nimet. Myöhemmän kirjoituksen perusteella tiedetään, että hän kuuli ”arabialaisen kanteleen” soittoa juuri Tlemcenissä (Launis 1933).³⁴ Matkakirjasta ilmenee, että hän suhtautui niin algerialaiseen kuin suomalaiseseenkin kanteleensoittajaan kuten taiteilija toiseen taiteilijaan. Algerialainen ja saamelainen noita pitivät hänen näkökulmastaan katsoen avoimena yhtä ja samaa reaalityodellisuuden ja maagisen yhdistävää väylää. Olisi vaikeaa ajatella, että Launis esimerkiksi šamanistisia tulennielentämenoja seuratessaan omaksui kolonisoivan, toiseuttavan ja hallitsevan me–he-näkökulman kohteeseensa. Mieluumminkin näin nähdään, kuinka oppinut ja eläytyvä taiteilija hänessä ylitti Eurooppa-keskeisen valta-ajattelun rajat.

Launiksen arabimusiikin keskeisen auktoriteetin Edmond Nathan Yafilin ja Mahieddine Bachetarzin kanssa solmimat tuttavuudet osoittavat hänen suunnistautuneen Algeriassa ja arabimusiikin maailmassa taiten. Yafil oli jo toiminut yhteistyössä alan keskeiseksi auktoriteetiksi kohonneen ranskalaisen, Alger’ssa asuneen musiikintutkijan Jules Rouanet’n kanssa. Maghrebin arabimusiikkia tutkineen Rouanet’n ”Lavignacin ensyklopediassa” 1922 ilmestynyt 130-sivui-

³⁴ Alger’n konservatorion arabialaisen musiikin osaston johtajaksi tulleen Mahieddine Bachetarzin haastattelussa Launis (1933, 1239) kirjoittaa myöhemmin: ”Opetusaineena Algerin konservatoriossa on myös kanteleensoitto, koska tämäkin soitin kuuluu itämaiseen orkesteriin vieläpä alkuaan sen hyvinkin tärkeänä tekijänä. Mutta kanteleensoitossa ei nykyään enää ole ainoatakaan oppilasta. Tämä aikoinaan niin huomattava soitin on jo jäljettömiin häviämässä Pohjois-Afrikasta. Mahieddinen arvioinnin mukaan on nykyisin Tunisin, Algerian ja Marokon alueilla enää ehkä vain kymmenkunta kanteleensoittajaa. Pari kuukautta sitten kuoli Algerin huomattavin tämä soittimen taiteilijatar. Joku aika sitten on elävitten joukosta niinikään poistunut sekin tlemceniläinen kanteleensoittaja, joka taituruuteen itsekin olen saanut tutustua ja jonka soitto yllättävästi muistutti aikaisemmin kuulemaani Jehkin livanan soittoa Suistamalla.”

nen tietosanakirja-artikkeli ”La musique arabe dans le Maghreb” (Arabialainen musiikki Maghrebien alueella) oli merkittävin ranskalainen ja samalla tietääkseni merkittävin länsimaisella kielellä julkaistu aihetta koskeva selvitys. Juuri vuonna 1926 tuli *La dépêche algérienne* -lehden kautta suureen julkisuuteen yhteistyökumppanien riita, jonka yhteydessä Yafil syytti ranskalaista osapuolta perinnemusiikkia koskevan tietämyksensä varastamisesta (Poché ja Lambert 2000, 138; ks. myös Poché 1995, 13–14). Launiksen ei tiedetä maininneen kirjoituksissaan Rouanet’ta, mutta kysymykseen on syytä palata koeluentoa käsiteltäessä.

Yliopistollinen koeluento Piirteitä arabialais-maurilaisesta musiikista

Helsingin yliopistossa vapautui 1926 Robert Kajanuksen hallussa vuodesta 1897 alkaen ollut musiikinopettajan virka. Ehdolle hänen seuraajakseen asetui helmikuussa 1928 myös yliopiston entinen ”musiikki-analyysin ja kansansäveltutkimuksen” dosentti, filosofian tohtori, säveltäjä Armas Launis (HY KA 21.5.1928), jonka koeluenton otsikko oli ”Piirteitä arabialais-maurilaisesta musiikista”. Kansalliskirjaston Launis-arkistossa säilytetään tämän otsikon saaneita ja siis ilmeisesti koeluentoön kuuluneita käsin kirjoitettuja tekstejä ja katkelmia. Arkistossa on myös esitelmän koneella kirjoitettuja, epätäydellisiä versioita.³⁵ Näiden sisältöltään hyvin samankaltaisten kirjoitusten perusteella koeluenton ajatuksista voidaan saada melko luotettava käsitys, vaikkei saatetakaan tarkkaan tietää, miten Launis aiheensa huhtikuussa 1928 suullisesti esitti. Launista ei valittu, mikä saattaa olla yksi syy hänen kaksi vuotta myöhemmin tapahtuneeseen Nizzaan muuttoonsa. Virkaan nimitettiin säveltäjä, filosofian maisteri Leevi Madetoja, joka ohitti nimitysprosessissa paitsi Launiksen ja konsistorin epäpäteväksi toteaman filosofian maisteri Arvi Karvosen myös professori *honoris causa* Selim Palmgrenin.³⁶ Akateemisen orkesterin johtamiseen keskittyneen Kajanuksen jälkeen musiikinopettajan päätehtäväksi tuli teoreettisten aineiden opetus harjoituksineen (Lappalainen 1990, 183).³⁷

Prosessin yhteydessä ilmenee, että kyseisenä ajankohtana musiikintutkimus ja luova säveltaide eivät olleet ammatteina niin eriytyneet toisistaan kuin ny-

³⁵ Yksi näistä saattaa olla artikkeli, jota kirjoittaja tarjosi myöhemmin *Helsingin Sanomien* julkaistavaksi. Ei kuitenkaan ole tiedossa, onko artikkeli julkaistu *Helsingin Sanomissa* tai muuallakaan (ks. KK Coll. 123.2 Kerttu Väänänen, HS: AL 30.3.1953). Kyseisen version ajoittamisessa auttaa se, että kirjoituksen lopussa on puhetta koeluenton ajankohtaa myöhemmistä, Launiksen 1930-luvun oopperahankkeista *Jehudith* ja *Theodora*. – Osa Launiksen tekstiarkeista on kirjoitettu ruotsin kielellä.

³⁶ Virantäyttöä koskeviin asiakirjoihin sisältyvä ansioluettelo (HY KA 21.5.1928).

³⁷ Madetojan jälkeen virkaa (tai työsuhdetta) ovat vakituisesti hoitaneet Eino Roiha ja Eino Linnala sekä lehtorin nimikkeellä Erkki Salmenhaara, Kalevi Aho ja Harri Vuori yhdessä Harri Suilamon kanssa (ks. Lappalainen 1990, 183).

kyään. Täytettävä virka ei ollut akateeminen tutkimus- ja opetusvirka, mutta nimitysprosessiin liittyi akateemisessa hengessä tapahtunutta arviointia. Virantäyttöasiakirjoista ilmenee, että lausunnonantajien käsitykset käytännöllis-taiteellisten ja musiikkitieteellisten ansioiden merkityksestä viran menestykselliselle hoitamiselle poikkesivat toisistaan. Edellinen viranhaltija, lausunnonantajaksi nyt kutsuttu Kajanus katsoi konsistorille esittämässään arviossa, että taiteelliset ansiot olivat ratkaisevia. Tieteellisiin ansioihin tuli vedota ainoastaan silloin, kun kahden hakijan taiteelliset ansiot olivat samanarvoiset.³⁸ Kajanus arvioi Launista ankarasti. Hän ei nähnyt viranhakijan Pohjois-Afrikkaan tekemällä tutkimusmatkalla säveltaiteen kehityksen kannalta merkitystä – hänestä sitä voitiin pitää ”etnografisena musiikkikuriositeettina” (HY KA 21.5.1928).³⁹ Launiksen taiteellisesta tuotannosta Kajanus totesi niin ikään vähättelevästi, että oopperat *Seitsemän veljestä* ja *Kullervo* vaikuttivat hänestä konstruoiduilta, eivät taiteellisesta luomisvoimasta syntyneiltä, eivätkä ne – toisin kuin Madetojan *Pohjalaisia* – olleet saaneet enempää kotimaista suosiota kuin ulkomaisia esityksiäkään. Kajanuksen näkökulma oli taiteellinen, kansallinen ja romanttinen. Hän asetti hakijoista ensi sijalle Madetojan, toiselle Palmgrenin ja kolmannelle Launiksen.

Ylimääräinen professori Ilmari Krohn esitti toisena lausunnonantajana, että nimitystä oli harkittava nimenomaan musiikkitieteen opetuksen näkökulmasta (HY KA 21.5.1928):

Koska kuitenkin yliopiston musiikinopettajan tulee ohjesäännön mukaisesti opetussellaan täydentää musiikkitieteen käytännöllistä puolta, on mielestäni erittäin suuri merkitys hänen tietopuolisella pätevyystasollaan. Ainoastaan sen perustuksella hän voi ohjesäännön mukaisesti erityisesti opetuksessaan silmällä pitää musiikkitiedettä harjoittavien opiskelijain tarvetta, niin että hänen yhteistyönsä musiikkitieteen opettajien kanssa muodostuu hedelmää tuotavaksi. Sen vuoksi olen periaatteessa sitä mieltä, että ansioitten ollessa muuten jotenkin tasaiset etusija kuuluisi *korkeamman oppiaron* musiikkitieteessä saavuttaneelle.

Lausunnonantaja totesi Launiksen koeluennon aiheesta arvostavasti: ”Tohtori Launiksen luento ’Piirteitä arabialais-maurilaisesta musiikista’ oli aineensa puolesta erittäin kiintoisa, etenkin kun se perustui esittäjän persoonallisiin ha-

³⁸ Kajanus (HY KA 21.5.1928) kirjoitti ruotsinkielisessä lausunnossaan: ”Utgående från det sakförhållande, att kravet på musikvetenskaplig undervisning vid Universitetet redan är fullt tillgodosedd genom en e.o. [extraordinarie] professur och ett docentstipendium, och att i förordningen om musiklärartjänsten vid Helsingfors Universitet (§ [paragraf]:4) säges, att till denna tjänst bör utses en erkänt framstående musiker, kommer man till den uppfattning, att vetenskapliga meriter ej böra tagas i betraktande vid besättandet av dylik tjänst i annat fall, än då tvenne sökande i anseende till övriga kvalifikationer äro jämnstarka. Denna uppfattning torde få anses riktig, ty musikvetenskaplig lärdom medför ingalunda förmågan att meddela musikaliskt-konstnärlig undervisning, vartill erfordras helt andra förutsättningar.”

³⁹ ”Resultatet om denna forskningsfärd [till norra Afrika] är emellertid av ringa eller ingen betydelse för tonkonstens utveckling, varför detsamma snarare kan rubriceras såsom ett etnografiskt musik-kuriosum.”

vaintoihin itse paikalla.⁴⁰ On syytä selvittää, missä määrin Launiksen koeluento todella perustui sellaisiin.

Laajassa kansainvälisessä mielessä Launis oli arabialais-maurilaisen musiikin esittelijänä aikaansa edellä. Islamilaisen orientin musiikista olivat ensimmäisinä eurooppalaisina kirjoittaneet ranskalaiset. Suuntauksen juuret ovat 1600-luvulla, mutta musiikintutkimuksessa sen merkkihenkilöksi tuli Napoleonin Egyptin-retkikuntaan osallistunut ja Kairoon lähes kolmeksi vuodeksi asettunut Guillaume André Villoteau (1759–1839). Saksankieliset tutkijat saavuttivat jo 1800-luvun ensimmäisen neljänneksen aikana tuloksia käsikirjoitustutkimuksen alueella. Ranskalaisten kirjoittajien muodostamaan suuntaukseen, joka käynnistyi Mashrekin alueen musiikin tutkimuksesta, liittyi sittemmin muita musiikista ranskaksi kirjoittavia orientalisteja, musikologeja ja etnomusikologeja. Ranskalainen kiinnostus Algerian musiikkiin syntyi vasta maan valtauksen jälkeen ja laajeni 1800-luvun jälkipuoliskolla kattamaan koko Maghrebin alueen. Algerian musiikkia koskevan tutkimuksen maineikkaaksi edustajaksi kohosi Villoteaun näkemykset haastanut ranskalainen Francisco Salvador-Daniel (Bourges 1831 – Pariisi 1871; Jacono 2008). Myös Alger’ssa 1861 oleskellut, Rimski-Korsakovin ja Borodinin orientalismaa työnsä välityksellä innoittanut venäläinen Alexandre Christianowitsch (1835–1874), kirjoitti aiheesta ranskaksi. Vuosina 1924–1926, jolloin Launis oleskeli Alger’ssa, Pohjois-Afrikan ja arabialaisen musiikin tutkimus oli ranskalaisten tutkijoiden piirissä tosin vakiintunutta, muttei laajalle levinnyttä. Algerianranskalainen Jules Rouanet (jonka elinvuodet eivät ole tunnettuja) oli jo pitkään hallinnut suuntauksen keskeisen auktoriteetin asemaa. (Poché ja Lambert, 2000, 7, 49–51, 135–136.)

Vasta Kairossa vuonna 1932 järjestetystä arabialaisen musiikin kongressista, jonka aloitteentekijä oli Berliinin yliopistossa Egyptin opetusministeriön tuella koulutettu ja kaupungissa kymmenen vuoden ajan asunut Mahmud Ahmad al-Hifni, tuli eurooppalaisia ja arabitutkijoita yhteen koonnut alan tutkimuksen historiallinen merkkitapahtuma. Egyptin kuningas Fuad ja maan hallitus tukivat yhtä avokätisesti kuin arvovaltaisesti kolme viikkoa kestänyttä tapahtumaa. Kutsuttujen, egyptiläiseen musiikkiin perehtyneiden länsimaisten tutkijoiden oli määrä keskustella ”kaikesta, mikä oli tarpeen [egyptiläisen] musiikin tekemiseksi sivilisoituneeksi, sen opettamiseksi sekä sen uudelleen rakentamiseksi hyväksytyjen tieteellisten periaatteiden mukaisesti”. Ajatus maailman jakautumisesta itään ja länteen tuli paikallisen osapuolen puheenvuoroissa yleisesti esiin. Sen edustajat suunnittelivat musiikin uudistumista läntisten historioitsijoiden hahmottamien kehitysmallien mukaisesti. Läntiseen lineaariseen historiallista kehitystä koskevaan ajattelutapaan kuitenkin yhdistettiin tässä oletus, että koska arabimusiikki oli jo keskiaikana yltänyt kehityksen lakipisteeseen, se oli kyvykäs nousemaan rappiotilasta uuteen nousuun. Omaksuttuun modernistiseen kehitystavoitteeseen kuului halu johtaa musiikki epäsystemaattisesta moninai-

⁴⁰ Uudet tiedot varmasti todella kiinnostivat Krohnia. Krohn (1915) oli *Uuden Suomettaren* kirjoitussarjassaan ”Vanhojen sivistyskansojen musiikki” käsitellyt saman alueen musiikkikulttuuria mm. luonnehtien sitä ”pitkälle kehittyneeksi” ja lukien alueen ”vanhojen sivistyksen rintamaiden” piiriin.

suudesta kohti yksinkertaista yhdenmukaisuutta. Paikallisten reformiajattelusta ja myös useiden muiden osanottajien näkemyksistä poiketen eurooppalaiset vertailevan musiikkitieteen edustajat painottivat, että musiikillinen muutos oli jotain orgaanista, kansojen luonteeseen ja kokemukseen juurtunutta. Tähän relativistiseen näkemykseen yhdistyi voimakas kiinnostus ”autenttisiin” musiikki-ilmaisuihin. Viittaaminen ”kultaiseen menneisyyteen” ei kuulunut tällaiseen ajatteluun. (Racy 1991, 70, 82–85).⁴¹

Arabien hallitseman al-Andalusin alueen – joka ennen *reconquista*a ja arabien vuonna 1492 tapahtunutta lopullista karkotusta Euroopasta käsitti suuren osan Iberian niemimaata – musiikkiperinteen alkuperä ja myöhempi kehitys ovat saaneet osakseen vaihtelevia tulkintoja ja olleet terminologisten kiistakysymysten aiheena. Launiksen otsikkotermin ”arabialais-maurilainen musiikki” täsmentää itsessään luennoitsijan asemaa ajankohdan tieteellisen ajattelun piirissä. Hänen muotoilunsa on lähellä otsikkoa, jonka Yafil ja Rouanet antoivat vuosina 1905–1927 julkaisemilleen *nuba*-sävellysten katkelmille: *Répertoire de musique arabe et maure* (Arabialaista ja maurilaista musiikkiohjelmistoa; ks. esim. Poché ja Lambert 2000, 138). Nämä kaksi tavoittelivat mielestään varmaan katoamiinseen tuomitun ”andalusialaisen tai Granadan musiikin” säilyttämistä kirjoitetussa muodossa. Juuri Rouanet otti 1900-luvun alussa käyttöön käsitteen *musique andalouse*, ’andalusialainen musiikki’, mutta käytti sen rinnalla suunnilleen samassa merkityksessä käsitettä *musique grenadine*, ”Granadan musiikki” (Poché 1995, 13–14, 21). Historiallisesti katsoen ’granadalaisen’ perinteen tukikohtana toimi kuitenkin vain Algerian Tlemcen, kun taas Alger’ssa vaalittiin Iberian niemimaan arabiajan Córdobaan perinnettä. Kun 1900-luvun mittaan Pohjois-Afrikassa ja varsinkin Algeriassa omaksuttiin juuri käsite *musique andalouse*, oli vallitsevan ajattelutavan mukaisesti välttämättä kysymys nimenomaan arabimusiikista ja samalla algerialaisten omasta musiikista (mts. 17).⁴²

⁴¹ Kongressin osallistujista egyptiläisiä – tutkijoita, säveltäjiä ja runoilijoita ym. – oli kolmisenkymmentä. Ranskasta ja ranskkankielisestä Pohjois-Afrikasta saapui 13 edustajaa: marokkolaisen musiikin tutkimuksen auktoriteetti Alexis Chottin, orientalisti paroni Carra de Vaux, ryhmä Pariisin konservatoriosta sekä muita osanottajia; kongressin valmisteluun vaikutusvaltaisesti osallistunut paroni Erlanger ei voinut sairauden takia osallistua. Mukana oli mm. berliiniläisiä vertailevan musiikkitieteen edustajia, kuten Curt Sachs, Erich M. von Hornbostel sekä alan tutkimusta pitkään viljellyt Robert Lachmann. Georg Schünemannin henkilökohtaisena edustajana osallistui säveltäjä Paul Hindemith. Budapestista saapui Béla Bartók, Prahasta Alois Hába, Wienistä Egon Wellesz, Madridista Adolfo Salazar. Ks. tarkemmin Racy 1991, 71.

⁴² Kairon kongressin loppuraportin ilmestymisen 1934 jälkeen alkoi nationalistisin perustein vähitellen vakiintua ajatus ’andalusialaisen musiikin’ jakautumisesta kolmeen osaan: maghrebilais-andalusialaiseen, algerialais-andalusialaiseen ja tunisialais-andalusialaiseen musiikkiin. Toisen maailmansodan jälkeen Algeriassa – alun perin reaktiona länsimaalaisten arvostavaan tapaan puhua omasta ’klassisesta’ ohjelmistostaan – ’andalusialaiseen’ musiikkiperinteeseen on viitattu myös käsitteillä klassinen arabimusiikki, algerialainen klassinen musiikki, Maghrebini klassinen musiikki ja klassinen andalusialainen musiikki. (Poché 1995, 19.)

Launis ilmoittaa koeluentonsa aluksi, että ”arabialaista, niinkuin myös arabialais-maurilaista musiikkia on verrattain vähän tutkittu”. Hän perustelee tutkimuksen vähäisyyttä varsinkin sillä, ettei arabialaista musiikkia ole ”viime aikoihin asti” ollut nuotein kirjoitettuna. Kirjoitetun arabimusiikin vähyyttä luennoitsija selittää sen harjoittajien taloudellis-sosiaalisella asemalla. Hän nostaa kuten matkakirjassaan esiin etevien soittajien ”arabialaisten kesken” vanhastaan nauttiman arvostuksen ja aineellisen menestyksen: soittajille oli heidän omalta kannaltaan ja juuri taloudellisessa mielessä edullista olla välittämättä taitojaan ja ohjelmistoaan eteenpäin. Sama näkemys tavataan Rouanet’n artikkelista ”La musique arabe dans le Maghreb” (Rouanet 1922, 2912–2913).⁴³ Launis tuo omana tiedonantajanaan esiin vain algerialaisen tuttavansa, vanhan algerialaisen soittoniekan, joka saattaa olla Yafil, mutta jonka nimeä hän ei mainitse. Näin koeluenton pitäjä jättää täsmentämättä, mihin aineistoon hän perustaa erittelynsä. Kysyttäessä Launiksien tietojen alkuperää on jatkossa kiinnostavaa, että Yafil oli häntä ennen ollut Rouanet’n yhteistyökumppani.

Koeluenton pitäjä käy läpi arabialaisen musiikin varhaisen historian kolme vaihetta: Persian vaikutteiden leimaaman ajanjakson vuodesta 600 vuoteen 900 ja uuden arabialaisen musiikin keskuksen synnyn Espanjan Córdobaan itäisen pääkaupungin Bagdadin rinnalle; toiseksi Bagdadin kukistumisen, persialaisen musiikin eristymisen, Espanjassa jatkuvan kukoistuskauden ja musiikin-teorian tieteellisen selvittelyn vuodesta 900 vuoteen 1200; kolmanneksi ajanjakson vuodesta 1200 vuoteen 1500, arabialaisen musiikin nousun ”korkeaan kukoistukseen erittäinkin Espanjassa”, vilkkaan musiikinteorian harrastuksen, vuonna 1492 tapahtuneen Granadan kukistumisen ja sitä seuranneen arabialaisen musiikin Euroopasta vetäytymisen sekä kyseisen musiikin läntisen Pohjois-Afrikan hallituskaupungeissa ”monen vuosisadan aikana” kokeman ”kauniin jälkikukoistuskauden”. Launis esittelee arabialais-maurilaisen musiikkikulttuurin uudet keskuksat Maghrebin alueella: Fezin, Tlemcenin, Alger’n, Bougien, Constantinen ja Tunisin – samat kuin Rouanet (1922, 2844) artikkelissaan.

Launiksien esityksen yhtäläisyydet Rouanet’n tietojen kanssa eivät ole itsessään yllättäviä.⁴⁴ Hän toteaa tämän musiikin kehityksen pysähtyneen, eristetyssä asemassa ikään kuin kivettyneen ja asettuneen uudistuksia vastaan; Rouanet (1922, 2842, 2914–2915, 2937) korostaa sen juurtuneen menneisyyteen ja

⁴³ Tehdäkseen lukijalleen ymmärrettäväksi musiikin arabien keskuudessa nauttiman arvostuksen sekä Launis että Rouanet (1922, 2912) siteeraavat tarunomaisen ”Harun-sulttaanin” huudahdusta kuuluisien muusikoiden, Ibrahim el Moselin ja Barsumin soittaessa (tässä Launiksien mukaan): ”Oi Adam, jos sinä voisit kuulla niitä sinun lapsistasi, jotka tällä hetkellä ovat läheisyydessäni, sinä varmaan nauttisit siitä niinkuin minä nyt.” Molemmat tutkijat (Rouanet, mts. 2913) kertovat, että nykykahvilassa esiintyvä mestarisoittaja ”vääreksi” joskus tarkoituksellisesti soittoaan, jos huomasi yleisönsä joukossa ammattitoverin ja siis potentiaalisen kilpailijan.

⁴⁴ Koska Launiksien arabialais-maurilaista musiikkia koskevasta esityksestä on olemassa monta versiota eikä ole mahdollista tarkoin päätellä, mitkä katkelmat kuuluivat alun perin kuhunkin versioon, voidaan kirjoituksia vertailtaessa ilmoittaa tarkat sivunumerot vain Rouanet’n artikkelin osalta.

sulkeneen ulkopuolelleen kaiken voimakkaan uudistumisen. Tämä musiikki oli tosin pysynyt elävänä – Rouanet painottaa sen kestävästä yhteiskunnallista merkitystä – mutta läntisen sivilisaation puristuksessa se oli tuomittu kuolemaan (mts. 2814, 2911–2912). Tällainen kehitys näkyi omalla tavallaan säveljärjestelmän alueella: se olisi käsittänyt alkujaan 24 sävellajia, joista enää kymmenkunta oli jäljellä; sävellajit olivat osin sulautuneet toisiinsa ja menettäneet alkuperäistä luonnettaan (mts. 2911, 2915). Muutos on tapahtunut jo kauan sitten, Launis huomauttaa. Molemmat tutkijat lainaavat vuosisatoja aiemmin eläneen arabi-teoreetikon sanoja: "[O]n sävellajeja, joita tunnemme, ja sävellajeja, joita emme tunne. Viimemainituiden joukossa on myöskin isfahan-sävellaji, joka on kaunein kaikista. Se on niin kaunis, että vain Allah yksin sen tuntee." (Ks. Rouanet 1922, 2919.)⁴⁵ Arabialais-maurilaisen musiikin säveljärjestelmän Launis ilmoittaa länsimailta käsin lainatuksi; Rouanet (esim. mts. 2916–2919, 2939) rinnastaa sen asteikot varsinkin kreikkalaisiin moodeihin. Kyseisen musiikkiperinteen arvokkaimmasta lajista, *nubasta*, Launis kirjoittaa:

Vanhan perimätiedon mukaan käsitti Granadan ja Sevillan maurilainen musiikki 24 nubaa, vastaten 24 sävellajia silloisessa maurilaisessa musiikissa. Näistä on kuitenkin vain osa säilynyt meidän päiviimme asti soittajan muistin varassa kun ovat olleet. Nämäkään eivät kaikki ole säilyneet kokonaisuudessaan, useimmista puuttuu joku osa. Siksi paljon kuitenkin vieläkin tunnetaan eri nuba-sävellysten palasia, että ilman vaikeuksia voi saada täyden kuvan siitä, minkälainen oli vanha maurilainen nuba kokonaisuudessaan.

Rouanet (1922, 2915) ilmoittaa saman: "– Maghrebin vanha musiikki käsitti 24 moodia tai sävelasteikkoa: jokainen andalusilaisen musiikin 24 klassisesta nubasta oli rakennettu niistä yhden varaan."⁴⁶ Jean Lambertin mukaan tätä nykyäänkin laajalti omaksuttua ajattelutapaa vastaan voitaisiin kuitenkin asettaa tutkimushypoteesi, jonka mukaan säveltäjät vuosisatojen kuluessa aktiivisesti täydensivät epätäydellisiä *nuba*-sarjoja laatimalla niihin uusia osia.⁴⁷

Jotkut Launiksen huomiot ovat hämmentävän samanlaisia kuin Rouanet'n. Molemmat tutkijat tietävät arabialaisen musiikin olevan yksiäänistä tai oktaaveissa liikkuvaa ja joskus myös urkupisteitä käyttävää (Rouanet 1922, 2914), alkuperäiseltä melodiselta rakenteeltaan yksinkertaista mutta soittotaiturien runsaasti koristelemaa (mts. 2894) sekä – kuten länsimainen musiikki – "rytmillis-meloodisen sävelaiheen" hallitsemaa (ks. mts. 2895–2896). Itämainen soittaja kaipaa liikettä; hän aivan kuin pelkää pitkäksi venytettyä säveltä "samoin kuin pienintäkään pysäystä keskellä soittoa"; Rouanet'n mukaan maghrebilaista

⁴⁵ Launiksen mukaan kyse oli 1500-luvun, Rouanet'n mukaan 1300-luvun teoreetikosta. Rouanet (1922, 2919) myös ilmoittaa lähteensä: n°603 Bibliothèque nationale de Madrid.

⁴⁶ Rouanet kirjoittaa ranskaksi: "Ainsi qu'on l'a vu précédemment, la musique ancienne du Maghreb possédait 24 modes ou échelles tonales: chacune des vingt-quatre *noubet* classiques de la musique andalouse était construite sur l'une de ces vingt-quatre échelles."

⁴⁷ Jean Lambert (maître des conférences habilité, Université de Paris X-Nanterre ja CNRS) tekijälle 9.7.2014.

musiikkia luonnehtii 'horror vacui' ja hiljaisuuden pelko (Rouanet'lla ranskaksi 'horreur du vide', mts. 2910), ja rytmillä on keskeinen rooli (mts. 2939). "Kerran keskeytti maurilaisorkesterinjohtaja musiikkiesityksen ja poistui julmistuneena soittolavalta senvuoksi, että tar-rummunlyöjä oli hajamielisyydessään pilannut esityksen lisäämällä soittonsa yhden, vain yhden ylimääräisen liikalyönnin", Launis kirjoittaa. Rouanet (1922, 2910–2911) kertoo saman tarinan ja mainitsee tapahtuman todistajana – itsensä: Launoksen koeluenton lukemista Rouanet'n rinnalla ei ole tässä mahdollista jatkaa loppuun asti.

Onko syynä Launoksen ja Rouanet'n tietojen samankaltaisuuteen se, että heillä oli sama tiedonantaja, Edmond Nathan Yafil? Ehkä osittain. Mutta Launis on varmasti valmistanut koeluentonsa Rouanet'n artikkeleita lukien. Tämä selviää hänen konseptinsa merkinnästä "esim. säv. 2895", kun puheena on soitinmuusiikin yksinkertaisten perusaiheiden koristelu. Launoksen konseptiin sisältyy myös osittainen muistiinmerkintä Rouanet'n artikkelin mainitulla sivulla 2895 julkaistusta sävelmästä. Toisin kuin Ilmari Krohn oletti, on jo myönnettävä, ettei Launoksen koeluento oleelliselta osin perustunut "esittäjän persoonallisiin havaintoihin itse paikalla".

Rouanet'n ja Launoksen kirjoituksissaan implikoima oletus, että arabialais-maurilainen musiikki ja erityisemmin *nuba* olivat täydellisyyden tilan kauan siten koettuaan kehitymässä kohti vääjäämätöntä rappiota, oli heidän aikanaan laajalti omaksuttu. Heidän ajattelullaan vaikuttaisi näin olevan jonkinlainen vastaavuus romanttisen eurooppalaisen alkuperäjattelun kanssa. Kuitenkaan ajatus arabialais-maurilaisen musiikin kadotetusta kulta-ajasta ja sitä seuranneesta rappiosta ei näytä olevan ensisijaisesti läntisten ajattelijoiden luoma. Kysymystä on oman aikamme tutkijoista eritellyt syyrialainen Christian Poché (1938–2010). Hänen mukaansa puheena oleva käsitys perustui 800-luvulla eläneen myyttisen Ziryabin, Bagdadista Córdobaan saapuneen vaikutusvaltaisen musikon elämäntyön ylevöittämiselle. Tämä oli käytännössä seurausta tlemceniläisen historioitsijan al-Maqqarin 1600-luvulla kirjoittaman tekstin tulemisesta tunnetuksi 1800-luvun puolivälin tienoilla. Kyseinen löytö inspiroi niin espanjalaisen kuin arabienkin piirissä voimakkaasti al-Andalusin alueen musiikkia koskevaa tutkimusta. Maqqarin mukaan myös *nuba* oli saavuttanut Ziryabin myötä täydellisyytensä – sen jälkeen sen taantuminen ei ollut hellittänyt. (Poché 1995, 35–36.) Historioitsija Ibn Khaldunin (1332–1406) panos oli Pochén mielestä ollut merkittävä sille, että kuva Ziryabista al-Andalusin musiikin luojana oli muodostunut suuren pessimistisen kertomuksen kulmakiveksi (mts. 46).⁴⁸

Rouanet enempää kuin Launiskan eivät voineet vielä tuntea Tunisian La Marsasta vuonna 1956 löytynyttä vanhempaa käsikirjoitusta, jonka laatija on tunisialainen sanakirjantekijä al-Tifashi (1184–1253). Al-Tifashin kuvaus poikkeaa 1600-luvulla kirjoittaneen al-Maqqarin kertomuksesta oleellisesti. Käsikirjoituksessa kuvataan al-Andalusin musiikin kehitystä 800-luvulta 1200-luvulle ja

⁴⁸ Sevillalaistaustainen, Tunisissa syntynyt ja Kairossa kuollut Ibn Khaldun kuului perheeseen, joka oli arabialaisten menettäessä asemiaan joutunut jättämään al-Andalusin ja muuttamaan sitten pysyvästi ulkomaille. Tällaiset kokemukset ruokkivat kyseisenä aikana yleistyvää käsitystä alkuun täydellisten asioiden huononemisesta ajan myötä. (Poché 2001, 46.)

sen kolmen vuosisadan kuluessa kokemia merkittäviä muutoksia, jotka koskivat myös *nubaa*. Al-Tifashi myös esittää Ziryabin inhimillisemissä mittasuhteissa kuin al-Maqquari ja sijoittaa saman kuvan osaksi häntä myöhemmin eläneen Ibn Bajja Zaragozalaisen (k. 1139) merkittävän musiikin uudistustyön (Poché 1995, 37–50).⁴⁹

Ei siis voida sanoa, että arabialais-maurilaisen musiikin kuvaaminen taantuvana ja tuhoon tuomittuna kertoisi Launiksen omasta alentuvasta asenteesta. Huomion suuntaaminen menneeseen, alkuperään ja sivilisaatioiden elinkaariin oli ajan Pohjois-Afriikkaakin koskevassa ajattelussa siinä määrin läpikäyvä, että hänen olisi ollut tutkijana vaikeaa siitä merkittävästi irrottautua. Tarkasteltaessa hänen omaa subjektipositiotaan kiinnittyy toisaalta huomio siihen, ettei koeluento sisällä sellaisia melko rasistisia arvioita arabeista, joita punoutuu Rouanet'n muuten arvostaviin musiikin kuvauksiin ja yleiseen myötämieleen.⁵⁰ Suomalainen ei luennossaan puutu uskonnollisiin ja kansanomaisiin ohjelmistoihin, joita Rouanet artikkelissaan myös käsittelee.

Kiinnostavia ja omalla tavallaan valaisevia koeluennoissa ovat varsinkin ne näkökohdat, joita käsitellessään Launis poikkeaa Rouanet'sta. Luennoitsija toteaa, että arabialaisen musiikin säveljärjestelmä on länsimailta käsin lainattu, muttei omaksu tapaa, jolla Rouanet palauttaa itämaiset *maqamit* (nykyajattelun mukainen termi) kreikkalaisiin moodeihin. Arabimusiikin säveljärjestelmää esitellessään Launis ei käytä lainkaan käsitteitä moodi tai kirkkosävellaji. Hänen ratkaisuaan voivat selittää keskenään ristiriitaiset kreikkalaisten tai kirkkosävellajien tulkinnat aikalais-Suomessa; tähän keskusteluun Launis ei ehkä rojhennut osallistua.⁵¹ Hän tuonee nyt kuitenkin esiin nimenomaan itse arabialais-mauri-

⁴⁹ Samalla al-Tifashi tuo al-Andalusin tunnettujen musiikkikeskusten Granadan, Sevillan ja Córdobaan rinnalle Zaragozan ja Murcían.

⁵⁰ Launis kuitenkin kirjoittaa kevyeen sävyyn arabialais-maurilaisen musiikin sävellajeihin liittyen: "Viidestoista [sävellaji] on nimeltä 'el maia' eli aamulaulu. Siitä kerrotaan soma tarina Maurien viime päiviltä Espanjasta. Andalusian sulttaani kuunteli muuatta soittoesitystä, kun tuotiin tieto, että Espanjalaiset olivat alkaneet hyökkäyksensä ja että oli aika ryhtyä puolustustoimenpiteisiin. Sulttaani kuunteli vain hartaana el maia -säveltä, johon hän oli syvästi ihastunut. Tehkötöot espanjalaiset hyvin ja odottakoot hieman, vastasi hän lähetille. Mutta vihollinen noudattamatta kehotusta kävi hyökkäykseen, valloittivat kaupungin ja karkottivat maurit Espanjasta. Tämän tapauksen muistoksi arabialaiset usein päättävät soittoesityksensä heille niin kohtalokkaaksi käyneellä 'El-maia'-sävelellä."

⁵¹ Kreikkalaisten moodien tulkinnan aikalais-Suomessa herättämästä hämmennyksestä kertoo Heikki Klemetin Ilmari Krohnille Helsingissä 21.6.1916 osoitama kirje: "HV! Olen täällä vielä viimeistelemässä Musiikin historian I osaa painoon. Pyytäisinkin Sinulta tietoa mihinkä perustuu esityksesi Tietosanakirjasi 'Kreikkalaisista sävellajeista'. Mistä olet saanut nuo varmat tulokset finaalisäveleistä? Mitenkä on ymmärrettävä, että Riemann pitää juuri 'Krysea forminxia' fryygisenä, jos kerran kreikkalaisten fryyginen on duuri? Mitenkä selität keskiajan *dooriset sävelmät*, ellei niitä ollut kreikkalaisilla?"

Olen aivan epätoivoinen kun yksi sanoo yhtä, toinen toista. Seikilos-laulu on Riemannilla fryyginen (kuinka voi olla Krysea forminx ja Seikilos-laulu samaa????!) ja Thierfelderillä miksolydyinen." (SKS KA Ilmari Krohn, HK: IK 21.6.1916.)

laisesta musiikista hankkimiaan tietoja. Luennon käsin kirjoitetussa, ilmeisesti varhaisessa versiossa hän vielä kuvailee kyseisiä sävelikköjä suhteuttaen ne eurooppalaiseen molliin ja duuriin. Koneella kirjoitetussa ja siis ilmeisesti myöhemmässä versiossa hän ei yleisesti ottaen⁵² viittaa asteikkojen formaaleihin piirteisiin.

Sen sijaan hän kertoo, että kolmas sävellaji, ”er-remel” (hiekkä), jäljittelee erämaan hiekan aaltoilua, neljäs matkii kukon laulua. Suruvoittoinen seitsemäs sopii hautajaisiin, kahdeksas matkii aasin huutoa. Launikselle voitaisiin huomauttaa, että Koraanin mukaan aasin kiljuntaa pahempaa ääntä ei ole olemassakaan. Olisiko kyseessä ollut ranskan kielen sanan *âne* (aasi) sijaan sana *mulet* (muuli), joka tarkoittaa myös tiettyä erityisen kauniisti laulavaa lintua? Näin Launikselle olisi kerrottu kahdeksannen sävellajin jäljittelevän ei suinkaan aasin kiljuntaa vaan kaunista linnunlaulua. Kahdestoista sävellaji on Launiksen mukaan hempeä, kolmastoista jäljittelee kamelin ääntelyä. Kolmastoista sävellaji, toisin kuin Launis ilmoittaa, ei ehkä kuitenkaan jäljittele kamelin ääntelyä vaan kamelinajajien (*hida*) laulua:⁵³ tässä viitattaisiin arabialais-maurilaisen musiikin kansanomaiseen arkaaiseen piirteeseen.⁵⁴ Vastaavia musiikin kuvauksia ovat muusikot ja musiikin kuuntelijat todellakin voineet hänelle esittää.⁵⁵ Näitä huomioita lukuun ottamatta Launis olisi voinut laatia koeluentonsa astumatta koskaan Pohjois-Afrikan maaperälle.

Launiksen myönnettävästi puutteellisesti ilmaistua mielenkiintoa arabialais-maurilaisen musiikin symboliseen ominaisuuteen ei ole välttämätöntä ymmärtää pinnallisuudeksi tai ammatillisen asenteen puutteeksi. Vastaava päättely oli äskettäin johtanut hänet selvittämään saamelaisia joikusävelmiä koskevan symbolijärjestelmän (ks. Launis 1908, V–IX).⁵⁶ Hän myös käytti joikuja Lappiin sijoittuvan oopperansa *Aslak Hetta* (1922) musiikissa (Järvinen 2005, Järvinen [2010], Hautsalo 2013, 21–22). Onkin mahdollista, että hänen mielessään jo kypsyi historialliseen Pohjois-Afrikkaan sijoittuva ooppera, jossa arabialaisten *maqamien* oli määrä saada sijansa.

⁵² Myöskään kyseinen koneella kirjoitettu esitelmä ei ole käsitteellisesti aivan johdonmukainen. Launis kirjoittaa siten: ”Esimerkkinä tällaisesta sävellajin luonteen muuttumisesta mainittakoon sika-sävellaji. Sen alkuperäiseksi muodoksi muistavat vanhat soittajat asteikon hdefgah. Tämä on myöhempinä aikoina muuttanut muotoaan kahteenkin kertaan. Aluksi korotettiin sävel f ja myöhemmin myös sävel d puolissävelaskelta ylemmäksi. Alkuperäisessä muodossaan sitä tuskin enää tunnetaan.”

⁵³ Tässä esittämistäni uusista tulkinnoista olen täydessä kiitollisuudenvelassa algerialaiselle musiikintutkijalle Youssef Touaïbille (Touaïbian keskustelupuheenvuoro Tlemcenissä 14.6.2011 ja sähköpostiviesti 24.6.2011).

⁵⁴ Kun minulla oli *nuba*-aiheisessa kollokviiossa ”La nûba: empreintes passées et perspectives d’avenir” Algerian Tlemcenissä 14.6.2011 tilaisuus kertoa Launiksen koeluennot paikallisille asiantuntijoille, minulle huomautettiin hänen tässä mainituista kahdesta ilmeisestä väärinkäsityksestään.

⁵⁵ Jean Lambertin huomautus tekijälle keskustelussa 9.7.2014.

⁵⁶ Kiitän professori Heikki Laitista tästä häneltä 9.6.2012 suullisena saamastani tiedosta.

Ei ole lopultakaan selvää, missä tarkoituksessa Launis haki Helsingin yliopiston musiikinopettajan virkaa, joka siis ei ollut akateeminen tutkimusvirka. Säveltäjäeläkkeen 1921 saatuaan hän oli 28.10.1922 eronnut dosentin tehtävästään (HY KA 21.5.1928) ja oli siis käytännössä luopunut tutkijan urasta säveltämisen hyväksi. Tavoitteliko hän ehkä nimenomaan mahdollisuutta hankkia toimeentulo, joka mahdollistaisi keskittymisen sävellystyöhön? Jos luento oli syystä tai toisesta kiireessä kyhätty, oli ehkä Launiksen etujen mukaista antaa kuva, että juuri Pohjois-Afrikassa harjoitettu tieteellinen tutkimustyö oli syynä aiempaan pitkään poissaoloon yliopistosta. Rouanet-referaatin esittäminen koeluentona ei toisaalta sulje pois mahdollisuutta, että Launis oli Algeriassa todella yrittänyt paneutua vakavasti tutkimustyöhön, mutta oli esimerkiksi arabian kielen heikon hallinnan johdosta todennut tämän liian vaikeaksi. Miten olikaan, vaikuttaa oudolta, että hän pidättäytyi koeluennoissa laajemmin sellaisten omakohtaisten huomioiden esittämisestä, joita matkakirja sisältää.⁵⁷ Käsillä olevan artikkelin kysymyksenasettelun kannalta on oleellista todeta, että suomalainenkin itämaisen musiikin tutkija on osallinen alan aiempien toimijoiden asettamista lähtökohdista – Launiksen yliopistollinen koeluento havainnollistaa tämän erikoislaatuksella tavalla.

Ottaen huomioon Madetojan ja Launiksen luentojen hyvin erilaiset aiheet voidaan kysyä, vaikuttivatko suomalaisen musiikkielämän ajankohtaiset arvostukset ja kansallisen kulttuurin tarpeet jollain tavoin nimityspäätökseen. Krohnin lausunnosta kuitenkin ilmenee, että painavana perusteena maisteri Madetojan nimittämiseksi tohtori Launiksen ohi oli hänen vakuuttava koeluentonsa ”Ohjelmallisuudesta säveltaiteessa” (HY KA 21.5.1928.):

Mutta huolimatta terävää huomiokykyä ilmaisevista yksityiskohdista [tohtori Launiksen] esitys antoi aihetta painaviin muistutuksiin sekä eräissä asiallisissa suhteissa että etenkin sen muodollisessa puolessa.

Nämä huomiot saavat selityksensä siitä, miten kumpikin hakija on toiminut saavuttamansa oppiarvon suorituksen jälkeen. Tohtori Launis on koko dosenttiaikansa nauttinut pyytämäänsä virkavapautta, keskittäen työnsä oopperainsa sävellykseen. Hän ei ole koko sillä ajalla lainkaan yliopistossa luennoinut, vaan hänen tehtävänsä ovat rajoittuneet parin tutkinnon pitämiseen aineen varsinaisesti toimivan opettajan ollessa ulkomailla. Maisteri Madetoja taas on musiikin historian ja teorian opettajana Helsingin konservatoriossa jatkuvasti syventynyt aineeseensa ja harjaantunut sen pedagogiseen esittämiseen sekä näin kehittänyt edelleen sitä tietomäärää, jonka hän oppiarvonsa saavuttamalla on itsellen hankkinut.

En voi siis tulla muuhun lopputulokseen kuin että mielestäni olisi yliopiston edun mukaista asettaa hakijat ehdolle seuraavassa järjestyksessä:

- 1) maisteri Leevi Madetoja,
- 2) tohtori Armas Launis,
- 3) professori Selim Palmgren.

Launiksen koeluento on kuvaileva. Sen tyyli on lähellä hänen lehtikirjoittajana soveltamaansa. Se ei täsmennä selvitystä vaativia tieteellisiä ongelmia, sovellet-

⁵⁷ Säilyneestä luentomateriaalista puuttuvat katkelmat tosin tarkoittavat, että johtopäätöksiä on tehtävä varoen.

tuja tutkimusmenetelmiä eikä lähteitään – lyhyesti: se ei ilmennä tutkimuksellista kunnianhimoa. Madetojan luento kertoo monipuolisesta perehtymisestä länsimaisen taidemusiikin ja sitä koskevan ajattelun vuosisatojen aikana kokemaan kehitykseen sekä kirjoittajan kohdettaan arvostavasta, omakohtaisesta taiteellisesta eläytymiskyvystä; se ilmestyi *Helsingin Sanomissa* kaksiosaisena 29.4. ja 1.5.1928 (Madetoja 1928). Asiantuntijalausuntojen valmistuttua Launis peruutti hakemuksensa (HY KA 21.5.1928). Hänen kannaltaan virantäyttöprosessi merkitsi muodollista sinettiä musiikintutkijan urasta luopumiselle.

Oopperat Jehudith ja Theodora

Launis oli Euroopan oopperataloissa hankkimansa suunnitelmallisen perehtymisen seurauksena kyennyt jo vuoteen 1915 mennessä muodostamaan omakohtaisen alaa koskevan näkemyksen, kuten ilmenee tuona vuonna ilmestyneestä tutkielmasta *Ooppera ja puhenäytelmä* (Launis 1915). Voidaan kysyä, missä mielessä oopperasävellys koeteltuine ilmaisukeinoineen mukautui Launoksen ehkä uusien kokemusten myötä muuttuvaan maailmankuvaan – tai missä mielessä Launis itse mukautui ilmaisumuodon vakiintuneisiin ratkaisuihin ja päätyi välittämään niiden määrittämiä ideologioita sisältöjä. Koska nyt tarkasteltavia teoksia ei ole vielä saatettu kuultavaan muotoon eikä näyttämölle, voin ehdottaa tuloksiani korkeintaan alustaviksi ja esimerkinomaisiksi nojatessani käytettävissä olevaan suppeaan ja osittaiseen aineistoon.

Launoksen asetuttua perheineen vuonna 1930 pysyvästi Ranskan välimerelliseen Nizzaan hänen oopperoistaan syntyivät esitystään vielä odottavat *Noidan laulu*, *Karjalainen taikahuivi*, *Jehudith* ja *Jäiset liekit* sekä keskeneräisiksi jääneet *Kesä jota ei koskaan tullut*, *Theodora* ja *Oli kerran*. Lukuun ottamatta Larin Paraskenkin hahmon sisältävää *Karjalaista taikahuivia* (1937) säveltäjä ei nyt enää nojannut suomalaisen kansallisen kulttuurin ja kirjallisuuden henkilöahmoin toisin kuin oli tehnyt oopperoissa *Seitsemän veljestä* (1913) ja *Kullervo* (1917).⁵⁸ Näin hänen nähdään erkaantuvan siitä Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kansallista kulttuuria sävyttäneestä, Kajanuksen virantäyttölausunnostakin ilmenevästä ajattelusta, joka oletti yksilön ja siis myös taiteilijan minuuden olemuksellisesti kansallisen yhteenkuuluvuuden ilmaukseksi. Tuon romanttisen ajattelun mukaisesti omintakeisen, ”alkuperäisen” säveltäjän tuotanto toi ikään kuin luonnostaan julki kansallisen yhteenkuuluvuuden merkkejä. Vastaavasti Launis ei omaksunut sitä Ranskassa vanhastaan tunnettua toimintatapaa, joka sitoi yhteen paikallisen yleisön viehätyksen eksotiikkaan ja ulkomaisen taiteilijan taustakulttuurin ”kansallisen erikoislaadun” kuvauksen. Modernin ideologia oli

⁵⁸ Tutkimuksella on vielä kohdattavana haasteita Launoksen oopperoiden kansallisten ja kansainvälisten piirteiden erittelemisessä. Siten esimerkiksi televisiota varten sävelletyn myöhäisen (1957) ooppera-baletin *Jäiset liekit* (*Les flammes gelées*) aiheena on muinoin Pohjolasta Välimeren alueelle orjana tuodun pojan tarina (vrt. Hautsalo 2013, 10).

luonut identiteettejä vastakkainasettelun ja kiistämisen keinoin – oli kyse itsestä ja toisesta (Samson 2008, 18), mutta Launis ei aikonut olla Ranskassa Toinen.

Yhteys Algeriaan ei välimatkasta huolimatta kokonaan katkennut. Mahieddine Bachetarzin saapuessa 1933 El-Moutribia-yhtyeensä kanssa Nizzaan konsertoimaan Launis kutsui hänet kotiinsa vierailulle ja haastateltavaksi *Suomen Kuvalehteä* varten (Launis 1933).⁵⁹ Tapaamista seurasi osapuolten välinen, ammattiasioita koskeva kirjeenvaihto.⁶⁰ Kertomansa mukaan Launis alkoi Nizzan seudun vuoristossa vietettyinä kesinä 1934–1939 suunnitella muun muassa oopperoita *Theodora* ja *Jehudith* (Launis KK Coll. 123.20, 22), joiden libretot hän kirjoitti itse kuten muutkin librettonsa.⁶¹ Tapahtumien oli määrä sijoittua Välimeren eteläpuolelle kristinuskon syntyaikoihin. Aihepiirit liittyivät uskonnolliseen tematiikkaan. Vain viimeksi mainittu ooppera valmistui. Siitä on toistaiseksi esitetty vasta puolen tunnin mittainen valikoima katkelmia Ranskan radion järjestämässä konsertissa tammikuussa 1954.⁶²

Kun Launoksen oopperakuvauksen kohteeksi nyt tulee Pohjois-Afrikka ja vähäisessä määrin Lähi-Itä, todistetaanko tässä ”alkuperäisen” suomalaisen identiteettinsä menettävän, ammattiaan ranskalaisittain arvioivan säveltäjän

⁵⁹ Launis (1933) kertoo, että hän itse kannusti alkuun ajatukseen varauksellisesti suhtautunutta Mahieddine Bachetarzia tekemään Euroopan-kiertueita.

⁶⁰ Mahieddine Bachetarzin kolme tunnettua kirjettä Launikselle on päivätty Alger'ssa 24.10.1933 (El-Moutribian kirjeaavakkeella, kiitoksena Launoksen kirjoittamasta ja hänelle lähettämästä suomenkielisestä lehtihaastattelusta), Pariisissa 13.8.1935 (Launoksen tarvitsemaan valokuvatoimitukseen liittyen) ja Marokon Fezissä (Launoksen marokkolaiseen Si Kadour Ben Ghabritiin tavoittelemaa yhteyttä koskien) 25.10.1936. (KK Coll. 123.2 ja 123.3.) Muistelmissaan Bachetarzi kertoo, että Launis saattoi hänet yhteyteen impressaarin kanssa, jonka kanssa allekirjoitettiin sopimus El-Moutribian Helsingissä vuonna 1934 annettavaksi tarkoitettusta kuuden konsertin sarjasta. (”Il a eu la gentillesse de me mettre en relations avec un impresario qui nous a signé un contrat pour 6 concerts à donner à Helsinki en 1934.”; Bachetarzi 2009, 172.) Kun Bachetarzi ei lisää mitään mainintaa konserttien toteutumisesta, voidaan olettaa, että suunnitelma raukesi.

⁶¹ *Jehudithin* alun perin suomenkielinen libretto (1937?) ilmestyi säveltäjän ja Pierre Rosen ranskankielisenä käännöksenä painosta 1940 (Launis 1940). Launis sisällytti käännöksen Charles Boisardin työstämässä muodossa samana vuonna partituuriinsa.

⁶² Olen kiitollinen edesmenneelle professori Erkki Salmenhaaralle *Jehudithin* Pariisissa 23.1.1954 tapahtuneen osittaisen konserttiesityksen äänitteen (Launis 1954) luovuttamisesta käyttööni. Nyt tarkasteltavat musiikkiesimerkit on valittu kyseiseltä äänitteeltä. Ranskan radion orkesterin konsertissa esitettiin Eugène Bigot'n johdolla seuraavat numerot: Pastorale berbère (Berberipastoraali), Danse arabe (Arabialainen tanssi), Berceuse d'un petit lépreux (Pienen spitaalisen kehtolaulu), Bédouins du soir sous la tente (Beduiineja illalla teltan suojissa), Danse égyptienne (Egytiläinen tanssi), Rose de Jéricho (Jerikon ruusu), Chant du désert (Erämaan laulu), Lamentation du peuple de sable (Hietikon kansan valitus), Sérénade bédouine (Beduiiniserenadi). Laulusolistit olivat Claudine Collart (sopraano), Marguerite Myrtal (mezzosopraano) ja Jean Giraudeau (tenori).

kehitystä? Launiksen kannalta katsoen näyttää mieluummin olevan kysymys käytännöllisestä näkökulmasta ammattiin. Vuonna 1915 hän kirjoitti: "On myöskin otettava huomioon, että kullakin ajalla ja kansalla on oma [oopperaa koskeva] makunsa, ajatuspiirinsä ja omat vaatimuksensa. Mikä menestyy Ranskassa, ei menesty Italiassa, mikä Venäjällä saa ihmiset haltioihinsa, on saksalaisista raakalaistyötä tai hempeäntunteellista – – ." (Launis 1915, 55.)⁶³ Hän ei olisi ollut ammattimainen oopperasäveltäjä, ellei olisi Ranskaan asetettuaan kysynyt: Kenelle sävellän? Kuka kuuntelee minua? Kuka esittää musiikkiani? Kuka vastaa kustannuksista? *Theodora*- ja *Jehudith*-suunnitelmiin punoutui toisaalta Launiksen ajattelun pitkäaikaisia juonteita niin antiikin Roomaa kuin uskontojen kohtaamistakin koskevien teemojen myötä. Uskonnolliset tuntemukset ja niistä kumpuavat yhteisölliset ja yksilölliset ristiriidat, jotka ovat *Theodoran* ja *Jehudithin* ongelmanasettelujen ytimessä, luonnehtivat jo ennen Nizzan-aikaa valmistunutta *Aslak Hettaa* (Hautsalo 2013). Henkilöhahmojen ja ihmiskohtaloitten historialliset ja psykologiset taustat ovat tunnistettavissa myös matkakirjan *Murjaanien maassa* perusteella.

Launis kysyi itseltään jo vuonna 1915, millaisia ehtoja ooppera musiikin lajina ja kulttuurimuotona asetti säveltäjän ilmaisulle. Hänestä oopperalle otollisinta aihepiiriä olivat kansansadut ja jumalaistarustot – todellisuuden rajat runollisella tavalla sivuuttavat "mielikuvitelmat". Kiitollisia olivat "[t]apahtumat, jotka liikkuvat outojen kansain keskuudessa tai jotka sisältävät jotain jokapäiväisestä tavallisuudesta poikkeavaa tai yliluonnollista – – ." (Launis 1915, 7.) Oopperassa sävelillä oli tärkein tehtävä, toiminnalla ja luonteilla toissijainen. Oli myös mahdollista, että kaikki kolme tekijää olivat "jotenkin tasaväkisessä asemassa". (Mts. 21.) Ooppera toisin kuin puhenäytelmä ei pystynyt juurikaan kuvaamaan henkilöiden kokemaa kehitystä. Seurauksena oli, että ooppera sai tyytyä "verrattain valmiisiin henkilökuviin, jotka eivät enää huomattavammin kehity" (mts. 25). Joskin orkesterin kyky kuvata luonteita merkitsi oopperalle puhenäytelmään verrattuna suurta etua, "orkesterin ja laulun väriasteikko – – riittää ainoastaan hyvin vastakohtaisia ja erikoisia luonteenpiirteitä kuvaamaan" (mts. 23). Tunteeseen vetoavana oopperan luonteenkuvaus saattoi tosin tehdä kuulijaan suuremman ja syvemmän vaikutuksen kuin puhenäytelmä, mutta heti tunnekokemuksesta irtauduttuaan se muuntui ohimeneväksi vaikutelmaksi,

koska se tunteessa kiinni ollen pysyy auttamattomasti pinnalla. Syvemmän ja pysyvämmän vaikutelman takaavat ainoastaan puhenäytelmän luonteet niiden todellisen syvyyden ja ajatusmaailmaakin järkyttävän voiman nojalla. (Mts. 26.)

Launiksen omasta näkökulmasta tällaisten näkökohtien hallitseminen oli osa oopperasäveltäjän ammattitaitoa, joka hankittiin aiempien toimijoiden ratkaisuihin syventymällä.

⁶³ Launis (1915, 56) kirjoittaa myös: "Kokemus osoittaa ainakin Saksassa, Ranskassa ja osittain Venäjällä, että kun vain kotimainen tuottelijaisuus oopperasävellyksen samoin kuin puhenäytelmänkin alalla on tarpeeksi runsas ja monipuolinen, ei teoksia oman maan rajojen ulkopuolelta enää paljon esitetäkään."

Armas Launin Pohjois-Afrikan kuvaus painottuu niin oopperasävellyksen alueella kuin matkakirjallisuuden ja tieteenharjoituksenkin piirissä siis vahvasti menneisyyteen. Samalla hänen ”mielikuvitelmansa” sivuuttavat oopperakirjallisuudessa koetellulla runollisella tavalla todellisuuden rajat. *Theodora*-libretton (KK Coll. 123.9) tapahtumat sijoittuvat historialliseen Hadrumetumiin – jonka raunioilla nykyinen Tunisian kaupunki Sousse sijaitsee – ajanlaskumme kolmannella vuosisadalla.⁶⁴ Päähenkilö Theodora on omaksunut kristinuskon; tällä ylhäistä kreikkalaista syntyperää olevalla nuorella naisella on myös beduiinisyttäviä. Kristillisen uskonsa takia hän kärsii roomalaisajalla marttyyrikuoleman, ja hänet haudataan Hadrumetumin katakombeihin. Libretton tapahtumat sijoittuvat kahteen aikatasoon: kehyskertomuksen tarjoavaan nykyhetkeen sekä 200-luvulle j.Kr. Siirtymä muinaisaikaan tapahtuu katakombien iäkkään vartijan, nuoruudessaan niiden kaivaustöihin osallistuneen ”valkoisen isän” unen kautta. Ei ole mahdotonta, että Launis (1915, 6) totesi kesken *Theodoran* sävellystyön librettonsa huolekkaan historiallisen dokumentoinnin epädramaattiseksi ja jätti teoksen siksi kesken.

Ehkä merkittävimmissä oopperassaan ja pääteoksessaan *Jehudithissa* Launis tarttuu länsimaisen kulttuurin suurimpaan myyttiin, Kristuksen elämään ja merkitykseen ihmiskunnalle. Nimi ’Jehudith’ tarkoittaa ’juutalaista naista’ tai ’Juudeasta kotoisin olevaa naista’.⁶⁵ *Jehudithin* tapahtumat sijoittuvat Syyrian ja Egyptin väliselle rajalle. Säveltäjä kertoo orkesteripartituuriin liittämässään esitelyssä (KK Ms.Mus.Launis A VIII, kotelo 34):

Tekijä on saanut paljon vaikutteita kirjalliseen suoritukseensa monista matkoistaan erämaan kansan keskuuteen ja läheisestä, henkilökohtaisesta kosketuksestaan heihin, heidän jokapäiväiseen elämäänsä, ja kansanomaisiin tapoihinsa, kuin myös tustumisesta heidän runouteensa sekä laulu- ja soitinmusiikkiinsa.

Nojaten käsitykseensä alueen vuosisatojen ja -tuhansien ajan muuttumattomana pysyneestä elämänmuodosta Launis on näin siirtänyt Maghrebin-havaintojaan muinaiseen Egyptiin, Syyriaan ja Pohjois-Afrikkaan, jotka olivat *Jehudithin* tapahtumien aikaan ymmärrettävästi erilaisia kuin maailmansotien välillä. Ajanlaskumme alussa kristillistä ja islamilaista uskontoa ei vielä ollut, eikä arabikulttuuri ollut vielä levinnyt Egyptiin ja Pohjois-Afrikkaan (vrt. Tarasti 2006, 214, 218–219). Sinne ulottui vielä Rooman valtakunta.

Säveltäjä valitsi lähtökohdakseen raamatullisen aiheen, Pyhän perheen pakomatkan Egyptiin ajankohtana, jolloin Herodes toteutti Betlehemin poikalasten joukkomurhan; Berlioz oli käyttänyt samaa aihetta ”pyhässä trilogiassaan” *L’Enfance du Christ* (Kristuksen lapsuus, 1850–1854). Tähän kertomukseen Launis liitti toisen, uudemman kertomuksen, joka koski Jeesuksen ja hänen

⁶⁴ Säveltäjä–libretisti ei nojannut Händelin samannimisessä oratoriossaan käyttämään aiheeseen. Launis sai vuonna 1939 valmiiksi *Theodoran* libretton sekä osin harjoituspartituurin pianolle ja lauluäänille, mutta soitinmusiikki ei valmistunut.

⁶⁵ Tekijä on kiitollinen tästä tiedosta Martti Nissiselle, Helsingin yliopiston Vanhan testamentin eksegetiikan professorille. Toisin kuin Tarasti (2006, 218) ilmoittaa, Jehudith ei siis ole arabi.

vanhempiensa saapumista erämaassa beduiiniryövärin perheen leiripaikkaan. Uudemman kertomuksen oli kirjoittanut muistiin kuuluisa saksalainen oppinut, Heidelbergin romantikko Clemens Brentano (1778–1842) lähtökohtanaan 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alkupuolella eläneen saksalaisen luostarisisar Anna Katarina Emmerichin ”horrostilanäyt”. Launis huomautti selostuksessaan, että Emmerichin–Brentanon tarina oli katolisessa maailmassa laajalti tunnettu (KK Ms.Mus.Launis A VIII).⁶⁶

Libreton mukaan Simron, beduiiniheimon päällikkö, on ryöstömatkalla Betlehemissä pakottanut mukaansa nuoren Jehudithin ja tehnyt hänestä vaimonsa. Juutalaisen syntyperänsä johdosta, valittua kansaa koskevan profeettojen ennustuksen seurauksena, Jehudith on haaveillut antavansa elämän Messiaalle. Hän onkin synnyttänyt ryövärin pojan. Lapsi, Dismas, sairastaa parantumatonta lepra. Sen on häneen on tartuttanut oma isoäiti, Simronin äiti Haagar. Tultuaan nuorena juutalaisten torjumaksi tämä beduiinileski vihaa katkerasti kaikkia juutalaisia miniänsä mukaan lukien. Nuori beduiini Gesmas rakastaa intohimoisesti Jehudithia ja toivoo pienen Dismasin kuolemaa viedäkseen Jehudithin omanaan julman Simronin ja paatuneen anopin luota. Kun Jehudith on pelastanut Jeesuksen vanhempineen heitä erämaassa etsiviltä roomalaisilta sotilailta, hänen oma pieni poikansa kokee kosketuksessa pyhään lapseen ihmeperantumisen. Luottamuksen herättyä Simron ja Jehudith lähenevät toisiaan. Tuntien kiittolisuutta poikansa paranemisesta Simron luopuu rahanahneesta oikeestaan paljastaa sotilaille Pyhä perhe, jonka hän nyt itse johdattaa Egyptin puolelle rajaa – Jeesus, Maria ja Joosef ovat siellä turvassa. Jehudith saa oopperan lopputapahtumien välienselvittelyissä kuitenkin surmansa. Kuoleman aiheuttaja on mustasukkainen Gesmas, joka epätoivoisena käsittää onnennäkymänsä katoavan. Oopperan lopussa Haagar vannoo kasvattavansa pojanpojastaan kelpo ryövärin. Jehudith näkee kuolemansa hetkellä kauhistuttavan ennenäyn: Jeesuksen kahdelle puolelle ristiinnaulittuina kaksi ryöväriä, Dismas ja Gesmas, käyvät yhdessä kohti kuolemaa. (KK Coll. 123.8.) Launis täsmentää johdantotekstissään orkesteripartituuriin, että katolisen perinteen mukaan Golgathan kaksi ryöväriä olivat nimeltään Dismas ja Gesmas (KK Ms.Mus.Launis A VIII). Jehudithin poika Dismas on siis hänen näkemyksessään Jeesuksen rinnalla ristiinnaulittu ”hyvä ryöväri”, joka elämänsä viime hetkellä pyytää Jeesukselta: ”Muista minua, kun tulet valtakuntaasi”. Tähän ekumeeniseen viittaukseen on aihetta palata.

Launiksella on *Jehudithissa* käytössään suuri ja värikäs sinfoniaorkesteri. Voikaaliteyhtiö on vailla vahvoja viittauksia länsimaisen kirjoitustavan ulkopuolelle ja on ranskalaisyleisöä ehkä ajatellen linjakkaampaa kuin *Aslak Hettassa*, mutta muinaisen itämaisen elämänpiirin outouteen, alkuvoimaan ja rituaaleihin viita-

⁶⁶ Johdatuksessa *Jehudithin* orkesteripartituuriin Launis kirjoittaa: ”Katolisessa maailmassa hyvin tunnettu stigmaatikko ja raamatullisten tapahtumain horrostilanäkijätär, luostarisisar Anna-Katariina Emmerich (1774–1824) kertoo näyissään, jotka maineikas kirjailija Clement Brentano useiden vuosien kuluessa pani muistiin näkijättäreltä itseltään, laajasti myös pyhän perheen pakomatka Egyptiin.” (KK Ms.Mus.Launis A VIII.)

taan paikoin samoin väkevin keinoin. Libreton ja soivien katkelmien perusteella voidaan alustavasti sanoa, että Launis on *Jehudithissa* onnistunut kuvaamaan ”vastakohtaisia ja erikoisia luonteenpiirteitä”. Ne toteutuvat paljolti oopperalajin konventioiden rajoissa — niin myös Jehudithin hyväntahtoinen, mutta yksinkertainen ”neekeriorja” Ham viuluineen. Huomattavin miesrooli on Simronin ja on kirjoitettu baritoniäänelle, kun taas Gesmasin, Jehudithia intohimoisesti rakastavan nuoren beduiinin osuus on uskottu tenorille (sen esitti vuoden 1954 konserttiesityksessä maineikas ranskalainen lyyrinen tenori Jean Girodeau). Kolmannen näytöksen öisessä serenadissaan (kuva 1) Gesmas valmistautuu kohtaamaan Jehudithin, jonka haluaisi viedä mukanaan vielä saman yön aikana. Hän säestää itseään luutulla.

Yö, unelmaini ratsu musta,
miks kiidät pois sa luotani niin varhain?
Ma vihaan aamun kajastusta,
oi, kätke viel', yö, säteet valon tarhain!

Yö, tunteitteni verho tumma,
sa salaa hetki vielä polut harhain!
Yö, hämyn oot sa yrtti kumma,
min heelmä mulle hedelmist' on parhain. (Launis 1940.)⁶⁷

Kolmijakoinen tahtilaji ilmentää Gesmasin hellää ja haaveellista intohimoa, jota Välimeren lämmin yö ruokkii. Eräät ns. musiikillisen impressionismin keinovaloihin kuuluvat soitinnuspiirteet, paikoittainen luopuminen alun duurisävellajista sekä nousevat intervallihypyt lauluosuudessa tuovat esiin hänen hurmionsa ja ehkä myös hänen luonteensa epävakaa puolen. Yöllä osoittamassaan serenadissa Gesmas puhuu itsestään, omasta rakkaudestaan ja omista unelmistaan, muttei lainkaan viittaa rakastettuunsa eikä suunnittelemansa naisenryöstön seurauksiin. Juuri Gesmasin itsekeskeisyys ja hänen elämisensä hetkessä aiheuttavat oopperan lopussa Jehudithin tapaturmaisen kuoleman. Aistillisuus ja karkeus, jotka tässä hahmossa yhdistyvät, ovat orientalistisessa oopperassa tavallisia itämaisyyden attribuutteja.

Sen sijaan *Jehudith* on lajille epätyypillisesti myös ooppera kolmesta äidistä – Jehudithista, Haagarista ja neitsyt Mariasta – ja tutkielma äidin ja lapsen suhteesta kulttuurisen jatkuvuuden perustana. Siinä missä orientalistinen ooppera kuvaa usein outoa ympäristöä, johon oopperan keskeinen mies (tenori) on saapunut (Locke 2009, 181), vieraassa ympäristössä on nyt nainen, Jehudith. Kaikki kolme Launoksen luomaa naiskuvaa ovat kaukana esimerkiksi Dalilan aina perverssiin asti aistillisesta naistyyppistä Saint-Saënsin oopperassa *Samson et Dalila*; juuri Dalilaa on pidetty irrationaalisena ja tuhoavana orientalistisen naisen arkkityyppinä. Myrkkykäärmeitä tuhoisiin tarkoituksiin kasvattava Haagar on

⁶⁷ Ranskaksi: ”O Nuit! Cheval noir de mes rêves, Pourquoi si vite tu t'élançes? Je crains que l'aurore se lève, O Nuit! laisse-moi l'espérance. O Nuit complice! ta course est trop brève, Demeure encore à mon secours! O Nuit! que ton oeuvre s'achève, De ton ombre protège mon amour!”

611

Fl. I-II
Fl. III
Ob. I-II
E.h.
Cl. I-II
Bcl.
Bsn I-II
Fr. h. I-II
Fr. h. III-IV
Tpt I-II
Tpt III
Trbn I-II
Trbn III + Tuba
Gesmas
Harp
VI I
VI II
Vla
Vel
Cb

Oh! che-val noir de mes rê - ves tu t'en - fuis loin de moi, tu t'é -

Kuva 1. Gesmasin serenadi. 3. näytös, t. 611–615. (Nuotinnos: Armas Laines-seura.)

kuitenkin kuvattu julmana luonteena; tämä iäkkäämmän, alkukantaisen naisen rooli on uskottu lajityypilliseen tapaan mezzosopraanolle. Launis käsittelee varsinkin hänestä luomassaan kuvassa dramaattisesti heimoelämään kuuluvia atavistisia vaistoja, joihin hänen Maghrebini-oleskelunsa aikana kohtaamansa maaginen ajattelu liittyy. Säveltäjä-libretisti luonnehtii kuitenkin Haagaria kuten muitakin henkilöahmojaan myös myötätuntoisesti – tämä myötätunto on antanut lähtökohdan oopperan useille koskettaville aarioille.

Toisen näytöksen resitatiivissaan Haagar kertoo pojalleen Simronille, miten juutalaiset, joilta hän anoi apua nuorena imettävänä äitinä puolisonsa kuoleman jälkeen, torjuivat hänet hänen harhaillessaan erämaassa. ”Erämaan laulu” on todellakin enemmän resitatiivi kuin aaria, mikä tässä toimii Haagarin turtuneen sisäisen elämän ilmentymänä (kuva 2). Hänen menneisyyteen takertunut katkeruutensa ja synkät ajatuksensa saavat ilmaisun lauluosuuden resitatiivinomaisessa käsittelyssä, jolle suhteellisen samanlaiset nuottiarvot ja lukuisat säveltoistot ovat luonteenomaisia. Hetkenä, jona Haagar tulee muistoissaan traumansa alkuperään ja ytimeen, orkesteri kuvaa hänen kauhuaan keinovaroilla, jotka tuovat mieleen Florent Schmittin *la Tragédie de Salomé* (Salomen tragedia) rajuja ratkaisuja.

Vihdoin Jehudith on orientalistisen oopperan naistyyppinä enemmän *femme fragile* (hauras nainen) kuin *femme fatale* (kohtalokas nainen, ks. Locke 2009, 182), mutta kasvaa tarinan myötä suureen sisäiseen voimaan. Hän on kuten Haagarkin joutunut kohtaamaan traumaattisia kokemuksia. Päättyessään vieraisiin elinolosuhteisiin kauas synnyinseudultaan hänkin on joutunut luopumaan unelmistaan. Oopperan nimeämisen hänen mukaansa perustelee häneen henkilöityvä pyrkimys kohti pyhyyttä ja transsendenssia; Launoksen oopperan keskeinen ongelmanasettelu ja sanoma kiteytyvät juuri tähän ominaisuuteen. Jehudithin sisäinen maailma, hänen herkkätuntoisuutensa ja uskonsa tuonpuoleiseen erottavat hänet oopperan muista henkilöistä. Myös Jehudithin aarian ”Jerikon ruusu” aiheena on uhkaava erämaa (kuva 3). Jehudith laulaa libretton täsmennyksen mukaan ”kotiseutunsa säveleitä”, millä siis viitataan Juudean juutalaisten lauluihin. Hänen sanojensa mukaan Jerikon ruusu puhkesi erämaassa pyhän vaeltajan kulkureitille.

Jalkain alla kuuma polttaa santa,
 hehkuvi aava, palaa taivaanranta,
 kaikk’ kuivuu, kuolee, eloa et missään nää...
 Vaan kas, maan pinta tuolla vihertää:
 jälkihin pyhän jalan painamiin näät on
 puhjennut tarun taimi, ruusu Jerikon.

Pois päivä sammuu, polku häipyi yöhön,
 ei pilvet silmätä suo tähtivyöhön,
 ei katse askelta nää edemmäs...
 Vaan kas, tuolt’ yritti yllättävi silmähäs:
 ohjeeksi, oppahaksi pyhän jalan on
 puhjennut tarun taimi, ruusu Jerikon.

289

Fl. I-II
Fl. III
Ob. I-II
E.h.
Cl. I-II
Bcl.
Bsn I-II
Fr. h. I-II
Fr. h. III-IV
Tpt I-II
Tpt III
Trbn I-II
Trbn III + Tuba
Timp.
Gran c. e piatti
Tam-tam
Agar
Cel.
VI I
VI II
Vla.
Vcl.
Cb.

les o - a - sis je me suistrai - née, cri - ant à l'ai - de.

Kuva 2. Erämaan laulu, 3. näytös, t. 289–292. (Nuotinnos: Armas Launis -seura.)

Mut taimi kasvaa, syvät saa se juuret,
 lehdilleen kerää kastehelmet suuret,
 ja elpyin luonto eloon virkoaa,
 pois kiro katoa, siunaus sen sijaan saa:
 maan pinnan, koskenut jot' ylhä jalka on,
 taas loistoon pukee kerran ruusu Jerikon.

Jehudith kertoo, että silloin kun uskovat harhautuvat erämaassa matkoillaan, juuri loistava Jerikon ruusu osoittaa heille oikean tien. Varsinkin tämä oopperan toisen näytöksen aaria – yksi Jehudithin kolmesta aariasta – ilmentää henkilöhahmon visionääristä uskoa, joka antaa hänelle voimaa ja hänen raskaalle elämälleen arvokasta sisältöä. Visionäärinen laatu toteutuu lauluosuuden pitkissä, ekstaattisissa linjoissa. Kuten Gesmasin serenadissa, Launis on sisällyttänyt vokaalityylin osaksi joitakin tyylielityksiä muistumia musiikkiperinteestä, johon hän libretossaan viittaa.

Launis sisällytti *Jehudithiin* matkakirjan jo sisältämiä käsityksiä Afrikan pohjoisosan ja Lähi-idän muinaisuudesta. Kuvatun maantieteellisen ja historiallisen alueen tulkintaa on toisaalta muovannut oopperasäveltäjän näyttämöllinen näkökulma. Tämän eurooppalaisesta oopperaperinteestä nousevan näkökulman myötä *Jehudithiin* todellakin rakentuu etnosentrisiä ominaisuuksia. Henkilösuunnitelma toteuttaa eräänlaista arvohierarkiaa, jonka huipulle Jeesus ja Pyhä perhe sijoittuvat lähimpänä seuraajanaan nimihenkilö Jehudith, Juudean nainen – tai Jacques Fromental Halévy'n ja Eugène Scriben oopperan (1835) otsikon kanssa yhtenevästi ”Juutalaisnainen”. Näyttää siltä, että Launis on nyt onnistunut luomaan oopperagenressä itse arvostamiaan syviä henkilöhahmoja ja ilmaisemaan heidän kokemaansa, oopperasäveltäjälle niin haasteellista kehitystä. Gesmas ja Haagar eivät tosin kehity, mutta Simron kehittyi: ainakin eurooppalainen oopperayleisö ymmärtää ja kokee autenttiseksi oletuksen, että Simronin sydämessä herää Jeesuksen parantavan voiman ja Dismasin tervehtymisen seurauksena kiitollisuus ja myötätunto.

Launis maahanmuuttajana — säveltäjän käytäntö ja maailmankatsomus

Oliko Launis yksinkertaisesti kehittynyt libretistinä ja oopperasäveltäjänä toteuttaessaan Simronin myötä pitkäaikaisen ihanteensa, kehittyvän oopperahahmon – olisiko siinä toisin sanoen nähtävä onnistunut käytäntö mieluummin kuin identiteetin tai maailmankatsomuksen ilmaus? Hänen Simronin kehityksen myötä tavoittamansa ”ajatusmaailmaa järkyttävä voima” perustuu paljolti aihevalintaan, kristillisen sivilisaation pyhimpään myyttiin. Muistuttiko Launin käsitys kansainvälisesti menestyvän oopperan aiheesta ehkä Saint-Saënsin ajattelutapaa? Ranskalaisen säveltäjän 1879 antaman lausunnon mukaan perusteen raamatullisen aiheen valinnalle oopperan *Samson et Dalila* tapauksessa oli se, että yksittäisten maiden paikalliset tarut olivat ulkomailla käsittämättömiä (Soret 2006, 120). Saint-Saëns – joka käytti *Samson et Dalilan* kolmannen näy-

152

Fl. I-II *pp* *p*

Fl. III *pp* *p*

Ob. I-II *pp* *p*

E.h. *pp* *p*

Cl. I-II *pp* *p*

Bcl. *pp* *p*

Bsn I-II *pp* *p*

Fr. h. I-II *pp* *p*

Fr. h. III-IV *pp* *p*

Tpt I-II *pp*

Tpt III *pp*

Trbn I-II *pp*

Trbn III + Tuba *pp*

Timp. *pp* *tr*

Tamb. *pp*

Jehdith
- om - phe le bien tri - om - phe le mal s'ef - fa - ce, le bien, le bien tri - om - phe, la

Harp

VI I *pp* *p*

VI II *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

Vcl. *pp* *p*

Cb. *pp* *p*

Kuva 3. Jerikon ruusu. 2. näytös, t. 152–156. (Nuotinos: Armas Launis -seura.)

töksen filistiiniläispappien bakkanaalissa Alger'n qasbassa kuulemaansa sävelmää – oli kuitenkin ateisti, mutta Launis ei ollut (mts. 121; Ickowicz 2003, 16; Bachetarzi 2009, 23).⁶⁸

Universalistinen ihmiskuntaa koskeva pohdinta näyttää vallanneen Ranskan-aikana Launoksen maailmankatsomuksessa tärkeän sijan Suomi-identifikaation haurastuessa ja oopperasävellyksen viedessä keskeisen osan hänen ammatillisesta panoksestaan. Lehtikirjoituksessa, jonka aiheena on Ranskassa 1922 perustettu järjestö Association française d'expansion et d'échanges artistiques (Ranskalainen taiteellisen laajenemisen ja vaihdon liitto), hän kirjoittaa (BnF, Armas Launis): "Nykyään, kansallisen itsekylläisyyden ja eristäytyneisyyden huipukautena, jolloin jokainen maa kilvan koettaa rakentaa ympärilleen Kiinan muuria suojaksi naapurimaiden niin taloudellisia kuin henkisiäkin valloituksia vastaan, on yhteistoiminta yhä vaikeampaa. On senvuoksi mitä ilahduttavinta nähdä tällainen hyvässä mielessä tehty alote kansojen toisiaan lähentämiseksi."⁶⁹ Launoksen kehrittelemä ekumeeninen näkökulma, jolla oli mitä todennäköisimmin kosketuskohta hänen kansainvälistä toimintakontekstiaan ja toivottua yleisöään koskevien pohdintojensa kanssa, ilmenee jo hänen huomautukseensa, että *Jehudithin* aineksena oleva Emmerichin–Brentanon tarina oli katolisessa maailmassa laajalti tunnettu. *Jehudithin* libretto ei voi paljastaa, missä määrin Launis eli ja toimi muinaisuutta kuvatessaankin nykyhetkessä. Tästä kuitenkin muistuttaa Egyptissä lähetystyötä harjoittaneen sisar Marie Béatricen⁷⁰ hänelle osoittama kirje, joka on päivätty Heliopoliissa 31.5.1939. Kirje valottaa säveltäjän maailmankatsomuksellista tilannetta ja lienee vastaus hänen omaan yhteydenottoonsa.⁷¹

Se mitä sanoitte minulle vuonna 1935, on totta. Pakanallisuus on edistynyt Euroopassa hirtittävästi; on meneillään yritys kansakuntien epäkristillistämiseksi. Paavi on tuominut nämä hirviömäiset erehdykset, mutta diktaattorit ovat siinä määrin yl-

⁶⁸ Säveltäjän tyttären, lehtori Asta Schuwer Launoksen (tässä numerossa) mukaan Raamattu oli Armas Launoksen säännöllistä iltalukemista.

⁶⁹ Tarasti (2006, 13) tosin kirjoittaa (ilman lähdeviitettä): "Häntä haastateltiin [1938] kotimaassaan ja reportteri totesi: 'Yleispoliittisen tilanteen kiristyminen ihan murtumisasteeseen asti ei näyttänyt paljoakaan häirinneen säveltäjän mielenrauhaa, eikä juuri muidenkaan nizzalaisten'. Launis totesi Ranskan musiikin viljelystä, että se oli ympäröinyt itsensä Kiinan muurilla ja että ainakin pohjoiseen päin sulkeutunut kuoreensa hyvin huolellisesti."

⁷⁰ Launis kuvaa Grenoblessa ranskan kielen keskustelutuntien merkeissä alkannutta tuttavuuttaan dominikaanisisar (Marie-)Béatricen kanssa päiväämättömyydessä, mutta ilmeisesti 1950-luvulta periytyvässä koneella kirjoitetussa tekstissä "Dominikaanisisar Béatrice", jota säilytetään Kansalliskirjaston Launis-arkistossa (KK Coll. 123.24). Launis vastaanotti sisarelta kirjeitä vuodesta 1926 alkaen (KK Coll. 123.1).

⁷¹ On todennäköistä, että Launis oli kirjoittanut Marie Béatricelle kertoakseen, että hän oli käynyt uudelleen Tunisissa. Launis matkusti sinne perheensä kanssa vuonna 1939 vastaanottamaan hänelle myönnettyä kunniamerkkiä ja nimitystä Nichan-Iftikarin ritarikunnan ritariksi. Kyseessä ei ollut Saint-Saënsin 1921 saama Grand Cordon, vaan saman ritarikunnan kolmannen asteen merkki.

peyden sokaisemia, etteivät he antaudu kuin pakon edessä, toisin sanoen kuoleman hetkenä, jolloin he joutuvat tekemään tiliä Mestarilleen. (KK Coll. 123.1.)⁷²

Näin erottuvassa maailmankatsomuksessa kansalliset näkökohdat väistyvät hengellisten tieltä. Ei ole itsestään selvää, että tällaisen maailmankatsomuksen ilmaiseminen oli oopperalajin käytäntöjen ja Launiksen henkilökohtaisten aseman rajoissa mahdollista – eikä edes, että se oli säveltäjän tavoitteena. Uskontojen välisen kohtaamisen teema kehittyi hänellä kuitenkin todelliseksi uskonnollisen ekumenian teemaksi, kuten *Jehudithista* ilmenee.

Jo *Théodoran* libretosta käy kiinnostavasti ilmi se Launiksen hengellistä pohdintaa valottava yksityiskohta, että hän oli saanut tietoja ranskalaisen, nimellä *Pères blancs* (Valkoiset isät) tunnetun *la Société des Missionnaires d'Afrique* -järjestön (Afrikan lähetystyöntekijöiden yhdistys) Soussen alueella harjoittamista arkeologisista kaivaustöistä, joiden yhtenä tärkeänä päämääränä oli löytää todisteita paikallisten kristittyjen elämästä varhaiskristillisellä ajalla (Renault 1992, 439).⁷³ Tämän liikkeen piirissä muistettiin arvostaen Pohjois-Afrikan kristittyjen islamilaisilta hallitsijoilta sydänkeskijalla saamaa suojelusta ja siihen liittyntä ajatusta, että kristityt ja muslimit uskoivat eri tavoilla samaan Jumalaan.⁷⁴ Valkoisten isien pyyteeton laupeudentyö, johon islamilaisten kääntymisestä kieltäytyminen kuului (Melasuo 2014b), saattoi myös tehdä säveltäjään vaikutuksen. Soussen alueen roomalainen menneisyys ja uskontojen kohtaaminen siellä tarjosivat Launikselle *Theodoran* libretistinä ilmeisesti hyvinkin konkreettisen lähtökohdan, sillä Theodora on historian unohtama todellinen henkilö. Launis lienee saanut hänestä tietoja Hadrumetumin kaivauksia johtaneen Mon-

⁷² Alkukielellä: "Ce que vous me disiez en 1935 est bien vrai, le paganisme a fait des progrès effrayants en Europe; on cherche à déchristianiser les nations. Le pape a condamné ces erreurs monstrueuses, mais les dictateurs sont tellement aveuglés par l'orgueil qu'il ne se soumettent que par la force; c'est à dire au moment de la mort où ils devront rendre leurs com[p]tes à leur Maître."

⁷³ *La Société des Missionnaires d'Afrique* sai alkunsa Algeriassa 1868. Sen perustaja oli Monseigneur Charles Lavigerie (1825–1892), Ranskan Bayonnessa syntynyt kardinaali ja Alger'n ja Karthagon arkkipiispa. Järjestön lähetystyöntekijöitä koski vaatimus puhua paikallisen väestön kieltä, syödä samaa ruokaa kuin hekin ja pukeutua samoihin vaatteisiin – siitä nimitys "valkoiset isät". (Ks. Renault 1992, 240–242.)

⁷⁴ Esimerkiksi paimenkirjeessä vuodelta 1883 kardinaali Lavigerie tähdensi Pohjois-Afrikassa keskijalla eläneiden kristittyjen muhamettilaisilta hallitsijoilta saamaa suojelua. Lavigerie (1883, 23) lainasi paavi Gregorius VII:n (n. 1020–1085) kiitoskirjettä Mauritanian kuningas Ebu-Zeirille: "Nous nous devons, vous et nous, cette charité d'une manière plus spéciale, puisque nous croyons et confessons le même Dieu, quoique d'une manière différente, et que nous Le louons et vénérons chaque jour comme le créateur des siècles et de la Providence de ce monde." (Te ja me olemme toisillemme tämän laupeuden velkaa sitäkin erityisemmästä syystä, kun uskomme samaan Jumalaan ja tunnustamme häntä, vaikkakin eri tavoin, ja kun joka päivä ylistämme ja palvomme Häntä vuosisatojen luojana ja tämän maailman kaitsemuksena.)

seigneur Leynaud'n kirjan perusteella, ellei ollut itse nähnyt siellä sijaitsevaa Theodoran hautaa.⁷⁵

Launis kiinnitti jo matkakirjassa *Murjaanien maassa* huomiota juutalaisten kurjaan asemaan Maghrebien alueen historiassa ja toisessa yhteydessä, Edmond Nathan Yafilista puhuessaan, ilmaisi ihailunsa juutalaisten musiikillisia kykyjä kohtaan (Launis 1933). Kuten todettiin, tämä ei sulkenut hänen ulottuviltaan Pohjois-Afrikan muiden väestöryhmien ja heidän kulttuuri-ilmaisujensa aitoa arvostusta. Onkin tähdennettävä, ettei *Jehudithin* aiheena ole kristillisen, juutalaisen ja islamilaisen uskon vastakkainasettelu. Pikemminkin Launis halusi oopperassaan korostaa ajatusta kristittyjen, juutalaisten ja arabien lähenemisen tärkeydestä ja sovinnosta, joka häivyttäisi näiden välisen vastakkainasettelun.

Tämä pyrkimys ilmenee oopperan viittauksina Ismailiin, kristittyjen, juutalaisten ja islamilaisten yhteisen patriarkan Abrahamin ja hänen egyptiläisen orjattarensa Haagarin poikaan. Raamatun mukaan Jumala lupasi Abrahamille tämän tulevan suuren kansan isäksi, mutta patriarkan vaimo, Saara, ei tullut ras-kaaksi. Ismailin syntymän jälkeen Saara karkotti Haagarin yhteisymmäryksessä puolisonsa kanssa, ja Ismailia alettiin pitää Abrahamin ja Saaran jälkeläisenä ja laillisena perillisenä. Osa juutalaisista pitää Ismailia esi-isänään, mutta myös islamilaisen perinteen mukaan Ismail on sen profeetta ja pohjoisarabien esi-isä (eri uskontokuntien Ismail-tulkintoista ks. Rodinson 2002, 62, 64, 185–186).⁷⁶ Launoksen oopperassa Haagar ja Simron julistavat olevansa Ismailin kansan jäseniä. Jehudith taas tunnustaa ennen kuolemaansa Marialle, että hän oli ennen poikansa sairastumista ajatellut – libreton ranskankielisen käännöksen mukaan ylpeän järjettömästi – Dismasista, Ismailin urheiden poikien sukulaisesta ja Haagarin ja Saaran jälkeläisestä, voivan tulla sovittaja, pelastaja ja elinalueellaan Rooman vallan karkottaja:

Arvaa et, et todeks luule,
mik' osani oli, on. Siks kuule
tarina Betlehemin neidon ylvään,
mi pojalleen toivoi kruunun, sai vain häpeäpylvään...

Oli isäni sukua Daavidin,
ja äitini toive salaisin
oli saada olla kerran
emo luvatusn Juudan herran.

Ma synnyin, ei täyttynyt siis tuo kaipuu,
mut perinnöks aatoksen tuon sain.
Vaan heti taas kaikki toiveet haipuu,
kun pyhään linnaan matkallain

⁷⁵ Monseigneur Leynaud, Lavigerien seuraaja Algerian arkkipiispana, kuvailee Hadrumetumin katakombeja käsittelevässä kirjassaan yksityiskohtaisesti siellä sijaitsevan, Theodora-nimisen vauraan kreikkalaisen naisen hautaholvin ja jul-kaisee siitä valokuvan (Leynaud 1922, 120–121, 180–181).

⁷⁶ Tekijä on kiitollinen professori Martti Nissiselle tätä kysymystä selventävistä tiedoista.

mun Simron ryösti, vangiksi vei.
Hän sukua oli uljahitten
Ismaelin poikain. Turhaan ei:
ma luulin, poikani, mi syntyi sitten,
tuki oisi uuden liiton majan.⁷⁷
Haagarin, Saaran kun oli verta
suonissaan, hänestä pelastajan
näin ikeestä Rooman vallan kerta.

Sairastui poika, toive raukes.

Tähän suurisuuntaiseen universalistiseen visioon, jonka perusta jälkikäteen näyttäytyy kokemuspohjaisena ja maailmankatsomuksellisena, limittyvät *Jehudithissa* siis aiempien ammatillisten toimijoiden kehrittelemät ideologisesti latautuneet käytännöt.

Seurattaessa edellä Launiksen Pohjois-Afrikan kuvauksia on huomattu, kuinka kirjoittajan, tutkijan ja taiteilijan työ hänen uskovan protestantin etsintäänsä yhtyneenä salli hänen ylittää kansallisen sidoksensa ja kasvavassa määrin myös tietyn ranskalaisen orientalistisen diskurssin rajat. Kun raja ”eurooppalaisen” ja ”itämäisen” ajattelun välillä ei hänen kuvauksissaan toisaalta piirry mitenkään selkeänä, vastaa tämä useissa tapauksissa hänen pohjoisafrikkalaisessa kontekstissaan yleisemminkin tavattuja asenteita. Matkakirjassa *Murjaanien maassa* esiintyvä ja nykytieteenkin valossa hyväksyttävä huomautus, että ”erämaan profeetta” loi Islamin uskon ”erilaisista tuntemistaan uskonnoista” (Launis 1927, 296), havainnollistaa osaltaan, miten maailmankansalaisuutta luova tiedollinen harrastuneisuus toimi tämän suomalaisen kehityksen pohjana. Launiksen orientalismin ei olekaan ensisijaisesti ulos sulkevaa, eksklusiivista. Hänen oopperasäveltäjän toiminnassaan ilmenee merkillepantavaa huomiota ja myötätuntoa hänen aikansa ja ympäristönsä marginaalisia ryhmiä kohtaan: juutalaisia, arabeja ja naisia.⁷⁸ Maailmansotaa lähestyvä maailma ei ehkä ollut valmis hänen universalistisen sanomansa vastaanottamiseen. Tosin myös Ranskan radion

⁷⁷ Nämä säkeet on libreton painetussa ranskankielisessä versiossa käännetty virheellisesti muotoon: ”Je croyais que le fils qui naîtrait serait le soutien d’une nouvelle arche d’alliance.” ”Tuki oisi uuden liiton majan” saa tässä merkityksen ”tuki olisi uuden liitonarkun”. Käännös tekee Dismasista Mooseksen Jumalalta saamien laintaulujen säilyttämiseen käytetyn juutalaisten pyhän arkun toivotun puolustajan, mikä on hyvin kaukana Launiksen alkuperäisestä tarkoituksesta.

⁷⁸ Olen kiitollinen Aix-en-Provencen yliopiston maître des conférences, Dr. Jean-Marie Jaconolle Algerian kolonisaatioajan musiikkia koskevista tiedoista ja eräistä keskeisistä kirjallisista lähteistä sekä ensimmäisten tutkimuskontaktien saamisesta Algerian kansallisen esihistorian, antropologian ja historian CNRPAH:n (Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques), varsinkin sen tutkimusjohtaja, professori Slimance Hachin ja musiikintutkija, Dr. Maya Saidanin kanssa. Viimeksi mainituille olen kiitollinen mm. saamastani mahdollisuudesta esitelmöidä ja saada keskustelupalautetta Launiksen Pohjois-Afrikan-suhteesta Alger’ssa (1.12.2009 ja 26.11.2013) sekä Tlemcenissä (14.6.2011) järjestettyjen kollokvioiden yhteydessä ja heidän lisäksseen professori Tuomo Melasuolle mahdollisuudesta osallistua edellä mainittuun

vuonna 1954 järjestämässä konsertissa esitettävät numerot oli valittu tyydyttämään ranskalaista orientalistista makua. Launoksen maailmankuva ei päässyt kuuluville hänen tarkoittamassaan muodossa, kun ulkopuolelle rajautuivat kaikki viittaukset Raamattuun ja uskontokuntien harmoniseen rinnakkaineloon.

Lähteet

Äänitteet

Launis, Armas 1954. *Jehudith*, katkelmia (kasetti). Äänite Eugène Bigot'n johtamasta Ranskan radion konsertista 23.1. Helena Tyrväisen arkisto.
Bachetarzi, Mahieddine 1929(?). Istikhbar djarka. Mahieddine Bachtarzi (tenori) ja Choeur d'El-Moutribia, joht. M. Kespi. K-4608. LP. (Verkkolähde <https://www.youtube.com/watch?v=9w2yrUG6ru4> [tark. 29.6.2015]).

Arkistolähteet

Armas Launis -seura, Helsinki.

Launis, Armas (s.a.). *Jehudith*. 2000-luvulla puhtaaksikirjoitettu, julkaisematon orkesteripartituuri.

BnF: Bibliothèque nationale de France, Pariisi.

Fonds Montpensier. Finlande. Compositeurs. Armas Launis.

Launis, Armas. Muuan huomattava ranskalainen alote: L'association française d'expansion et d'échanges artistiques. Päiväämätön lehtileike ilman julkaisu-yhteyttä koskevaa merkintää.

Tampereen yliopiston rauhantutkimusinsituutin ja CNRPAH:in Alger'ssa 2013 järjestämään seminaariin. Olen esitelmöinyt oopperasta *Jehudith* mm. Armas Launis -seuran ja Kansalliskirjaston järjestämässä "Unohdettu Armas Launis" -symposiumissa 16.10.2009 ja symposiumissa "La musique et le sacré" Suomen Ranskan instituutissa Pariisissa 24.4.2010. Launoksen yliopistollisesta koeluenosta esitelmöin "Suomen musiikkitiede 100 vuotta" -juhlasympposiumissa Helsingin Tieteiden talossa 18.3.2011. Esitän lämpimät kiitokset ystävällisestä avusta ja neuvoista Launoksen tyttärelle Mme Asta Schuwer Launikselle, Mahieddine Bachetarzin muistelmien toimittamisesta Slimane Hachille ja Khellaf Abdencerille, tutkimusaineistojen luovuttamisesta fil. lis. Pekka Hakolle ja fil. lis. Petri Tuoviselle, tämän käsikirjoituksen kommentoimisesta Algerian kolonisaatioajan asiantuntijalle, professori Tuomo Melasuolle, Vanhan Testamentin ja Lähi-idän kysymyksiä koskevista keskusteluista Vanhan Testamentin eksegetiikan professori Martti Nissiselle, Pohjois-Afrikan perinnesäätöihin varhaista tutkimusta koskevista neuvoista professori Philip V. Bohlmanille ja maître des conférences Dr. Jean Lambertille sekä arabialaisten ja Pohjois-Afrikkaa koskevien sanojen suomenkielisiä kirjoitusasuja koskevista ohjeista fil. tri, yliopistonlehtori Sylvia Akarille. Ajattelen kiitollisena edesmennyttä professori Erkki Salmenhaaraa, jolta sain käyttööni äänitteen *Jehudithin* osittaisesta konserttiesityksestä Pariisissa vuonna 1954. Kiitän Niilo Helanderin säätöitä ja Wihurin rahastoa apurahoista, joiden tuella tämä artikkeli on kirjoitettu.

HY KA: Helsingin yliopiston keskusarkisto.
Kanslerinviraston arkisto. Saapuneet kirjeet 1928/Dno 233.
Ote Helsingin yliopiston konsistorin pöytäkirjasta 21.5.1928.

SKS KA: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto, Helsinki.
Ilmari Krohnin arkisto, vastaanotetut kirjeet.

KK: Kansalliskirjasto. Armas Launiksen arkisto.

KK Coll. 123.1. Armas Launiksen arkisto. Kirjeenvaihto. Saapuneet kirjeet.

KK Coll. 123.2. Armas Launiksen arkisto. Kirjeenvaihto. Saapuneet kirjeet.

KK Coll. 123.3. Armas Launiksen arkisto. Kirjeenvaihto. Kirjekonseptit / Lähetetyt kirjeet.

KK Coll. 123.8. Armas Launiksen arkisto. Kirjallinen toiminta. Libretot. Jehudith.

KK Coll. 123.9. Armas Launiksen arkisto. Kirjallinen toiminta. Libretot. Theodora.

KK Coll. 123.20. Armas Launiksen arkisto. Elämäkerrallista aineistoa.

Launis, Armas s.a. Taival, jonka vaelsin.

KK Coll. 123.22. Armas Launiksen arkisto. Kirjoitukset. Biografinen leikekirja.

KK Coll. 123.24. Armas Launiksen arkisto. Kirjallinen toiminta. Painamattomia artikkeleita.

Ms.Mus.Launis. Armas Launis. Sävellyskäsikirjoitukset.

A VIII. Jehudith.

Tiedonannot, haastattelut ja esitelmät

Bohlman, Philip V. 2014, suullinen tiedonanto 23.5.

Laitinen, Heikki 2012, suullinen tiedonanto 9.6.

Lambert, Jean 2014, suullinen tiedonanto 9.7.

Melasuo, Tuomo 2014a, kirjallinen tiedonanto 24.8.

Melasuo, Tuomo, 2014b, suullinen lausunto 25.8.

Touaïbia, Youssef 2011, suullinen lausunto 14.6. ja sähköpostiviesti 24.6.

Voionmaa, Hannele, 2013. Rencontres algéro-finlandaises: deux écrivains-journalistes en Algérie entre 1876–1884. Esitelmä Algerian Bibliothèque nationale, Alger'ssa järjestetyssä kollokviossa "L'étoile polaire sous les charmes du Sud: les défis communs des sciences sociales et humaines en Algérie et en Finlande" 25.11. (käsikirjoitus).

Painetut lähteet

Bachetarzi, Mahieddine 2009. *Mémoires 1919–1939 suivis de Étude sur le théâtre dans les pays islamiques*. Alger: ÉNAG Éditions.

Bouchar-Kasbadji, Nadia 1988. *L'Émergence artistique Algérienne au XX^e siècle: Contribution de la musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationaliste*. Alger: Office des Publications Universitaires.

Blévis, Laure 2014. Quelle citoyenneté pour les Algériens? Teoksessa *Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1832–1962)*. Paris: La Découverte. 352–358.

Ehrnrooth, Adelaïde 1886. *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika åren 1876-77 och 1884*. Helsingfors: Edlund.

Espagne, Michel 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France.

Gooley, Dana 2013a. Cosmopolitanism in the age of nationalism, 1848–1914: introduction. *Journal of the American Musicological Society* 66 (2): 523–529.

- Gooley, Dana (koonnut) 2013b. Cosmopolitanism in the age of nationalism, 1848–1914. *Journal of the American Musicological Society* 66 (2): 523–549.
- Hautsalo, Liisamaija 2013. Lappologinen orientti Armas Launiksen Aslak Hetassa. *Musiikki* 43 (1): 8–32.
- Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1832–1962)* 2014. Toim. Abderrachmane Bouchène, Jean-Pierre Peyroulou, Ouanassa Siari Tengour ja Sylvie Thénault. Paris: La Découverte.
- Ickowicz, Pierre 2003. *Camille Saint-Saëns et l'Algérie*. Éditions Les Amys du Vieux Dieppe. Dieppe: Chateau-Musée de Dieppe.
- Jacono, Jean-Marie 2008. La découverte ambiguë de la musique arabe par Salvador-Daniel (1831–1871). Teoksessa *Mélanges offerts au Prof. P. Louis Hage*. Toim. P. Ayoub Chawan. Université Saint-Esprit de Kaslik, Faculté de musique. Études 9. [Kaslik:] PUSEK. 77–96.
- Järvinen, Minna Riikka 2005. Armas Launis joikusävelmien kerääjänä. Esittelyteksti *Aslak Hetta* -oopperan levykansiossa. Ondine ODE 1050-2D.
- Järvinen, Minna Riikka [2010]. Armas Launis. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkolähde <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/9018> [tark. 25.6.2015].
- Krohn, Ilmari 1915. Vanhojen sivistyskansojen musiikki 3: Intia, Muhamettilaiset, Kreikka. *Uusi Suometar* 13.7.
- Lappalainen, Seija 1990. Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa. *Musiikkitiede* 2 (1): 159–189.
- Launis, Armas 1908. *Lappische Juoigos-melodien*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Launis, Armas 1915. *Ooppera ja puhenäytelmä: Muutamia vertailevia piirteitä*. Kansanvalistusseuran toimituksia [171], A-sarja 1. Helsinki: Raittiuskansan Kirjapaino-osa-KEYHTIÖ.
- Launis, Armas 1927. *Murjaanien maassa*. Helsinki: WSOY.
- Launis, Armas 1933. Arabialainen tervehdys Suomen Kuvalehdelle. *Suomen Kuvalehti* 38 (16.9.). 1238–1239.
- Launis, Armas 1940. *Jehudith, opéra en trois actes*. Version française de Pierre Rose. Préface de Henri Tomasi. Nice: Imp. centrale et du palais réunis.
- Lavigerie, Charles 1883. *Lettre pastorale de son éminence le Cardinal Lavigerie Administrateur Apostolique de Carthage et de la Tunisie sur la dernière page connue de l'histoire de l'Ancienne Église d'Afrique et mandement pour la Carême de l'an de grâce 1883*. Tunis: Imprimerie Française B. Borrel.
- Lecorre, Pirkko 2004. Launis operas buffeted by the winds of politics in France. *Finnish Music Quarterly* 20 (2): 46.
- Leynaud, Monseigneur 1922. *Les catacombes africains: Sousse–Hadrumète*. Alger: Jules Carbonel.
- Locke, Ralph 2009. *Musical exoticism: images and reflexions*. New York: Cambridge University Press.
- Madetoja, Leevi 1928. Ohjelmallisuudesta säveltaiteessa. *Helsingin Sanomat* 29.4. ja 1.5. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja, Leevi 1987. *Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 17 (3–4): 166–180.
- Melasuo, Tuomo 2008. Merentakainen Ranska: siirtomaaimperiumista frankofoniaan. Teoksessa *Suomalaisten Ranska: kaunis tunteiden*. Toim. Louis Clerc ja Kristina Ranki. Helsinki: Ajatus Kirjat. 237–256.
- Nouschi, André 2014. La dépossession foncière et la paupérisation de la paysannerie algérienne. Teoksessa *Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1832–1962)*. 189–193.
- Pasler, Jann 2013. Camille Saint-Saëns and stoic cosmopolitanism: patriotic, moral, cultural, and political. *Journal of the American Musicological Society* 66 (2): 539–549.

- Poché, Christian ja Jean Lambert 2000. *Musiques du monde arabe et musulman: bibliographie et discographie*. Paris: Les Geuthner.
- Racy, Ali Jihad 1991. Historical worldviews of early ethnomusicologists: an East-West encounter in Cairo, 1932. Teoksessa *Ethnomusicology and modern music history*. Toim. Stephen Blum, Philip V. Bohlman ja Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press. 68–91.
- Remaud, Olivier 2012. On vernacular cosmopolitanisms, multiple modernities, and the task of comparative thought. Teoksessa *Comparative conceptions of the political*. Toim. M. Freeden ja A. Vincent. London: Routledge. 155–171.
- Renault, François 1992. *Le cardinal Lavigerie 1825–1892: L'Église, l'Afrique et la France*. Paris: Fayard.
- Rodinson, Maxime 1987 [1980]. *Europe and the mystique of Islam*. Engl. käännös Roger Veinus. (Ranskankielinen alkuteos: *La fascination d'islam*.) Paris: Librairie François Maspero.
- Rodinson, Maxime 2002 [1968]. *Muhammad: Prophet of Islam*. Engl. käännös Anne Carter. (Ranskankielinen alkuteos: *Mahomet*.) London: Tauris Parke Paperbacks.
- Rouanet, Jules 1922. La musique arabe dans le Maghreb. Teoksessa *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Toim. Lionel de la Laurencie. Première Partie: Histoire de la musique. Tome V. Paris: Librairie Delagrave. 2813–2944.
- Said, Edward W. 2003 [1978]. *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia 2*. Helsinki: WSOY.
- Samson, Jim 2008. Either / Or. Teoksessa *Rethinking musical modernism: proceedings of the international conference held from October 11 to 13, 2007*. Toim. Dejan Despic ja Melita Milin. Serbian Academy of Sciences and Arts. Academic Conferences. Vol. CXXII. Department of Fine Arts and Music. Book 6. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts. 15–26.
- Sihvola, Juha. Eurooppalainen kosmopoliittisuus. Teoksessa *Westfalenista Amsterdamiin*. Helsinki: Edita. Verkkolähde <http://www.eurooppatiedotus.fi/doc/fi/julkaisut/westfalen/sihvola.html> [tark. 24.6.2015].
- Soret, Marie-Gabrielle 2003. Samson et Dalila ou comment ébranler les colonnes du temple. Teoksessa *Opéra et religion sous la III^e République*. Toim. Jean-Christophe Branger ja Alban Ramaut. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne. 103–122.
- Stora, Benjamin 2004. *Histoire de l'Algérie coloniale (1830–1954)*. Paris: La Découverte.
- Tarasti, Eero 2006. Armas Launis: säveltäjä kotonaan niin Lapissa kuin Marokossa. Teoksessa Eero Tarasti, *Muotokuvia: Tulkintoja, muistelmia, tarinoita*. Imatran Kansainvälisen Semiotiikka-Instituutin julkaisuja 3. Imatra: Imatran Kansainvälinen Semiotiikka-Instituutti ja Suomen Semiotiikan Seura. 209–220.
- Thénault, Sylvie 2014. 1881–1918: L'«apogée» de l'Algérie française et les débuts de l'Algérie algérienne. Teoksessa *Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1832–1962)*. 159–188.
- Tyrväinen, Helena 2012. Questions of career and compassion: Finnish composer, musicologist and journalist Armas Launis in colonialist France. *Marhaba, Yearbook of the Finnish-Arabic Society – Suomalais-arabialaisen yhdistyksen vuosikirja* 36: 30–40. Verkkolähde <http://www.sarab.fi/file/marhaba/MARHABA.html/MARHABA-2012.html#S30> [tark. 25.6.2015].
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Acta musicologica fennica 30. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 172. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ja Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Armas Launis as a portrayer of the North African Orient: questions of career and affinity

Armas Launis's interest in the North African Orient was manifest in three of his professional domains: travel writer, musicologist and opera composer. During his stays in Algiers over two winters between 1924 and 1927 in particular, Launis became personally acquainted with the countries of the Maghreb (Tunisia, Algeria, Morocco). My article examines how in each of these professional forms of expression, the immediate, local encounters merge with the discursive practices of European learning in Launis's representations of Northern Africa.

In a travel book from 1927, containing references to Menemech, Yafil and Bachetarzi, eminent figures of the Arabo-Moorish musical tradition, Launis demonstrates his knowledge and expertise on the Algerian music scene. Written for a wide audience, his observations about popular traditions lack any detailed scholarly apparatus, intentionally so. He expresses respect for the 'civilisatory mission' pursued by the French in Northern Africa, and notes the remnants of Roman antiquity, but he also shows an interest in both historical and contemporary tensions between local tribes, nationalities, cultures, and religions. These were later interwoven in his operas *Jehudith* and *Theodora*, the latter unfinished.

In 1928, during a period of intensive operatic composition, Launis applied for a position as music teacher at the University of Helsinki, albeit in vain. The topic of his presentation lecture, "Features of Arabo-Moorish music", met with both approval (Ilmari Krohn) and disapproval (Robert Kajanus). The many points of convergence with an existing article "La musique arabe dans le Maghreb" by Jules Rouanet (1922) were not noticed.

Having settled permanently in Nice in 1930, Launis planned the two operas, *Theodora* and *Jehudith*. They exhibit the religious universalism already developed in his earlier operas, but now in a new form, where the composer has become intrigued by the conflicts of the region and the political developments of the time. I examine in particular some of the ethnocentric accents found in *Jehudith*, relating them to a wider tradition of orientalism in the western operatic tradition.

FT Helena Tyrväinen on Helsingin yliopiston piirissä toimiva musiikkitieteilijä, joka on erikoistunut musiikin historian ja suomalais-ranskalaisten musiikkisuhteiden kysymyksiin.

Armas Launis, Ilmari Krohn ja suomalaisen musiikkitieteen kansallinen tehtävä 1900-luvun alussa

Markus Mantere

Musiikin ja nationalismin läheinen suhde on musiikin historian tutkimuksessa laajasti ja perusteellisesti käsitelty aihe.¹ Nationalismi on yksi 1800- ja 1900-lukujen Euroopan merkittävimpiä ja seurauksiltaan kauaskantoisimpia poliittisia ja kulttuurisia suuntauksia, ja sillä on ollut omat erilaiset manifestaationsa eri maissa. Yleisestä musiikinhistoriasta ensimmäisenä aiheen tiimoilta mieleen tulee se, miten musiikillinen nationalismi soi: esimerkiksi Puolan, Tšekin ja Norjan kansallisromanttinen musiikki on edelleenkin konserttien vakio-ohjelmistoa. Samoin eksplisiittisesti kansallishenkinen saksalainen, ranskalainen, venäläinen ja italialainen 1800-luvun jälkimmäisen puoliskon musiikki on edelleen paljon esillä konserttiohjelmissa – ajatellaan sitten vaikkapa Wagneria, Musorgskia, Verdiä tai koko *grand opéran* traditiota. Suomessa musiikin kansallisuus on tietysti myös ollut tärkeää, niin kansakunnan itsenäistymisen aikoihin kuin myöhemminkin. 1800-luvun lopun karelianismilla oli kaikupohjaa myös musiikin alalla, ja *Kalevalan* innoittamana esimerkiksi Robert Kajanus, Jean Sibelius ja monet heitä seuraavasta säveltäjäsukupolvesta sävelsivät kansakuntansa kunniaksi ja suuremmaksi tulevaisuudeksi.² 1990-luvulle tultaessa tavalla tai toisella *Kalevalaan* liittyviä suomalaisia sävelteoksia oli sävelletty noin 350 kappaletta (Vento 1992, 88).

Vaikka esimerkiksi Sibeliuksen kansallinen merkitys olikin suurelta osin hänen musiikkinsa ja hahmonsa julkisen reseption tuotetta, hänellä oli selvästi myös omia kansallisia motiiveja musiikkinsa merkityksen suhteen. Veijo Murtomäen (ks. yksityiskohtaisemmin Murtomäki 2007 sekä Murtomäki 2002) mukaan karelianismin lisäksi kielipolitiikka, sisäpolitiikka, Suomen ulkopolitiikka eli asenne venäläisten yhtenäistämispolitiikkaan sekä patrioottinen ajattelu näkyvät hänen musiikissaan ja sitä koskevassa ajattelussaan. Mikään kansallisaktivisti Sibelius ei kuitenkaan koskaan ollut.

Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen ja nationalismin välistä suhdetta on tarkasteltu toistaiseksi lähinnä historiografian osalta (ks. esim. Huttunen 1993;

¹ Katso esimerkiksi Richard Taruskinin kirjoittaman ”Nationalism”-luvun bibliografia *The new Grove dictionary of music and musicians* -hakuteoksessa (Taruskin 2002, 703–706).

² Sibeliuksen osalta suomalaista musiikillista nationalismia ovat viime vuosina tutkineet esimerkiksi Murtomäki (2007), Mäkelä (2007) ja Goss (2007), Kajanus-ta puolestaan pääasiassa Matti Vainio (2002). Ks. myös esim. Broman-Kananen (2013) ja Hautsalo (2013a).

2004). Matti Huttunen (2004, 18–19) kirjoittaa kuitenkin kiinnostavasti kahdesta varhaisen suomalaisen musiikintutkimuksen päämäärästä hegeliläisen historiakäsityksen valossa. Yhtäältä etsittiin suomalaisen musiikkikulttuurin pitkä historiaa, esimerkiksi keskiaikaisten nuottifragmenttien tutkimuksen kautta kuten Toivo Haapanen vuonna 1924 ilmestyneessä väitöskirjassaan. Toisaalta taas suomalainen musiikin historian kirjoitus tarvitsi oman suurmiehensä, joka tietysti löytyi Sibeliuksesta. Koko toista maailmansotaa edeltävä, vuoden 1900 Karl Flodin Helsingin Filharmonian Seuran ulkomaankiertuetta varten kirjoitetusta ohjelmatekstistä alkava historiografinen paradigma on tässä mielessä Sibeliuksen kansallisen sankarihahmon ympärille rakentunut. (Huttunen 1993, 115–116.) Toisessa artikkelissaan Huttunen (1999) on tarkastellut kiinnostavasti Sibeliuksen asemaa 1900-luvun alun suomalaisessa musiikkielämässä rakennehistoriallisesta näkökulmasta.

Musiikkitiedettä on kuitenkin katsottava tutkimuksen sisällönanalyysin lisäksi myös laajempuna instituutioon osana aikaansa. Kuten Matti Klinge (1982a, 247) kirjoittaa historiasta tutkimuksena, joka ei suinkaan ala menneisyydestä vaan ”meistä, meidän menneisydentarpeestamme, meidän kysymyksistämme”, samoin tieteellinen tutkimus ylipäätään on useimmiten vastausta ympäröivän yhteiskunnan tarpeisiin. Myös musiikkitiedettä on tarkasteltava kysyen minkälaisiin ulkoapäin asetettuihin kysymyksiin sen kautta etsittiin vastausta. Historiantutkija Ilkka Herlin (1998; 2000) on kirjoittanut ns. kansallisista tieteistä – esimerkiksi perinteentutkimuksesta, maantieteestä, kotimaisen kirjallisuuden tutkimuksesta, arkeologiasta ja historiantutkimuksesta – kansallista identiteettiä ja kollektiivista historiaa luovina instituutioina. Kansallisen tieteen tehtävä on ollut luoda kansakunnalle kirjallinen menneisyys ja historiallinen selitysmalli sen kielen, kulttuurin ja taiteen olemuksesta ja historiallisesta kehityksestä. Herlinin (2000) mukaan kansallinen tiede tässä tarkoituksessaan on kansallisen Suomen osajärjestelmä, jonka työllä ja saavutuksilla oli lähtökohtaisesti tarkoitus: poliittisen ja kulttuurisen ”Suomen” synnyttäminen ja myöhemmin ylläpito.

Tässä artikkelissa puntaroin sitä, oliko suomalainen musiikintutkimus osa kansallisten tieteiden instituutiota. Ennakoin saman tien johtopäätöstäni: selvästikin oli, mutta oikeastaan relevantimpaa ja kiinnostavampaa onkin kysyä, missä mielessä 1900-luvun alun suomalainen musiikintutkimus oli perusviritykseltään kansallista ja minkälainen oli suomalaisen musiikintutkimuksen suhde poliittiseen ja kulttuuriseen aikaansa, siis 1900-luvun alun Suomeen. Ilmassa oli tuolloin suuria kansallisia kysymyksiä: kielikysymys, itsenäistymispyrkimykset, sääty-yhteiskunnan muuttuminen ja yliopiston asema osana yhteiskuntaa. Yliopiston mukana myös musiikintutkimus oli väistämättä osa tätä laajempaa kontekstia.³

³ Tahdon antaa suurkiitoksen FT Marko Jousteelle ja FT Kati Heinoselle. Keskustelut heistä kummannkin kanssa ovat olleet tärkeitä tämän artikkelin syntymisen kannalta. Samoin referee-lukijoiden kommentteilla on ollut tärkeä merkitys lopputuloksen kannalta. Kaikki virheet ja puutteellisuudet tekstissä ovat tietenkin omalla vastuullani.

Erityisesti tarkastelen tässä artikkelissa kahden suomalaisen musiikintutkijan, Ilmari Krohnin (1867–1960) ja hänen ensimmäisen tohtoriksi väitelleen oppilaansa, Armas Launiksen (1884–1959) toimintaa. Pohdin sitä, miten Krohnin ja Launiksen tutkimushankkeet ankkuroituivat institutionaalisesti laajoihin ja kansallisen tehtävän kannalta merkittäviin hankkeisiin, kuten Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran yli kolme vuosikymmentä kestäneeseen Suomen Kansan Sävelmät -projektiin, jonka viidestä jaksosta Krohn toimitti vuosien 1898 ja 1933 välillä kolme ensimmäistä ja Launis neljännen kahdessa osassa (1910–1930). Tarkastelen myös Krohnin ja Launiksen julkaistua tutkimusta, muuta tieteellistä toimintaa ja yliopistossa annettua opetusta heijastamassa heidän työnsä kansallisiin päämääriin liittyviä motiiveja ja päämääriä. Tämän kansallisen kontekstin ohella pohdin sitä, minkälaisessa suhteessa varhainen musiikintutkimus oli ajan eurooppalaiseen musiikkitieteeseen, erityisesti ns. vertailevan musiikkitieteen tutkimusparadigmaan. Krohnin osalta viitataan osittain aiempaan tutkimukseeni (Mantere 2012a; Mantere 2012b), jossa olen eritellyt Krohnin tutkijuutta yksityiskohtaisemmin. Launiksen tutkijuuden käsittelyn osalta tämä artikkeli on omalla kohdallani ensimmäinen.⁴

Musiikintutkimuksen kansallinen tarve

Matti Klinge (1982b, 264, 269) on painottanut sitä, että erityisesti 1900-luvun alussa yliopisto oli koko Suomen näkyvin laitos, sen ”kulttuuriolemuksen symboli”. Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto, nykyinen Helsingin yliopisto oli tuolloin ainut suomalainen instituutio, jossa oli koolla yhdessä paikassa ja keskinäisessä vuorovaikutuksessa niin paljon henkistä voimaa, että siitä saattoi syntyä ”kansallinen ideologia, isänmaa-käsitys, poliittinen ajattelu, vieläpä taide ja lehdistö”. Virkamieskunta ja papisto saivat yliopistossa opillisen kasvatuksensa yhdessä ja niin myös pitkään monet muutkin ammattiryhmät. Sosiologisemmin katsottuna yliopisto oli sääty-yhteiskunnassa myös tärkeä sosiaalisen kohoamisen väylä, vaikkakin tuossa funktiossaan sen merkitys jäi lopulta melko vähäiseksi (Alapuro 1973, 29).⁵

Tällaisessa muodossaan ja tarkoituksessaan kansallisen tieteen instituutio liittyy tietenkin läheisesti ”nationalismiin” käsitteeseen, joka itsessään on laaja

⁴ Hankkeen myötä olisi perusteltua tarkastella myös A. O. Väisäsen tutkijuutta tässä yhteydessä koska hän oli toimittajana *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan viidennessä osassa ”Kantele- ja jouhikkosävelmiä”. Tutkijana – vaikkakaan ei ikänsä puolesta – Väisänen oli kuitenkin jo Krohnista ja Launiksesta seuraavaa sukupolvea. Lisäksi valmistelen laajempaa, pääasiallisesti A. O. Väisäsen keskittävää tutkimusta.

⁵ Suomen varhaisen musiikkitieteen tarkastelu tällaisesta näkökulmasta on yksi kiinnostava lähestymistapa aiheeseen, mutta siihen en kuitenkaan tässä kirjoituksessa ryhdy. Tyypillisesti suomalaiset musiikintutkijat olivat säätyläistäustaisia, joskin muutamia poikkeuksiakin löytyy (esimerkiksi A. O. Väisänen).

ja sisällöltään väljä. Nationalismi on musiikintutkimuksen piirissä myös erittäin ladattu ja sisällöltään rikas termi, sillä musiikkiin on kautta historian usein assosioitu nimenomaan kansallisia merkityksiä. Dahlhaus (1989, 38) kirjoittaa osuvasti siitä, että musiikin kansallisuus on useimmiten vastausta johonkin tiettyyn tarpeeseen – siis aivan kuten aiemmin siteeraamani Klingenin historianarvekin. Musiikin kansallisuus sen merkityskenttänä aktualisoituu silloin, kun tuo kansallisuus on jollain lailla vaarassa, sitä etsitään tai sen olemassaolo kielletään jonkin ulkopuolisen tahon toimesta. Musiikin kansallisuuden painottaminen antaa näin sen kuulijoille mahdollisuuden identifioitua jonkin heitä itseään suuremman viitekehyyksen kanssa. Tässä hengessä esimerkiksi Eric Hobsbawm (1990, 10–11) näkee termin merkityskentän poliittisena, historiallisesti muuttuvana, sosiaalisesti ja institutionaalisesti rakentuvana ja kansalaisten omaehtoisesti jakamana, eräänlaisena ”kansallisuuden” diskursiivisena muodostelmana.⁶ Nationalismissa tärkeää on Hobsbawmin mukaan myös se, että se rakentuu alhaalta ylöspäin – kansalaisilla on tarve identifioitua itseään suurempaan ”kansakuntaan”, jonka kehyksissä toimia ja jonka asemaa edistää.

Toinen tunnettu, substanssinsa osalta varsin diskursiivinen määritelmä ”kansakunnalle” ja nationalismille on Benedict Andersonin (1991) luonnehdinta kansakunnasta ”kuviteltuna yhteisönä”, jonka jäsenet eivät konkreettisesti tunne toisiaan, mutta silti kokevat yhteenkuuluvuutta kansakunnan kehyksessä. Kansakunnalla on luotu yhteinen menneisyys, tietyt rituaalit, ja tietyt inklusiivisuuden, kansakuntaan kuulumisen säännöt. Andersonin mukaan nationalismin synty länsimaissa liittyy yhteiskunnan maallistumiseen, monarkioiden rapautumiseen ja uskonnollis-kosmologisen maailmankuvan korvautumiseen luonnon-tieteellisellä. (Anderson 1991, 6, 36.)

Kansakunta ei tietenkään diskurssina tai kuviteltunakaan pysy olemassa olevana ilman toimintaa, ja keinot tällaiselle aktiivisuudelle ovat moninaiset. Kansakunnan kulttuuriseen menneisyyteen kohdistuva tutkimus on luonnollisesti yksi näistä keinoista – luodaanhan sen kautta kansakunnan omaehtoisuudelle ja kulttuuriselle omaleimaisuudelle historiallisia juuria. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen (2005, 14–15) ovat määritelleet nationalismin väljästi ”ajattelu- ja puhettavaksi sekä ideologiaksi ja poliittisen yhteisön ohjeistukseksi, joka jakaa ihmiskunnan kansoihin ja maapallon alueet kansallisvaltioihin sekä tekee ihmisten kansallisuudesta heidän identiteettinsä ja käyttäytymisensä kannalta tärkeän, ellei ratkaisevan seikan”. Pakkasvirran ja Saukkosen määritelmää voi toki kritisoida liian väljäksi, mutta samalla se tulee kiinnittäneeksi huomion eräaseen varhaista suomalaistakin perinteen- ja taiteentutkimusta leimanneeseen ontologiseen premissiin: ajatukseen kansakunnasta ja kansallisuudesta musiikin merkityksen pääasiallisena viitekehyyksenä. Suomalaisessa kontekstissa tämä on

⁶ Diskursiivisella muodostelmalla viitataan Michel Foucault’ta (2002 [1969]) seuraten historialliseen ja institutionaaliseen puhe- ja toimintatapaan, joka aktualisoi tietyn termin, tässä tapauksessa siis ”nationalismin”, merkityksen sosiaalisessa todellisuudessa. Foucault’laisittain katsottuna yksilö ikään kuin muotoutuu kansakunnan jäseneksi historiallisten, sosiaalisten ja institutionaalisten diskursioiden keskellä.

ehkä historiallisesti niin vahva perusolettamus, että sen kyseenalaistaminen tai kritisoiminen onnistuu helpoimmin Suomen ulkopuolelta. Ainakin tähän suuntaan argumentoi Tenho Pimiä (2009, 23) suomalaisten sukukansojen tutkimusta toisessa maailmansodassa tarkastelevassa väitöskirjassaan. Pimiä kirjoittaa William Wilsonin klassikkoteoksesta *Folklore and nationalism in modern Finland* (1976), että sen kirjoittajan ”etuna oli myös mahdollisuus tarkastella suomalaisten tiedemiesten toimintaa vailla henkilökohtaisen lojaliteetin painolastia, minkä lisäksi hän kykeni tarkastelemaan tutkimuskohteensa toimintaa myös ahtaiden tieteellisten rajojen ulkopuolella”. Tämä ajatus on monesti tullut mieleeni erityisesti edettäessä suomalaisten musiikintutkimuksen oppihistoriassa 1930- ja 1940-luvuille, jolloin poliittiset motiivit olivat tietyillä tutkijoilla erittäin vahvoja, esimerkiksi Otto Anderssonilla ja A. O. Väisäsellä.

Wilsonin mukaan kuitenkin jo 1800-luvun lopun ja vuosisadanvaihteen suomalainen perinteentutkimus oli läpikotaisin poliittista. Wilson kirjoittaa olevan ”mahdotonta kiistattomasti löytää kaikkia niitä vaikuttimia, jotka herättivät näiden tiedemies-isänmaanystävien innon ja ohjasivat heidän kirjoituksiaan”. Kun tutkija historialliseen aineistoon nojautuen yrittää hahmottaa suomalaisten kansanrunoudentutkijoiden ajatusmaailmaa, ”asioita joutuu aina katsomaan kuin tummennetun lasin läpi”. Wilsonin mukaan kääntämällä katseensa ”propagandaan, jota samat miehet tekivät pyrkiessään vaikuttamaan maansa kohtaloon, voi nähdä selvemmin ne vaikuttimet, jotka olivat heidän akateemisten tutkimustensa taustalla”. (Wilson 1985, 96.)

Suomalaisen nationalismin perusajatus kansakunnasta ihmisyksilön olemisen ympäristönä ja samalla maailmanhistorian näyttämönä juontaa juurensa Johann Gottfried Herderin (1744–1803) ajatteluun. Herderiltä ovat peräisin oikeastaan kaikki Suomenkin 1800-luvun loppupuolen kansanvalistuksen perusajatuksat: kieli kansakunnan identiteetin kivijalkana, kansanrunous kansakunnan kollektiivisena historiana ja muistivarantona sekä suurmiehet kansakunnan rakentajina.⁷ Musiikin kulttuurisen merkityksen Herder näki merkittävänä: kansanlaulussa

⁷ Tässä mielessä Herderin ajattelu on eräällä lailla valistuksen kritiikkiä. Siinä missä ranskalaisperäinen valistus painotti empiiristä, rationaalista ja universaalia, Herderin nationalismi etsi ihmisen eksistenssin juuria paikallisesta, metafysisestä ja kollektiivisen kulttuurivarannon piiristä. Suurten kansakuntien periferiassa – kuten Saksassa ja Suomessa – kansakunnan, kansallisen identiteetin ja kansallisen valtion rakentaminen nähtiinkin sivistyneistön tehtäväksi nimenomaan kulttuuriselta pohjalta (Karkama 2007, 14). Herderin paikallisuutta, kulttuurien moninaisuutta ja omaleimaisuutta korostava ajattelu oli hyvin kieliorientoitunutta, kuten Alexander Rehding (2003, 117) panee merkille. Siinä missä ranskalainen 1700-luvun lopun ajattelu painotti kielen universaaliutta ja korrespondenssia sanojen ja ulkomaailman välillä, Herder näki kielen – hänellä tietysti saksan – yhteisöllisyyden ja kulttuurin kantajana. Kyse oli siis eräänlaisesta kulttuurisesta relativismista: jokainen kansakunta oli niin kielen kuin kulttuurinsa osalta ikään kuin oma autonominen yksikkönsä, jonka historiallinen muutos tapahtui sisältäpäin, ja toiminta tuolla kielellä nähtiin ikään kuin autenttisuuden edellytyksenä. Kieli nähtiin rakentamassa ajattelua ja sidoksissa kulttuuriseen ja filosofiseen kontekstiinsa. Tämä on kiinnostavassa ristiriidassa sen tosiasian kanssa, että vuosisadan alkuvaiheen säätyläistö toimi yliopistossakin vähintään kolmella kielellä,

heijastuu ikään kuin kansan todellinen sielu, sen identiteetti ja omintakeisuus. Herderin tunnettu teos *Stimmen der Völker in Liedern* (1807) oli myös Suomessa laajalti tunnettu ja innoitti mm. Lönnrotia. (Ks. Karkama 2007, 445–446.)

Huolimatta Herderiltä peräisin olevasta kulttuurirelativismista – paikallisuuden kulttuurinen rikkaushan on lähtökohtaisesti kaikkien kansakuntien omaisuutta – saksalaiset kulttuuri-intellektuellit nostivat erityisesti saksalaisuuden universaaliksi ihanteeksi. Yksi saksalaisen nationalismin filosofisista edeltäjistä, filosofi Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) esimerkiksi kirjoitti tunnetussa pamfletissaan *Reden an die deutsche Nation* (1808) siitä, kuinka ”saksalaisuus” säilyy vain moraaliltaan korkeiden yksilöiden työn kautta ja näin ollen ”hyvyys” muodostuu synonyymiksi ”saksalaisuuden” kanssa. Samalla tämä kvaliteetti menettää maantieteelliset rajansa ja siitä tulee moraalinen, esteettinen ja filosofinen ideaali.

Saksa-hegemonia on tietysti tuttua myös musiikin historian tutkimuksen ja musiikinteorian oppihistoriasta (ks. tarkemmin esimerkiksi Applegate 1998; Applegate ja Potter 2002). Hugo Riemann pyrki todistamaan, että vaikka musiikin oikean ymmärtämisen peruslähtökohdat pohjautuvatkin kuuloaistin ja ihmisen kognition fysiologiaan ja ovat täten ylihistoriallisia ja -kulttuurisia, silti näiden ominaisuuksien alkuperä oli nimenomaan saksalaisessa kulttuuripiirissä. (Rehding 2003, 29–30.) Ajan musiikin estetiikassa tämä ajatus muotoutui eri muodoissaan 1800-luvun mittaan varsin suosituksi ja seuraukselliseksi. Esimerkiksi Eduard Hanslick (186 [1854], 64)⁸ kirjoitti klassikossaan *Vom Musikalisch-Schönen* italialaisista musiikinkuuntelijoina, joita leimaa mukavuuden halu (Bequemlichkeit), ja sitä vastoin ”pohjoisista kuulijoista” – siis saksalaisista – kuulijoina, joilla oli rakenteellisen kuuntelun kyky ja musiikillinen kompetenssi seurata musiikin harmonista ja kontrapunktista verkostoa.⁹ Myös Friedrich

eikä kielikysymys ollut musiikintutkimuksen piirissä oikeastaan lainkaan mikään kohtalonkysymys, vaan musiikintutkijoina toimittiin sujuvasti ainakin saksan, ranskan, ruotsin ja suomen kielillä. Kiitän tästä huomiosta referee-lukijaani.

⁸ Käytän tässä rinnakkain Geoffrey Payzantin englanninkielistä käännöstä sekä Hanslickin alkuperäistä tekstiä. Payzant on paikoitellen käännöksessään epätarkka, joten tietty lähdekritiikki on tarpeen. Alkuperäisessä tekstissä siteeraamani kohta on seuraava: ”Wie viele einzelne Individuen, so können auch manche Nationen sich ihr nur sehr schwer unterziehen. Die singende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und kontrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geistige Tätigkeit gering ist, der Genuß leichter, und solche Musikbolde können Massen von Musik verzehren, vor welchen der künstlerische Geist zurückbebt.” (Hanslick 1922 [1854], 133–134.)

⁹ Hanslickin pilkalla on yllättävän pitkä varjo. Niinkin valistunut ja itsekin kaikkea stereotyyppisoivaa ajattelua vastaan kirjoittanut filosofi kuin Theodor W. Adorno kirjoittaa arkkii-hokkiaa Arturo Toscaninia kritisoidessaan tämän taipumuksesta fiksoitua liikaa melodiaan kontrapunktin ja musiikin rakenteellisen hallinnan kustannuksella. Tällainen tulkintatapa tekee melodiasta vääristyneellä tavalla koko musiikillisen kokemuksen keskipisteen. (Ks. Adorno 1999 [1959], 40–47.)

Nietzschen ja Richard Wagnerin välinen debatti musiikin saksalaisuudesta ja oopperauudistuksesta liittyy samaan esteettiseen keskusteluun.¹⁰

Oma lähtökohtani suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistorialliseen tarkasteluun on siis tieteenalan asema, motivaatio ja tarkoitus yhtäältä 1900-luvun alun kansallisena tieteenä ja toisaalta osana eurooppalaista musiikin tiedeinstituutiota. Vaikka Herlin ei musiikintutkimusta artikkeleissaan mainitsekaan, voidaan väittää esimerkiksi edellä mainittuun Wilsoniin tukeutuen, että tieteenala erityisesti kansanmusiikin tutkimuksena oli 1900-luvun alussa mitä suurimmassa määrin päämääriltään kansallista.¹¹ Kansanmusiikin tutkijat etsivät keruutoiminnalla ja kansanmusiikin analyysillä suomalaisen musiikin historiallisia juuria ja ”suomalaisuuden” varhaisia musiikillisia artikulaatioita. Tutkimuksen kautta luotiin kulttuurista menneisyyttä ja kansakunnan legitimiteettiä.

Edellä kursorisesti esitellyt Herderin kansallisuutta koskevat ajatukset sekä tiettyssä määrin austrogermaanisesta musiikin hegemoniasta siirtyivät osaksi varhaisen suomalaisen musiikkitieteen agenda. Tämä ei ole yllättävää ottaen huomioon sen, että niin Krohn, Launis kuin Suomen ensimmäisen musiikin historian kirjoittaja, Helsingin musiikkiopiston perustaja Martin Wegeliuskin (1846–1906) opiskelivat formatiiviset vuotensa Saksassa ja Itävallassa, tyypillisesti Leipzigin, Berliinin, Wienin ja Münchenin. Tämän yhtenä seurauksena oli se, että koulutus ankkuroitui suomalaisen kansanmusiikin ohella saksalaisperäiseen taidemusiikin kaanoniin niin oppikirjallisuuden kuin ohjelmistonkin osalta. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä vähitellen rakentuva Sibeliuksen ikoniasema muutti tätä fokusta jonkin verran, mutta selvemmin vasta 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla suomalaisen konserttimusiikin tutkimuksen myötä. Taulukko 1 esittelee Krohnin opetusta yliopistossa 1901–1920. Siitä näkee hyvin sen, miten vahvasti tuo opetus ankkuroitui saksalaiseen perinteeseen.

Ensimmäiset julkaistut musiikkitieteen tutkintovaatimukset lukuvuodelle 1923–1924 sisälsivät Heikki Klemetin ja Martin Wegeliuksen musiikinhistorioiden ja Krohnin *Musiikinteorian oppijakson* lisäksi saksalaisten tutkijoiden Hugo Leichentrittin, Karl Grunskyn, Hermann Kretzschmarin, Albert Schweitzerin, Eugen Schmitzin, Ludwig Busslerin ja Johann Gottfried Heinrich Bellermannin teoksia. Näiden lisäksi vain ruotsalaisen musiikkitieteen pioneerin Tobias Norlindin *Svensk musikhistoria* sisältyi vaatimuksiin.

Kansanmusiikin ja -runouden tutkimuksen metodina oli perinteen keräys, kansainvälinen vertailu ja analyysi. Kun Suomelta puuttui dokumentoitu valtiollinen historia, kansakunnan historiallisen perustan rakentaminen oli luontevaa aloittaa kulttuurin tutkimuksesta (ks. Herlin 2000). Näin toteutettiin vuosisa-

¹⁰ Nietzschehän päätyi Wagner-kritiikissään musiikin ”välimerellisyyden” kannalle: Wagnerin musiikki on liian saksalaista, liian raskasta ja tummaa, kun taas vaikkapa Bizet’n musiikki ”lähestyy kuulijaansa kevyesti, tahdikkaasti ja ystävällisesti” (1967, 160).

¹¹ Miltei mikä tieteenala tahansa saattoi vuosisadan alussa todeta kuuluvansa kansallisiin tieteesiin. Mieleeni on jäänyt esimerkiksi otsikko Akateemisen Karjala-Seuran *Suomen heimo* -lehdestä 1920-luvulta: ”Suotutkimus kansallisena tieteenä”.

Taulukko 1. Ilmari Krohnin opetus Helsingin yliopistossa 1901–1920.

Vuosi	Aihe(et)
1901–1902	Muinaiskreikkalainen musiikki; Beethovenin sonaatit
1902–1903	Robert Schumann; Kirkkolaulu keskiajalla; Kansanlaulun alkuperä ja kehitys
1903–1904	Evankeelisen koraalin historia; Bachin <i>Wohltemperierte Klavier</i>
1904–1905	Suomalaiset kansanlaulun sävelmät
1905–1906	Suomalaiset kansanlaulun sävelmät; Akustiikka; Schumannin <i>Dichterliebe</i>
1906–1907	Rytmiikka; Säveltapailu; Händelin <i>Messias</i>
1907–1908	Mozart; Musiikin historian pääpiirteet
1908–1909	Mozart; Musiikkianalyysi
1909–1910	Musiikin estetiikka; Musiikkianalyysi
1910–1911	Musiikin taidekeinojen historiaa; Musiikkianalyysi
1911–1912	J. S. Bach; Musiikkianalyysi
1912–1913	Orkesterimusiikin historia; Musiikkianalyysi
1913–1914	Akustiikka; Musiikki ja runous; Musiikin historia
1914–1915	Musiikki ja runous; Wagnerin <i>Lohengrin</i>
1915–1916	Melodiikan perusteet; Kirkkomusiikin historia
1916–1917	Uuden ajan kirkkomusiikki; Melodiset säe- ja lauserakenteet
1917–1918	Romantikkojen instrumentaalimuodot; Musiikkianalyysi
1918–1919	Romantikkojen instrumentaalimuodot; Oopperan historia
1919–1920	Wagnerin <i>Nibelungin sormus</i>

dan alun tiedeinstituution tehtävää perustella ”kansakunnan syntyä, suomalaisen yhteiskunnan itsenäisyyttä ja omintakeisuutta” sekä yritettiin osoittaa ulkomaailmalle, että ”Suomi oli moderni ja vakaasti järjestäytynyt demokratia, taloudellisesti vaurastuva ja teollisuuttaan voimakkaasti kehittävä sekä kulttuur- ja sivistystasoltaan korkea koulutusyhteiskunta”, kuten Jyrki Paaskoski (2008, 94) toteaa. Tutkimus ja opetus olivat Paaskosken mukaan tukemassa ”kansakunnan rakentamista ja kansallista ideologiaa” sekä levittämässä ”suomalaisen tieteen tuloksia kansainvälisille foorumeille” ja näin rakentamassa Suomi-kuvaa. Laajasti asiaa katsoen tässä yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa oli myös varhaisen suomalaisen musiikintutkimuksen työn tarkoitus.

Kiinnostavaa tässä suhteessa on kuitenkin se, että vaikka kansakuntaa rakennettiin eksplisiittisesti tieteen – sekä tietysti myös taiteen – kautta, yksittäisten toimijoiden maailmankuvassa tämä ei aina kovin selvästi ole nähtävissä. Esimerkiksi tämän artikkelin päähenkilöt näyttävät motivoituneen työhönsä paljolti aivan muista kuin kansallisista päämääristä. Tämä on historiantutkimuksen kannalta metodologinen ja teoreettinen haaste, josta esimerkiksi Hanne Koivisto (2001) on kirjoittanut intellektuellien ajattelun tutkimuksen näkökulmasta. Risiriitä yksityisen ja yleisen välillä tietysti myös muistuttaa siitä, että henkilöiden ideologinen kategorisoiminen ja liian yksioikoinen tarkastelu vain ”heijastamassa” laajempaa kontekstiaan ei johda kestäviin johtopäätöksiin.

Onkin siis oltava tarkkana sen suhteen, missä merkityksessä puhumme musiikintutkimuksen ja nationalismin suhteesta (nationalismin käsitteen monita-

hoisuudesta yksityiskohtaisemmin ks. Pakkasvirta ja Saukkonen 2005). Tässä käsiteltävän aiheen kannalta kysymys on paljolti tutkimusinstituution merkityksestä kansallisesti tärkeiden kysymysten tarkastelijana. Kuten todettua, Krohn ja Launis eivät kumpikaan näytä olleen erityisen kansallismielisiä, vaikkakin Krohnin tausta tärkeän fennomaanisuvun jäsenenä olikin erityisen velvoittava ja paikoin hänkin puhuu ja kirjoittaa hyvin kansallisin äänenpainoin, kuten vaikkapa onnitellessaan Kaarle-veljeään tämän 70-vuotispäivänä vuonna 1933 (SKS, Kirjallisuusarkisto. Ilmari Krohnin henkilöarkisto, sit. Mantere 2012b, 33.):

Tarttuessasi tieteelliseen työhön sait suuren ja kauniin tehtävän, vaalia isämme perintöä. Siltä pohjalta on sitten rakentunut koko pitkä ja uuttera päivätyösi. – – . Palava rakkaus isänmaahan ja suomalaiseen kansaan, vilpittömä jumalanpelko ja harras sydämen puhtauden tavoittelu, siinä kolme kirkasta johtosäiettä isämme runoilussa. – – . Mutta jo varhaisemman nuoruutemme aikana sinä vanhempana veljenä huolehtien minua muistutit rukoilemaan ja varoitit paheista.

Krohnille kuitenkin kansallisuuden sijaan tärkein aatteellinen viitekehys oli hänen kristillinen maailmankuvansa. Sen kautta hänen ammatillinen toimintansa, tutkimusaiheensa, teorianmuodostuksensa, urarakaisunsa ja jopa musiikillis-esteettinen ajattelunsa tulevat syvemmin ymmärrettäviksi. (Ks. tarkemmin Mantere 2012b.) Launis puolestaan oli oman käsitykseni mukaan suomalaisen 1900-luvun musiikkielämän todellinen kosmopoliitti, maailmankansalainen, jolle tutkijuus oli mahdollisesti vain välietappi ennen todellisen kutsumustyön, säveltäjän uran käynnistymistä. Julkaistua tutkimusta hänelle kertyi vuoden 1911 väitöskirjan jälkeen varsin vähän. Tutkijan ura tyrehtyi vähitellen ensin kansankonservatorioiden johtajuuden tieltä ja lopullisesti vuonna 1930 tapahtuneen Ranskaan muuton ja säveltämiselle omistautumisen myötä.

Kansanmusiikki kansallisena aarteena

Vaikka Suomen ensimmäinen musiikkitieteen tohtori (1900), dosentti (1900–1918) ja henkilökohtainen ylimääräinen professori (1918–1935) Ilmari Krohn olikin tunnetusta fennomaanisuvusta ja hänen isänsä Julius ja veljensä Kaarle olivat aktiivisia suomalaisuusaatteen miehiä, Ilmari itse ei kirjoituksissaan juurikaan nostanut kansallisia motiiveja esiin työnsä taustatekijänä ja kaikenlainen fennomania näyttää muutenkin olleen hänen ajattelustaan kaukana. Vielä parikymppisenä opiskelijana toimittamansa *Uusi kannel Karjalasta* -kansansävelmäkokoelman esipuheessa Krohn kirjoittaa tosin toiveestaan, että ”nämät kansan suusta lähteneet sävelet hekin – – saattaisivat Suomen sivistynyttä yleisöä yhä enemmän tuntemaan ja rakastamaan kansaansa”, mutta myöhemmin näinkään suoraan kansakunnan rakentamisprojektiin liittyviä lausumia Krohnilta ei myöhemmästä tuotannostaan löydy.¹² Monien kollegoidensa tapaan Krohnkin oli esimerkiksi Akateemisen Karjala-Seuran jäsen, mutta kansallinen intressi oli

ehkä enemmän sisältyneenä hänen tutkimusintresseihinsä ja kansanvalistajan kutsumukseen kuin palavaan kansalliseen kutsumukseen. Mikään kiihkoilija Krohn ei koskaan ollut.

Kristillisyys ja nationalismi kietoutuivat tietysti suomalaisessa 1900-luvun alun säätyläistön ajatusmaailmassa kiinteästi yhteen. Kati Mikkola (2004, 230) on kirjoittanut Topeliuksen *Maamme kirjasta*, joka julkaistiin ensin ruotsin kielellä 1875, eräänlaisena ensimmäisenä kansakunnan suurena kertomuksena, jonka puitteissa kansalliset suurmiehet nähdään eräänlaisina jumalallisen tehtävän suorittajina maan päällä”. Topeliuksen kirja oli ensimmäinen laajamittainen ja asemansa vakiinnuttanut kirja, joka vastasi kollektiivisiin kysymyksiin siitä, mitä suomalaisuus on, mikä on kansalaisen tehtävä osana kansakunnan rakennustyötä sekä siitä, mikä on Suomen ja suomalaisuuden asema osana maailmanhistoriaa ja tulevaisuutta.

Suomalainen kristillishenkkinen nationalismi ei 1900-luvun vaihteen tienoilla ollut mitenkään poikkeuksellinen ilmiö. Chris Lorenz (2008, 35–55) on jopa väittänyt, että koko 1800-luvun nationalismin käsite(kimppu) on eräänlaista kristillisyyden valjastamista kansallisiin tarkoituksiin, sillä ”kansakunnalla” ja uskonnolla on lopulta samanlainen toiminnan dynamiikka: molemmat edellyttävät osallistujiltaan rakkautta, uhrautumista, osallistumista rituaaleihin sekä kodifioitun opin ja yhteisen tradition hallitsemista.

Kansalliskertomus tarvitsi tietenkin päähenkilönsä. Kristillisyyden ja edellä kuvaillun topeliaanisen kansallismaiseman kehyksessä Krohn kirjoittaa kansallisessa hengessä *Uusi Suometar* -lehdessä (24.3.1891) nuoresta Sibeliuksesta ”tosi-suomalaisen musiikin ensimmäisenä nerona”, joka on ”kansansa taistelut” tuonut esiin musiikkinsa kautta kuulevalle yleisölle. Tunnettuja ovat myös Krohnin 1940-luvun sisältöesteettiset tulkinnat Sibeliuksen sinfonioista, joissa kukin seitsemästä sinfoniasta perustuu yhdelle perusnarratiiville. Näin *Kullervo*-sinfonia ja ensimmäinen sinfonia edustavat Suomen ”muinaista taruaikaa”, toinen sinfonia sen viimeisiä vaiheita. Kolmas ja neljäs sinfonia kuvastavat Krohnin sanojen mukaan ”ihmissielun sisintä elämää”, ensin mainittu Jumalan etsikköä ja sen ihanaa loppusaavutusta, jälkimmäinen puolestaan ”ihmisen itsevalitsemisen teiden tuloksettomuutta ja raukeamista. Kolme viimeistä sinfoniaa Krohnin korvissa saattavat ”Pohjolan luonnon sävelet” soimaan vuodenajoittain: viides

¹² Myöskään Krohn ei kansalaissodan jakolinjoissa eksplisiittisesti valitse puoltaan edes kirjeenvaihdossa, vaikka säätynsä ja sukutaustansa puolesta hänen olettaisi näin tekeväkin – etenkin kun hän oli keväällä 1918 monta viikkoa Haminassa punaisten vankina ja välttyi vain täpärästi kuolemalta. Näin Krohn (1918) kommentoi kansalaissotaa päiväkirjaansa ollessaan vangittuna: ”Jumala, joka yksin voi lohduksen antaa, on myös ainoa, joka katkeruuden poistaa ja rakkaudellaan jälleen yhdistää toisistaan vieraantuneet sydämet. Hän antaa tuomareille ymmärrystä jakaa kullekin kohtuullinen ja terveellinen osansa rangaistuksesta ja hän avaa vietyjen silmät huomaamaan vääryyden ansat, joilla heitä on peitetty. Hän osottaa myös meille jokaiselle osallisuutemme kansamme yhteiseen syntiin ja valmistaa meidät uuteen helluntai-armoon. Yhteisestä isästään ovat luopuneet monet sekä ylhäiset että alhaiset; siksi ei veljeys kestänyt koetusta. Palajamalla isänsä luo veljetkin taas löytävät toisensa.”

sinfonia ilmaisee kevättä, kuudes sinfonia kesää ja seitsemäs syksyä. Sibeliuksen sinfoniat ovat Krohnin mukaan kaiken kaikkiaan ”ilmausta ihmishengen ylevimmistä pyrkimyksistä”. (Krohn 1945, 143.)

Krohn kuulee siis Sibeliuksen musiikin samassa topeliaanisessa kansallismaisemassa, mistä Mikkola (2004, 212) kirjoittaa *Maamme kirjan* suhteen. Ensinnäkin isänmaallisuus ja kristillisuus kietoutuvat niin Krohnin Sibelius-tulkinnassa kuin Topeliuksellakin yhteen; toiseksi Suomen ja suomalaisten ”maa ja maisema, kansanluonne, kieli, kansanrunous, historia sekä kansankunnan tulevaisuus ja sen tekemiseen liittyvä nykyaikaistumisen eetos” vaikuttavat Krohnin ajattelun taustalla niin Sibelius-kirjoituksissa kuin laajemminkin. Kiinnostavaa Krohnin Sibelius-tulkinnassa on se, että hän yhtäältä lähtee siitä, että Sibeliuksen sinfoniat ovat absoluuttista musiikkia, jonka sisältö on puhtaan musiikillista. Toisaalta hän kuitenkin kirjoittaa toisen sinfonian hitaan osan yhdestä teemasta ilmaisemassa ”Herran puoleen kääntyvää vetoomusta kärsimästämme väkivalta” (Krohn 1950, 11).¹³

Myöskään Launiksella ei minkäänlainen kansallistunne näy erityisen eksplisiittisenä hänen työnsä innoittajana. Esimerkiksi vuoden 1905 Lapin-matkan päiväkirjassa Launis kirjoittaa, Norjan jylhissä maisemissa, ettei ole tuntenut ”isänmaallista innostusta” kuin koulupoikana (Järvinen 2004, 181). Ensimmäiselle Lapin-matkalleen saamelaisjoikuja keräämään Launis lähti jo vuotta aiemmin, heinäkuussa 1904, mutta tuossakaan matkapäiväkirjassa ei mitään erityiseen poliittiseen tiedostavuuteen viittaavaa ole luettavissa.¹⁴ Matkapäiväkirjat on kirjoitettu varsin arkisessa moodissa, mitään kovin syvällisiä pohdiskeluja kirjoittajansa sielunelämästä tai ympäröivästä maailmasta niistä ei juurikaan löydä. Helsinki kuitenkin kuohui tuohon aikaan – olihan esimerkiksi kenraalikuvernööri Bobrikov murhattu vain kolmisen viikkoa ennen Launiksensa päiväkirjan

¹³ Viidennen sinfonian ”kelloaiheen” Krohn puolestaan kuulee mukailemassa ”suurien kirkkovenheitten soutajien jänteitä” (mts. 12). Musiikin absoluuttisuus ja ohjelmallisuus voivat olla yhtä aikaa olemassa siksi, koska suuritaiteilija, kuten Sibelius, ”voi usein olla profeetan kaltainen” joka voi olla aavistamatta todellisten ajatustensa ”täyttymysten kaikinpuolista toteutumista”.

¹⁴ Tässä suhteessa on kiinnostavaa verrata Launista Armas Otto Väisäseen, joka oli vain kuusi vuotta nuorempi kollega. Väisänen oli kuitenkin tutkijatemperamentiltaan täysin vastakkainen persoona, todellinen musiikki-aktivisti, joka toimi aktiivisesti Kalevalaseurassa, Suomen musiikkitieteellisessä seurassa, musiikkilehti *Sävelettären* päätoimittajana sekä ehti tämän lisäksi myös mukaan Vienan Karjalan ja Aunuksen heimosotaretkillekin ja Viron vapausotaan. Väisänen väitteli vasta 1939, siis miltei kolme vuosikymmentä Launiksensa jälkeen. Tästäkin aktiivisuudesta voi päätellä jotain Väisäsen tiedostavasta luonteesta. Näin Väisänen kirjoitti Krohnille vajaan pari viikkoa ennen talvisodan syttymistä (20.11.1939): ”Vaikeat on saada ajatuksensa keskitetyiksi tieteeseen – minunkin pitäisi saada mordvalainen sävelmäkokoelmani julkisuuteen –, kun aamun ensimmäinen, illan viimeinen kysymys on: mikä kohtalo odottaa suloista Suomeamme? Täytyykö kansamme jälleen yksin puolustaa länsimaisen sivistyksen etuvartioasemaa täällä pohjolassa ja kestää kaikki tämän puolustuksen seuraukset.” (SKS, KiA, Krohnin kirjeenvaihto.) Väisäsen toimittama mordvalaissaavelmien kokoelma julkaistiin vasta sodan jälkeen vuonna 1948.

alkua. (Ks. Järvinen 2004.) Syy siihen, että hämäläisnuorukainen lähti saamen kielen taidottomana vaikeakulkuihin Lappiin joikuja keräämään oli todennäköisimmin Ilmari Krohnin ja hänen veljensä Kaarle Krohnin kannustus asiaan.

Launiksesta kasvoi kuitenkin erittäin aktiivinen ja tärkeä hahmo suomalaisessa 1900-luvun alkupuolen musiikkielämässä. Hän sai valtion sävellyspalkinnon kahdesti, vuosina 1915 ja 1919, ja vuodesta 1920 eteenpäin säveltäjäeläkkeen. Varsinaiset kannuksensa hän loi nimenomaan oopperasäveltäjänä, ja oopperoiden aiheet 1910- ja 1920-luvuilla olivat ajan tapaan kansallisia: *Seitsemän veljestä* (1913), *Kullervo* (1917), *Aslak Hetta* (1922). Vielä 1937 sävelletty *Karjalainen taikahuivi* esittelee päähenkilönään Larin Paraskeen. 1920-luvun suuri urakka Launikselle oli myös kansankonservatorioiden perustaminen, joista toimintansa vakiinnuttavaa Helsingin kansankonservatoriota hän johti Ranskaan muuttoonsa asti. (Ks. Kallio, Pekkilä tässä numerossa; Hautsalo 2013b).

Niin Krohnin kuin Launiksenkin tieteellisen uran alkuvuosikymmenet 1900-luvun alussa olivat monessa mielessä velvoittavia. Suomi oli keisarivallan sortokausien raskauttava, mutta taloudellinen ja kulttuurinen kasvu oli huomattavaa. Karelianismin tuoreus ja eksotismi oli jo mennyttä, mutta kansanperinteen historiallinen tutkimus ja kerääminen oli tietysti edelleen tärkeää – olihan se jo institutionaalisesti koko ”kansallisten tieteiden” olemassaolon tärkeä ehto. Kuten jo aiemmin totesin, Krohn ja Launis olivat kansakunnan rakentajina musiikillisessa kansallismielisyydessään retoriikaltaan varsin maltillisia¹⁵ – totesihan esimerkiksi Krohn jo vuonna 1901 että kansansävelmillä ei ole mitään tiettyä kansallista alkuperää (ks. Krohn 1901) – mutta heidän mittavat tutkimus- ja keräysprojektinsa Suomen ja sukulaiskansojen musiikkien parissa toki ankkuroivat heidän työnsä tieteellisen nationalismin piiriin, osaksi kansallisten tieteiden tutkimuskenttää. Samalla kansanmusiikin tutkimus oli mitä suurimmassa määrin ajan eurooppalaista musiikintutkimusta – ei valtavirtaa, mutta ns. Berliinin koulukunnan vertailevan musiikkitieteen saavutusten kautta varsin näkyvää.¹⁶

¹⁵ 1930-luvulla musiikintutkijoiden poliittisuuden arviointi käy ongelmallisemmaksi, sillä muutaman Saksa-intoilijan lisäksi yliopisto- ja kulttuuripiireissä toimi suuri joukko Saksaan ja sen kulttuuriin myönteisesti suhtautuvia tutkijoita ja taiteilijoita, joille sormen heristäminen vuosikymmenten takaa on täysin perusteetonta. Esimerkiksi Åbo Akademin musiikkitieteen ja vertailevan kansanrunouden tutkimuksen professori Otto Andersson toimi Svenska tysklandsvännen in Finland -järjestön Turun haaraosaston puheenjohtajana 1930-luvulla. Kiitän tämän tuomisesta tietooni FT Juha Torvista.

¹⁶ Varsinainen painopiste oli kuitenkin muualla. Ilmari Krohnkin kirjoittaa matkakertomuksessaan Baselin kongressista 1906, että musiikkitieteen eri haarat ovat ”niinkin erilaisia, että yhteistyö ei aina ole helppoa niiden edustajien kesken”. Krohnin mukaan valtavirtaa olivat ”historioitsijat ja esteetikot, joista kummastakin kansanmusiikin tutkijat tuntuivat olevan yhtä loitolla”. (Krohn 1906, 217.)

Oman oppihistoriamme selvittämisen kannalta on tärkeää muistaa, että suomalainen musiikintutkimus ei millään tavalla "liittynyt" tai "seurannut" Berliiniin keskittyneen vertailevan musiikkitieteen tendenssejä, vaan oli alusta alkaen mukana niitä luomassa ja ylläpitämässä. Ilmari Krohn, Armas Launis ja Otto Andersson – kaksi jälkimmäistä tietenkin Krohnin ensimmäiset tohtoriksi väitelleet oppilaat – työskentelivät näin aikansa eurooppalaisen musiikintutkimuksen ytimessä, kongresseissa käyden, kirjeenvaihdossa ja saksaksi julkaisten. Tätä tosiseikkaa ei suomalaisessa musiikintutkimuksen oppihistoria-keskustelussa – silloin, kun sitä ylipäättään käydään – tunnuta riittävästi korostettavan. Erityisesti Krohn varttuneempana tieteentekijänä oli kansanmusiikin tutkijana aivan eurooppalaista kärkeä tunnettuudessa ja merkittävyudessa. Jonkinlaisena saavutuksena voi pitää esimerkiksi sitä, että Béla Bartók omaksui Krohnin analyysimetodiikkaa vuonna 1925 julkaistuun kansanmusiikkikokoelmaansa *Das ungarische Volkslied*.¹⁷ Systemaattisemmin Krohnin vaikutusta unkarilaiseen kansanmusiikin tutkimukseen on tarkastellut János Bereczky (2001), mutta seilailtaessa vaikkapa Internationale Musikgesellschaftin, Oscar Fleischerin vuonna 1898 perustaman kansainvälisen tiedeseuran kongressiohjelmia ja vuosikirjaa, käy selväksi, että suomalaisen musiikintutkimuksen kuulumisia tehtiin tiettäväksi kansainväliselle tiedeyhteisölle laajemminkin varsin taajaan (kuva 1).¹⁸

Vorlesungen über Musik.

Berlin. In der Lessing-Hochschule hat Herr Dr. G. Münzer für die Monate Oktober und November zwei Cyklen von je acht Vorträgen angekündigt: 1) *Richard Wagner und sein Hauptwerk »Der Ring des Nibelungen«*; 2) *Anleitung und Einführung zum Verständnis klassischer und moderner Tonwerke.*

Helsingfors (Finnland). Herr Dr. Ilmari Krohn hält während des laufenden Studienjahres (September 1902 bis Mai 1903) an der Universität folgende Vorlesungen: *Entwicklung der Kirchenmusik des Mittelalters, 1 Stunde; Robert Schumann als Komponist und Ästhetiker, 1 St.* — Außerdem las Herr Dr. Krohn in dem Ferienkurs für nicht-akademisches Publikum vom 4.—16. August in fünf Vorträgen über *»Die alten Tonarten und ihr Auftreten in finnischen Volksmelodien«.*

Kuva 1. Ilmari Krohnin opetusta selostettuna IMG:n vuosikirjassa 1902–1903 (Fleischer 1902–1903, 75).

¹⁷ Kiitän toista refereelukijaani tästä seikasta muistuttamisesta.

¹⁸ Myös toisessa tärkeässä alan saksalaisessa tiedejulkaisussa *Zeitschrift für Musikwissenschaft*issa raportoitiin suomalaisen musiikkitieteen toiminnasta. Niteessä 1919–1920 (s. 189–190) Krohn kertoo Suomen musiikkitieteellisen seuran kokouksesta 27. lokakuuta 1919, jossa hän esitelmöi Hugo Riemannin elämäntyöstä, lehtori [Eeli] Granit-Ilmoniemi vanhoja nuottikirjoituksia koskevasta tutkimuksesta sekä "neiti [Helena] Tiinus" taannoisesta tutkimusmatkastaan Lounais-Suomeen ja Etelä-Pohjanmaalle – myöskin vanhojen nuottikäsikirjoitusten tiimoilta. Esitelmien välissä "maisterit Väisänen ja Haapanen sekä [Margaret] Darling Kilpinen" soittivat Antonio Caldaran trionsaatin.

Suomen musiikkitieteellinen seura perustettiin vasta vuonna 1916, mutta Internationale Musikgesellschaftin Suomen haaraosasto oli toiminnassa jo vuodesta 1910 lähtien. Yrityksiä käynnistää toimintaa oli ollut jo aiempinakin vuosina, mutta ne kaatuivat ilmeisimmin osanottajien puutteeseen. Suomesta seurassa oli jäseniä kuitenkin jo alkuvuosina kymmenkunta, heidän joukossaan myös naisia, vaikka ensimmäinen musiikkitieteen naistohtori (Ingeborg Lagercrantz) väitteli vasta 1948. Esimerkiksi toimintakaudella 1901–1902 suomalaisia IMG:n jäseniä olivat Richard Faltin, Karl Flodin, Ilmari Krohn, E. Rindell, Rudolf Schulman, Olga Tavaststjerna, Karl Wasenius, Martin Wegelius, R. E. Westerland, Dagmar Hagelberg, Axel Törnudd, M. Ahlman, A. Forsblom, A. Lundelin ja N. Malin. Oppilaitoksina ja yhdistyksinä jäsenenä seurassa olivat tuolloin Helsingin musiikkiopisto, Rauman opettajaseminaari ja Vaasan musiikillinen seura. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1901–1902.)

Vaikka vuosisadan alun suomalaisessa yliopistossa kansainvälistyminen ja ulkomaisilla tiedefoorumeilla näyttäytyminen ei ollut mikään itseisarvo – veihän se aikaa ja voimavaroja työn kansalliselta tehtävältä ja huippututkimuksen teolta (ks. esim. Paaskoski 2008, 108) – suomalaiset tutkijat kävivät ajan kansainvälisissä konferensseissa hyvin sääntillisesti ja laajalla edustuksella. Esimerkiksi Baselin kongressissa 1906 Krohn piti peräti neljä esitelmää kansanmusiikin, musiikinteorian ja kirkkomusiikin aloilta. Kolme vuotta myöhemmin Wienissä Krohn piti kaksi esitelmää, Launis yhden ja Otto Andersson kaksi esitelmää. (Ks. Laitinen 2013.) Launis ja Andersson olivat tuolloin vielä maistereita eivätkä siis täysivaltaisia tiedeyhteisön jäseniä, ja kongresseissa käynti on selvästi ollut osa Krohnin väitöstyön ohjauspedagogiikkaa. Tässä suhteessa Krohn oli varsin moderni väitöshankkeiden ohjaaja, vaikkakin usein myös omiin kiireisiinsä uppoutunut ja poissaoleva (ks. Laitinen 2011a). Suomalaisten musiikintutkijoiden parissa näytti olevan eräiviäkin kantoja siihen, mihin suomalaisen musiikkitieteen tulisi suunnata voimavaransa. Siinä, missä esimerkiksi Krohn ja Launis olivat alusta asti kansainvälisesti suuntautuneita, Armas Otto Väisänen kirjoitti vuonna 1918 että tutkijoiden ei kannata mennä ”merta edemmäs kalaan”, ja että ”omassa maassamme on mitä runsainta aineistoa musiikintutkimukselle.” (Väisänen 1918, 88.)¹⁹

Bruno Nettlin (2010, 7–8) mukaan eurooppalainen vuosisadan vaihteen musiikkitiede heijastaa kolmea tärkeää poliittista ja kulttuurista piirrettä: kolonialismia, nationalismia ja kiinnostusta eri kulttuurien väliseen vertailuun. Lisäksi vertailevan musiikkitieteen ominaispiirteeksi voidaan helposti nähdä tietynlainen luonnontieteellinen ajattelu ja siihen kytkeytyvä evolutionistinen tapa katsoa musiikkia ja kulttuuria. Eric Arnes (2003) toteaaakin, kuinka vähitellen 1900-luvun alkuvuosina musiikintutkimuksessa yleistynyt fonografi nähtiin uutena ”tieteellisenä instrumenttina”, jolla aiempaa tarkempi ja yksityiskohtaisempi tarkastelu tuli mahdolliseksi ja joka itse asiassa oli edellytys koko tieteenalan institutionalisoitumiselle Saksassa – olihan Berliinin Phonogramm-Archiv tuon ajan tutkijoiden keskeisin instituutio. Vertailevalle musiikintutkimukselle kent-

¹⁹ Samaa mieltä hän oli vielä vuonna 1957, silloin jo orastavan Sibelius-tutkimuksen innoittamana (ks. Väisänen 1957).

tä-äänitykset mahdollistivat vision siitä, että koko maailman musiikki voitaisiin tieteellisesti selvittää – (Berliinissä sijaitsevasta) laboratorion kätin. Näin Erich von Hornbostel, yksi vertailevan musiikkitieteen pioneereista, kirjoitti vuonna 1905 tieteenalan tehtävistä (Hornbostel 1975 [1905], 269, käännös M. M.):

tahtoisimme paljastaa kaukaisimman, hämärän peittoon jääneen [musiikin] menneisyyden ja löytää nykyisyyden runsaudesta ajaton musiikin universaali; toisin sanoen, haluamme ymmärtää musiikin taiteen evoluution ja yleisen esteettisen perustan.

Hornbostelin mukaan juuri vertailu metodina on edellytys kaikelle yleisemmälle teorianmuodostukselle ja systematisoinnille. Vertailun avulla eri musiikkien säveljärjestelmien erot ja ominaispiirteet oli mahdollista saada selville ja hierarkisoida. Vertailun kautta nähtiin olevan myös mahdollista määrittää musiikkiliin systeemin kehittyneisyys osana musiikin yleistä evoluutiota.

Suomalaisen musiikintutkimuksen syntyä ei ole yksinkertaista sijoittaa suoraan Nettlin kuvailemaan eurooppalaiseen kehykseen. Suomessa kolonialismi ei näytellyt samanlaista ideologista roolia kuin vaikkapa ranskalaisen musiikintutkimuksessa 1900-luvun alussa (ks. esim. Pasler 2015) – Suomihan oli pikemminkin itsessään pitkään kolonialisoitu provinssi, joka tutkimuksen avulla pyrki todistamaan kulttuurista oikeuttaan autonomiaan. Eräänlaista mikrotason kolonialismia oli kuitenkin toki esimerkiksi säätyläisten ja kansankulttuurin välillä. Kansanlaulun haluttiin olevan stereotyyppisesti tietynlaista – esimerkiksi ”surullista, köyhää ja nöyrää” (ks. Laitinen 1986) – ja näin perinteen siirtyminen kirjalliseksi oli valikoivaa ja lauluperinteen koko kirjoa yksinkertaistavaa.

Suomalaisen musiikkitieteen ja Berliinin koulukunnan vertailevan musiikintutkimuksen välillä oli myös muita tärkeitä eroavaisuuksia. Siinä missä Erich von Hornbostel, Otto Abraham ja Carl Stumpf olivat luonnontieteilijöitä niin peruskoulutukseltaan (kemisti, lääkäri ja psykologi, mainitussa järjestyksessä) kuin musiikintutkijoinakin, suomalaiset musiikkitieteilijät olivat muusikkoja, säveltäjiä ja kansanvalistajia. Näkökulma kohteeseen oli erilainen, samoin tutkimusmenetditkin. Tutkimuksen tarkoitusperät olivat erilaiset. Kun Krohn, Launis ja A. O. Väisänen keräsivät vuosikymmenien mittaan SKS:n suurhankkeena tuhannet kansansävelmät kokoelmaksi, oltiin ennen kaikkea pelastamassa kulttuuria, jonka nähtiin olevan katoamassa tai jonka olemassa olosta ei oltu tietoisia. Toisaalta kokoelmat nähtiin osana eurooppalaista suurta vertailevan musiikkitieteen projektia, jossa sävelmäaineistoa eri puolilta maailmaa oli tarkoitus vertailla keskenään. Konkreettisesti täläläiset tutkijat keräsivät aineistoa Suomesta ja sukulaiskansoilta²⁰ pohjoisessa, etelässä ja idässä, ja tutkimus oli selvästi poikki-tieteellistä erityisesti vertailevan kansanrunouden tutkimuksen suuntaan. Oppi-

²⁰ Itseäni on mietityttänyt tähän liittyen erityisesti yksi kysymys: oliko suomalaisten sukukansojen perinneaineistoon kohdistuvassa tutkimuksessa enemmän kyse kansainväliseen vertailevaan tutkimusparadigmaan osallistumisesta vai esimerkiksi Akateemisen Karjala-Seuran painottamasta Suur-Suomi-projektista? Todennäköisesti molemmista. Ansiokkaan esityksen suomalaisen Karjala-kiinnostuksen eri puolista tarjoaa Hannes Sihvo (2003).

aineen professori Kaarle Krohn oli suuri tuki ja turva veljensä lisäksi myös Armas Launikselle ja A. O. Väisäselle.

Fonografi merkitsi tietenkin 1900-luvun alun kansanmusiikintutkimukselle suurta metodologista muutosta. Tallentaminen mahdollisti aineiston toistamisen ja sitä kautta tarkemman transkription. Ensimmäinen fonografi Suomessa hankittiin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraan vuonna 1905, mutta sen käyttöönotto oli melko hidasta ja pitkään tehtiin työtä vanhoillakin keinoilla. Joka tapauksessa fonografi merkitsi eksaktiutensa kautta edistysaskelta. Näin Launis (1910) kirjoittaa *Inkerin runosävelmiä* -teoksen esipuheessa:

Ne puutteet ja vajavaisuudet, jotka yleensä haittaavat ilman fonografia kerättyjä sävelmäkokoelmia, ovat varsin tuntuvia näidenkin kerääjien kokoelmissa. [Launis mainitsee useita aiempia kerääjiä.] Suurta haittaa tuottaa varsinkin epätietoisuus sävelmän tonaalisista sävelkorkeussuhteista ja osaksi niiden rytmiikestäkin. – – Run-saslukuisten, toinen toistaan täydentävien toisintojen sekä sävelmistä otettujen fonogrammien kautta nämä puutteet kuitenkin melkoisesti tasoittuvat, ja voi koelma siten ainakin tieteelliselle tutkimukselle tarjota hyödyllisen ja sisältörikkaan aineiston.

1900-luvun alun musiikkitiedettä leimasi eräänlaisena hiljaisena, paradigmojen taustalla toimivana aksioomana käsitys musiikin evolutionismista. Taustalla tässä oli toisaalta tutkimuksen heijastama eurosentrinen maailmankuva, jossa ei-eurooppalaista musiikkia kategorisoitiin ”raakalaiskansojen” lähtökohtaisesti alempiarvoiseksi musiikiksi, esteettiseltä arvoltaan ei-taiteeksi. Toisaalta evolutionismi liittyy koko Guido Adlerin ensimmäisenä formalisoimaan käsitykseen musiikkitieteestä eräänlaisena ”musiikin kasvioppina”, jossa ilmiöiden ontologia nähtiin niin mikro- kuin makrotasollakin kasvun narratiivina.²¹ Yksinkertaisemmin ilmaistuna: jotkin musiikit nähtiin vähemmän kehittyneinä ja alkeellisuuteensa jähmettyneinä kuin toiset – siis länsimaalainen konserttimusiikki.

Evolutionismista ei ole tarpeen eritellä laajempia esimerkkejä Krohnin ja Launiksien kirjoituksista. Se on, kuten jo totesin, taustaoletus, joka on kaiken aikaa läsnä, kuten vaikkapa Krohnin kirjoittaessa vuonna 1906 ”raakalaiskansojen sävelmistä”, jotka ovat ”kaikessa alkeellisuudessa täynnä musiikillista kauneutta”, ja siamilaisista ”puolisivistykseen²² pysähtyneinä” ja heidän musiikistaan, jossa on ”jotain hienostunutta raakuutta” (Krohn 1906, 219). Evolutionismia heijastaa myös Launiksien matkakertomus Lapin matkaltaan, jossa hän kuvailee keräämiään joikuja vain ”saman sävelen yksitoikkoisena kertaamisena”

²¹ Benjamin Breuer (2011) on tarkastellut Guido Adlerin käsitystä musiikkitieteestä suhteessa Darwinin ja hänen saksalaisen popularisoijansa, biologi Ernst Haeckelin (1834–1919) tiedekäsitykseen. Ajatus musiikin orgaanisuudesta on vuosisatoja vanha, ja varhaisen musiikintutkimuksen ”luonnontieteellisyys” on tutkimusparadigmaksi tähän vanhempaan musiikin orgaanisuus-diskurssiin liittyvää. (Musiikin orgaanisuudesta ks. Solie 1980.)

²² Tässä Krohn näyttää jäsentävän musiikkia samaan tapaan kuin ajan tunnettu kasvitieteilijä Alfred Oswald Kihlman (1858–1938) kokonaisia kulttuureja. Kihlman kirjoitti vuonna 1902 *Valvoja*-lehdessä ”täyskulttuureista”, ”puolikulttuureista” ja ”sekakulttuureista”, joiden ominaisuuksia hän kirjoituksessaan erittelee.

ja ääntelynä, jolla on ensisijaisesti petoeläimiä karkottava tarkoitus. (Järvinen 2011, 134.) *Sävelvär-*lehdessä julkaistussa kolmiosaisessa ”Lappalaisten joikusävelmät” -artikkelissaan Launis (1907) kuvaa saamelaiden laulua toteamalla, että he ”joko kirkuvat tai ynisevät nenäänsä” (ks. myös Jouste tässä numerossa). Joikujen melodiikasta Launis toteaa, että pentatoniikka on niissä yleistä – sehän on joka tapauksessa tavallista ”raakalaiskansojen sävelmissä, joihin kehittyneemmän musiikin tuotteet eivät vielä ole päässeet vaikuttamaan”. Ylipäätään joikaaminen oli Launoksen mukaan ”siinä määrin lapsellisen naivia, että sen osaa ainoastaan lapsen asteella oleva kansa täytenä totena ottaa”. Tulevaisuutta ei Launoksen tuolle musiikinlajille nähnyt valoisana: ”Kun lappalaiset henkisesti varttuvat, on luonnollisena seurauksena myös se, että joikaamista aletaan pitää lapsellisena tapana, joka arvottomana joutaa jäädä pois käytännöstä.” Kehittyneemmälle kuulijalle, joka on saanut kuulla ”aikamme laulua ja soitantoa kaikessa täydellisyydessään ja väriiloistossaan, soi olla vaikeata ymmärtää vähän kehittyneen luonnonlapsen vaatimattomia säveltuotteita”. Joiku avasi Launokselle ikkunan musiikillisen evoluution muinaisuuteen: ”siinä soi meille ääniä menneiltä vuosisadoilta, kansakuntain lapsuusvuosilta, jotka muuten ovat meiltä kätöksessä. – . Yksinkertaista joikusävelmää kuullessamme saatamme uneksua vuosisatoja taaksepäin ja nähdä harmaan muinaisuuden avautuvan eteemme, ja se kertoo meille varmaan monta tarinaa, valoisaa, jos synkkääkin, kun sitä tarkaten kuuntelemme.” (Launis 1907, 72–76.)

Varhaisille musiikintutkijoille kansanmusiikki oli lähtökohtaisesti suullista *perinnettä*, jonka nähtiin olevan katoamassa. Näin Launis kirjoittaa jo mainitussa matkakertomuksessaan (Launis 2004, 135):

Kauvan ei kestäne enää, ennen kuin lappalaiset tykkänään unhottavat vanhan laulutapansa. Tosin joikauksia vielä runsaasti taidetaan, mutta niitä ei enää juuri yleisemmin käytetä. Sen hauskemmalta tuntui sentähden sieltä palatessa, kun tiesi, ettei ollut matkaa turhaan tehnyt.

Lopuksi

Suomalainen musiikintutkimus oli 1900-luvun alussa mitä suurimmassa määrin työtä, jolla oli tarkoitus. Suomen kulttuurisessa ja historiallisessa tilanteessa musiikkitieteen synty ankkuroituu tilanteeseen, jossa kansanvalistukselle ja monenlaiselle perinteen keräys- ja luokittelutoiminnalle oli konkreettinen tarve. Alkuvaiheissa musiikkitiede palautuu pitkälti yhden miehen, Ilmari Krohnin aktiivisuuteen ja kansainväliseen verkottumiseen. Tässä mielessä suomalaisen musiikkitieteen synty olikin transnationaalinen prosessi, jossa omaksumamme manner-eurooppalaisen musiikkitieteen tutkimusparadigma, kirjallisuus ja tieteellisen keskustelun kumppanit olivat nimenomaan saksalaisia. Krohn ja hänen ensimmäiset oppilaansa Armas Launis ja Otto Andersson olivat aktiivisessa keskusteluyhteydessä mannermaiseen musiikintutkimukseen.

Tämän prosessin rakentuminen oli tietenkin luontevaa jo aiempien vahvojen musiikillisten yhteyksien pohjalle ja säätyläistön vahva saksan kielen taito oli enemmän sääntö kuin poikkeus. Englantilaiseen musiikintutkimukseen ei ollut vahvaa yhteyttä ja Ranskan kulttuuripiiriinkin alkoi syntyä musiikillista kosketuspintaa vasta 1920- ja 1930-luvulla, silloinkin enemmän säveltäjien kuin musiikkitieteilijöiden osalta. (Ks. yksityiskohtaisemmin Tyrväinen 2013; Tyrväinen tässä numerossa.) Armas Launis muutti perheineen Nizzaan 1930-luvun alussa, mutta tuossa vaiheessa hän oli jo ammatilliselta identiteetiltään enemmän säveltäjä ja kulttuurikosmopoliitti, ei niinkään tutkija.

Suomalaisen musiikkitieteen kaksi ensimmäistä tohtoria, Ilmari Krohn ja Armas Launis, olivat kansainvälisiä tiedemiehiä, mutta lisäksi tärkeässä roolissa musiikkitieteen kansallisen tehtävän suhteen. Kummankin kansanmusiikkiin ankkuroituva tutkimus ja aktiivisuus SKS:n sävelmien keräyksessä istui hyvin vuosisadan alun ideaaliin tutkijan tehtävästä osana yhteiskuntaa. Kiinnostavaa minusta on se, kuinka kaukana kaikenlainen kansallisuusaate ja fennomania ovat heistä kummankin työstä ja ajattelusta – siitäkin huolimatta, että Krohnin sukutausta oli tässä mielessä erityisen velvoittava, sekä siitä, että heidän edustamansa tutkimuskenttä oli kansallisesti niin latautunut. Oman haasteensa tutkimuksen yhteiskunnallisen tehtävän arvioimiseen tuo myös se, että tiedeinstituutio ei Suomessa eriytnyt musiikin alalla omaksi sfäärikseen kuin vasta toisen maailmansodan jälkeen. Tutkijat olivat samalla säveltäjiä, muusikoita, kansanvalistajia ja järjestömiehiä, eikä aina ole helppoa päätellä, mikä milloinkin on ollut työn suunniteltu lukija- tai kuulijakunta.

Launis on tästä hyvä esimerkki. Hänen uransa oopperasäveltäjänä oli huomattavasti mittavampi ja menestyksekkäämpi kuin väitöskirjan jälkeen enemmän tai vähemmän tyrehtynyt tutkijanura. Vuonna 1911 valmistunut väitöskirja on ajan vertailevaan musiikkitieteelliseen tutkimusparadigmaan sitoutunut työ, jossa eestiläis-suomalainen runolauluaineisto analysoidaan systemaattisesti sen melodiikan, rytmiiikan, tekstin käsittelyn ja tahtilajin osalta. Launoksen joikututkimuksessa näkyvää etnografisempaa ja kentän kanssa dialogisempaa näkökulmaa tästä työstä ei löydy, vaan analyysi tapahtuu etäältä ja abstrahoiden, kuin laboratoriossa. Launis ei tässä työssään tuo esiin mitään kulttuurisen kentän rikkautta ja satunnaisuutta vaan rakentaa runolaulun abstraktia musiikillista systeemiä. Joiku näyttäytyy tutkimuksessa ikään kuin systeemisesti ”ratkaistavana” musiikillisena kielioppina, jonka selvittämisen jälkeen vertailevan musiikkitieteen universaali projekti jälleen oli askeleen lähempänä päämääräänsä – Musiikin arvoituksen selvittämistä.

Launoksen hahmon ja ajattelun biografiselle tutkimukselle erityisenä haasteena voikin nähdä sen tarkastelun, missä määrin säveltäjäys ja tutkijuus heijastuivat hänen työssään läpi vuosikymmenten. Näyttää siltä, että siellä, missä Launis kaikkein selvimmin käyttää kansanmusiikillista materiaalia – esimerkiksi oopperoissa *Aslak Hetta* ja *Jehudith* – motiivi on selkeästi enemmän taiteellinen kuin folkloristinen. Kansanmusiikki on kokonaisuudessa läsnä esteettisenä elementtinä, ei niinkään dokumenttina tutkimusmatkailusta.²³ Krohnilla puo-

²³ Tästä huomiosta kiitän referee-lukijaani.

lestaan säveltäjäyttä motivoi selvimmin hänen harras uskonnollisuutensa, eikä vuorovaikutusta tutkijuuden ja säveltäjäyden välillä ole nähtävissä edes samoissa määrin kuin Launiksella.

Matti Huttunen (2013) on hiljattain kirjoittanut, että suomalainen musiikkitiede rakentuu kolmen suuren aatteen ja idean varaan. ”Henki, luonto ja orgaanisuus” ovat läpi koko 1900-luvun näkyneet eräänlaisina eräänlaisia aatteellisia majakoina, joiden valossa tutkittavaa musiikkia on valotettu. Hegeliläinen ”hengenhistoria” on näkynyt esimerkiksi Martin Wegeliuksen Wagner-reseptiossa, samoin esimerkiksi Sibelius nähtiin vuosisadan alkuvuosikymmeninä suomalaisessa musiikkikirjoittelussa lunastamassa kansallissankarin asemaansa. ”Luonto” ja musiikin ”luonnollisuus” puolestaan ovat olleet tutkimuksessakin esillä liittyen musiikin tonaalisuus-keskusteluun ja vaikkapa 1930-luvun musiikintutkijapiirejäkin askarruttaneeseen kysymykseen jazzin taiteellisesta arvosta. Viimeiseksi käsitys musiikin ”orgaanisuudesta” on ohjannut vaikkapa Krohnin monumentaalista Musiikinteorian oppijaksoa, jossa musiikki pilkotaan pienimpiin rakenneosasiinsa hieman ajan kasviopin tapaan.

Huttunen (2013, 45) kuitenkin päättää artikkelinsa siihen, mistä olen edellä lähtenyt liikkeelle: kaikki kolme ideaa olivat vuorovaikutuksessa ympäröivän maailman, sosiaalisen ja kulttuurisen tilanteen kanssa. Oppihistoriaamme onkin tarkasteltava sekä sisältä päin, ikään kuin paradigma-historiana, että laajemmalla yhteiskunnallisessa kontekstissaan. Kummankin näkökulman osalta tutkimuksellinen keskustelu on vasta alussa.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 1999 [1959]. *Sound figures*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Alapuro, Risto 1973. *Akateeminen Karjala-Seura: ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvulla*. Helsinki: WSOY.
- Anderson, Benedict 1991. *Imagined communities*. London: Verso.
- Applegate, Celia 1998. How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early nineteenth century. *19th-century music* 21 (3): 274–296.
- Applegate, Celia ja Pamela Potter (toim.) 2002. *Music and German national identity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Arnes, Eric 2003. The sound of evolution. *Modernism/modernity* 10 (2): 297–325.
- Berezky, János 2001. *Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen*. Musiikkitieteen väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Breuer, Benjamin 2011. *The birth of musicology from the spirit of evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as central component of Guido Adler's methodology for musicology*. Musiikkitieteen väitöskirja. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2013. Operasångerskan Emmy achté som ikon för den finsk-nationella rörelsen. *Musiikki* 43 (3–4): 5–28.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-century music*. Berkeley: University of California Press.
- Fleischer, Oscar 1902–1903 (toim.). *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 4.
- Foucault, Michel 2002 [1969]. *The archaeology of knowledge*. London: Routledge.

- Goss, Glenda Dawn 2009. *Sibelius: a composer's life and the awakening of Finland*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hanslick, Eduard 1986 [1854]. *The beautiful in music*. Kääntänyt Geoffrey Payzant. New York: Da Capo Press.
- Hanslick, Eduard 1922 [1854]. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hautsalo, Liisamaija 2013a. Fennomania, Suomi-neito ja Oskar Merikannon oopperoiden naishahmot. *Musiikki* 43 (3–4): 29–60.
- Hautsalo, Liisamaija 2013b. Lappologinen orientti Launiksen Aslak Hetassa. *Musiikki* 43 (1): 8–32.
- Herlin, Ilkka 1998. Historiantutkimus kansallisten tieteiden järjestelmällä: lisiä itseymmärrykseen. *Tieteessä tapahtuu* 16 (8): 20–22.
- Herlin, Ilkka 2000. Tiede ja kansallinen tiede 1800-luvun Suomessa. *Tieteessä tapahtuu* 18 (6): 26–29.
- Hobsbawm, Eric J. 1990. *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press.
- von Hornbostel, Erich 1975 [1905]. The problems of comparative musicology. Teoksessa *Hornbostel Opera Omnia*. Toim. Klaus Wachsmann, Dieter Christensen ja Hans-Peter Reinecke. The Hague: Martinus Nijhoff. 248–270.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huttunen, Matti 2004. The national composer and the idea of Finnishness. Teoksessa *The Cambridge companion to Sibelius*. Toim. Daniel M. Grimley. Cambridge: Cambridge University Press, 5–21.
- Huttunen, Matti 2013. Henki, luonto, orgaanisuus. *Trio* (2): 31–49.
- Järvinen, Minna-Riikka (toim.) 2004. *Tunturisävelmiä etsimässä*. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti 2007. *Kadonnutta ihmisyyttä etsimässä*. Helsinki: SKS.
- Kihlman, Alfred Oswald 1902. Kulttuurimuodoista. *Valvoja* 23 (11): 663–676.
- Klinge, Matti 1982a. *Kaksi Suomea*. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 1982b. *Suomen sinivalikoiset värit*. Helsinki: Otava.
- Koivisto, Hanne 2001. Intellektuellit diskurssien verkossa. Teoksessa *Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: SKS. 258–280.
- Krohn, Ilmari (toim.) 1886. *Uusi kannel Karjalasta*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1891. Otsikoimaton musiikkiarvostelu. *Uusi Suometar* 24. 3. 1891.
- Krohn, Ilmari 1901. Kansansävelmien alkuperästä. *Virittäjä* 21 (10): 549–558.
- Krohn, Ilmari 1906. Kansainvälisen musiikkiseuran II kongressi Baselissa. *Säveletär* 1 (21): 217–220.
- Krohn, Ilmari 1918. *Ilmari Krohnin muistelmia vuodelta 1918*. Verkkolähde <http://www.krohnfamily.org/kirjoitus2.html> [tark. 2.12.2014].
- Krohn, Ilmari 1919–1920. Mitteilungen der Musikwissenschaftlichen Gesellschaft Finnlands. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2: 189–190.
- Krohn, Ilmari 1945. Jean Sibeliuksen seitsemän sinfoniaa. *Musiikkitieto* 13 (12): 142–143.
- Krohn, Ilmari 1950. Uskonnollisia aiheita Jean Sibeliuksen sinfonioissa. *Kirkkomusiikki-lehti* 26 (11–12): 11–12.
- Laitinen, Heikki 1986. Surullista, köyhää ja nöyrää. *Musiikin suunta* 3 (3): 39–46.
- Laitinen, Heikki 2011. *Ilmari Krohn ja Suomen musiikkitieteen synty*. Esitelmä Tieteiden talolla 18. 3. 2011.
- Laitinen, Heikki 2013a. A. O. Väisäsen elämäntyö. *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A. O. Väisäsestä*. Toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Risto Blomster. Helsinki: SKS. 13–59.

- Laitinen, Heikki 2013b. A. O. Väisänen tutkijana. *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A. O. Väisäsestä*. Toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuuttila ja Risto Blomster. Helsinki: SKS. 219–261.
- Launis, Armas 1907. Lappalaisten joikusävelmät III. *Säveletär* 2 (5): 72–76.
- Launis, Armas 1910. *Inkerin runosävelmät*. Helsinki: SKS.
- Launis, Armas 1913. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien*. Helsinki: Société Finno-Ougrienne.
- Launis, Armas 2004 [1904 ja 1905]. Matkapäiväkirjat Lapin matkoilta. Teoksessa Minna Riikka Järvinen (toim.) *Tunturisävelmiä etsimässä*. Helsinki: SKS.
- Lorenz, Chris 2008. “‘Scientific’ history between myth-making and myth-breaking”. Teoksessa *Narrating the nation: representations in history, media and the arts*. Toim. Stefan Berger, Linas Eriksonas ja Andrew Mycock. New York: Berghahn. 35–55.
- Mantere, Markus 2012a. Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa: tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili. *Musiikki* 42 (2): 40–56.
- Mantere, Markus 2012b. Jeesus Kristus on suora tie: uskonnollisuus Ilmari Krohnin tutki-juuden ja musiikillisen ajattelun taustatekijänä. *Musiikki* 42 (3–4): 28–47.
- Mikkola, Kati 2004. Uskonto, isänmaa, isänmaausko. Uskonnollisen argumentaation ulottuvuudet Topeliuksen Maamme kirjassa. Teoksessa *Uskannon paikka*. Toim. Outi Fingerroos, Minna Opas ja Teemu Taira. Helsinki: SKS. 209–244.
- Murtomäki, Veijo 2002. Sibelius ja politiikan tuulet. *Rondo* 40 (2): 26–30.
- Murtomäki, Veijo 2007. *Jean Sibelius ja isänmaa*. Helsinki: Tammi.
- Mäkelä, Tomi 2007. *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Teos.
- Nettl, Bruno 2010. *Nettl’s elephant*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nietzsche, Friedrich 1967. *The case of Wagner*. New York: Vintage.
- Paaskoski, Jyrki 2008. *Oppineiden yhteisö: Suomalainen Tiedekatemia 1908–2008*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Pakkasvirta, Jussi ja Pasi Saukkonen (toim.) 2005. *Nationalismit*. Helsinki: WSOY.
- Pasler, Jann 2015. *The racial and colonial implications of music ethnographies in the French empire, 1860s–1930s*. Teoksessa *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Toim. Vesa Kurkela ja Markus Mantere. Farnham: Ashgate. 17–43.
- Pimiä, Tenho 2009. *Tähtäin idässä. Suomalaisten sukukansojen tutkimus toisessa maailmansodassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sihvo, Hannes 2003. *Karjalan kuva: Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. Helsinki: SKS.
- Solie, Ruth 1980. The living work: Organicism and musical analysis. *19th-Century Music* 4 (2): 147–156.
- Suomen kansan sävelmät. Eri toimittajia, verkkolähde <http://esavelmat.jyu.fi/pdf/rs1.pdf> [tark. 9.12. 2014].
- Taruskin, Richard 2002. Nationalism. Teoksessa *The new Grove dictionary of music and musicians*. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Ltd. 689–706.
- Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ja Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Vainio, Matti 2002. “Nouskaa aatteet!” *Robert Kajanus: elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Vento, Urpo 1992. The role of the Kalevala in Finnish culture and politics. *Nordic journal of African studies* 1 (2): 82–93.
- Väisänen, Armas Otto 1918. Musiikkitiede yliopistossa. Professori- ja dosenttinityksen johdosta. *Säveletär* 13 (7–8): 87–89.

- Väisänen, Armas Otto 1939. Kirje Ilmari Krohnille 20.11.1939. Julkaisematon, SKS, KiA, Krohnin kirjeenvaihto.
- Väisänen, Armas Otto 1957. Musiikintutkimuksesta Suomessa. *Kalevalaseuran vuosikirja* 37: 277–288.
- Wilson, William 1985. *Kalevala ja kansallisuusaate*. (Alkuperäinen *Folklore and Nationalism in Modern Finland*) Suomenkielisen laitoksen toimittaneet Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Helsinki: Työväen sivistysliitto.

Was early Finnish musicology a national science? Armas Launis, Ilmari Krohn and the purpose of Finnish musicology at the beginning of the 20th century.

This article discusses whether and to what extent the early 20th-century Finnish musicology was national in its purpose and research orientation. Highlighting the scholarly activities of Ilmari Krohn and Armas Launis in the 1910's and 1920's, I explore the research projects, as well as the national and international affiliations of these two musicological pioneers and some of their early colleagues. The intellectual historical roots of the music and folklore studies – the philosophical and political thought of Herder, for instance – and the ideas of the turn-of-the-century Finnish nationalism are also briefly discussed in the article.

I conclude that the early 20th-century Finnish musicology was clearly part of the national science institution, but the scholars themselves, in this case Krohn and Launis, were not nationally motivated in their work. Rather their scholarly network was in European comparative musicology, particularly German scholars, with which Finnish scholars were in constant interaction.

FT Markus Mantere (jumaman@utu.fi, markus.mantere@uniarts.fi) toimii ma. yliopistonopettajana Turun yliopistossa.

Armas Launis, säveltäjä kotonaan niin Lapissa kuin Marokossa: orientalismi ja postkolonialismi hänen elämässään ja tuotannossaan

Eero Tarasti

Ei ole harvinaista, että suomalainen muuttaa ulkomaille, mutta harvinaisempaa on jos hän jää sinne ja lopullisesti. Tällainen maastamuuttajan kohtalo herättää aina uteliaisuutta ja jättää kysymyksiä auki. Launoksen tapauksessa erityisen runsaasti. Hänen vaikenemisensa säveltäjänä Suomessa oli täysin odotettavissa, sattuihan hän elämään Sibeliuksen aikana, jonka varjo ylty kauas – vaikkei tuskin sentään Marokon ja Tunisian aavikoille. Mutta Launis oli myös antropologi, etnolog, matkustaja, kirjailija ja musiikintutkija. Musiikkitieteen historiaan hän on päässyt mm. väitöskirjallaan virolaisista kansansävelmistä (*Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien* 1910), ei vain Suomessa, vaan muuallakin, sillä onnekseen hän julkaisi työnsä aikansa tieteen valtakielellä eli saksaksi. Kun vierailin 1980-luvulla esitelmäimässä Pariisin Musée de l'Homme etnomusikologian tutkijaseminaarissa, jota prof. Gilbert Rouget johti, siellä ei tiedetty Suomesta muuta kuin Ilmari Krohn ja Armas Launis – juuri heidän saksankielisten väitöskirjojensa johdosta. Suomessa toimiessaan Launis ehti säveltää menestyksekkäitä oopperoita kuten *Seitsemän veljeksien* ja *Kullervon*, kerätä kansansävelmiä niin Virossa, Inkerissä kuin Lapissakin. Sittemmin Virossa hänen väitöskirjansa arvoa vähäteltiin ja ikävä kyllä Karl Leichterin lausuma siitä, että hänen analyyseistään vain 20 % on oikeita, pääsi jopa virolaiseen musiikisanakirjaan (Urve Lippusin tieto). Launista pyydettiin kirjoittamaan vastine, mutta hän ei ollut kiistelevää tyyppiä eikä puuttunut asiaan. Hän sai lukuisia apurahoja ja antautui myös musiikkielämän organisaatiotyölle perustaen 1922 Kansankonservatorioiden verkoston.¹

Mutta sitten hän kiinnostui Ranskasta ja muutti asumaan Provenceen, Nizzaan. Sinne hän myös jäi pysyvämmiin vuodesta 1930, vaikka ylläpiti kontaktia kotimaahan, jossa hänen kuulumisiaan välitettiin lehdistön kautta, erityisesti hänen jatkuvasta menestyksestään oopperasäveltäjänä. Täällä hän pääsi rooliin ”kansainvälisesti kuuluisa suomalainen”, jonka teoksia kuultiin Ranskan radiossa. Hän oli saamassa *Kullervon* Pariisin oopperan ohjelmistoon, kun sota syttyi.

Sodan jälkeen hän ei enää palannut kotimaahansa. 1950-luvulla hänet ikuisiti kaitafilmille Totti Carlander-Reuterfelt, joka kävi häntä tapaamassa. Tapaa-

¹ Katsaus perustuu Pariisissa vuonna 2003 järjestetyn kollokvion puheenvuoroon ja siitä aiemmin Armas Launis -seuran internetsivuilla julkaistuihin otteisiin.

misesta on kertonut myös Launiksen tytär Asta Schuwer. Kyseinen filmi on kai ainoa elokuvadokumentti Launiksesta.

On vaarallista yrittää olla yhtäaikaa vähän kaikkea. Virolaiset pitivät häntä säveltäjänä, jolla oli tieteellisiä ambitiesiä. Jotkut katsoivat hänet ensi sijassa organisaattoriksi, jotkut matkustajaksi ja folkloristiksi. Hän liittyi tutkimuksillaan ja sävellyksillään laajempaan suuntaukseen, joka oli orientalismi – erityisen tärkeä Ranskassa, kolonialismin maassa. Mutta Launiksen diskurssi asettui aina kolonialisoidun kannalle, häntä kiinnostivat marginaaliset ilmiöt, ihmiset, kansat, tavat ja kulttuurit, jotka olivat pudonneet kolonialismin kannalta sivuun, unohduksiin. Mutta näissäkään ilmiöissä hänen päähuomionsa ei ollut pittoreskissa värikkydessä, vaan marginaalisuuden takaa hämmöttävässä perusihmisessä. Sen hän saattoi vielä paremmin kuin kirjoituksissaan välittää musiikillaan. Näin Launiksella Toinen lakkaa olemasta toinen, pääsemme kurkistamaan sen sisälle.

Launis julkaisi 1915 hauskan pikkututkielman *Ooppera ja puhenäytelmä* sarjassa Kansanvalistusseuran toimituksia, nr. 171. Siinä hän saattoi kotimaiselle lukijakunnalle tuoda esiin jo tuolloin laajan kokemuksensa Euroopan eri oopperataloissa näkemistään esityksistä ja esiintyä myös eräänlaisena jälki-wagneriaanisenä teoreetikkona, hieman suuren mestarin *Oper und Drama* -teoksen tyyliin. Launiksella ei kuitenkaan ole sellaisia teoreettis-filosofisia visioita kuin Wagnerilla, vaan hän on puhtaasti empiirikko, havainnoija. Yhtä vähän hänen voi sanoa noudattaneen omassa oopperatuotannossaan tässä kirjasessa esittämäänsä käsityksiä.

Ooppera ja puhenäytelmä ovat hänen mielestään kaksi kokonaan eri maailmaa: edellinen on loistelas ja tuhlaavainen, mutta samalla pintapuolinen – se on kuten myöhemmin Ranskassa sanoi André Boucourechliev: ”taré” eli hullua – puhenäytelmä taas vaatimaton ja koruton, mutta täynnä sisäistä voimaa ja syvyyttä. Launiksen mielestä oopperaan sopivat vain tietynlaiset aiheet. Historialliset teemat ovat epäsoivia, joskin eräitä tapauksia Launis voi hyväksyä kuten Meyerbeerin *Hugenotit*, Rossinin *Wilhelm Tellin* tai Musorgskin *Boriss Godunovin* sekä Wagnerin *Mestarilaulajat*. Sen sijaan kaikki fantastinen ja sadunomainen sopi oopperaan erinomaisesti: ”Juuri sadun ja tarunomaisuuden etäältä kangastavaa tunnelmapiiiriä se eniten kaipaa, ja näistä aiheista on oopperakirjallisuuden arvokkaimmat teokset luotu” (Launis 1915, 8). Oopperan tulee pysyä omalla alallaan tunteen piirissä. Sanasukkeluuksia se ei kykene välittämään, joskin poikkeuksiakin on kuten Straussin *Yölepakko*.

Runomuoto ei puolestaan ole libretolle ollenkaan välttämätön, proosa on yhtä hyvä kuten Ranskassa viime aikoina oopperaksi sävelletyt näytelmät osoittavat: *Salome*, *Pelleas ja Melisande* ja Massenet’n *Thaïs*. Hänen mielestään parhaimmillaan musiikin muoto kohokohtineen kasvaa itse sanoista. Näytelmällinen kliimaksi on kuitenkin eri asia kuin musiikillinen. Oopperassa – vaikka tilanne on jo ratkaistu – voi musiikki vielä huipentua ilman ikävystymisen vaaraa. Välisoitot ovat oopperassa erityinen etu näytelmään verrattuna: ne johdattavat kuvaelmasta toiseen – ja tätä tekniikkaa Launis itse käyttikin onnistuneesti mm. *Kullervossaan* ja *Jehudithissa*. Orkesterilla on ”puhekyky”, missä ajatuksessa Launis myötäilee Wagneria; *Valkyyriaan* hän viittaakin esimerkkinä orkesterin

omasta ilmaisutaidosta, jota ei kuitenkaan hänen mielestään voi seurata, jollei ole ennakolta perehtynyt johtoaiheisiin. Oopperassa on hänen mielestään kolme elementtiä: musiikki, toiminta ja luonteet.

Kun näytelmässä täytyy henkilöiden tulla sisään ilman ennakovalmistelua, voi oopperassa kaiken valmistaa musiikin avulla. Oopperassa ei voida kuvata luonteenkehitystä, vaan luonteiden pitää olla valmiita. Duetoissa päämäärä ei ole koskaan sanoman perille vieminen, vaan pikemminkin ilmö lystikkäältä nimeltä ”kohous” eli lyyrinen purkaus ja tihentymä.

Puhenäytelmä ei siedä monologeja, mutta oopperaan ne ovat juuri omiaan. Kuoron tehtävänä taas on luoda yleistunnelmaa, kuorot ovat Launikselle näyttämöllä liikuteltavaa kansaa, mistä aiheutuukin usein käytännön vaikeuksia. Mitään romantiikan teorioita kuorosta elävänä muurina katsomon ja näyttämön välissä hän ei tuo esiin eikä liioin Wagnerin kritiikkiä kansanjoukkokuoroista meyerbeeriläisessä oopperassa. Mykän pantomiimin tehokkuuden Launis kyllä myöntää Wagnerin Beckmesser-kohtauksen oikeuttamana.

Launiksien mielestä paras tapa säveltää tekstiä oli jäljitellä mahdollisimman tarkoin luonnollista puhenopeutta. Tätä keinoa oli hänen mielestään jo käytetty uudemmassa oopperassa – hän kai viittasi omaan *Seitsemään veljekseen* – mutta tässäkin piili vaaransa. Laulusta katosi laulun luonne ja se muuttui kuivaksi puheeksi. Mutta oopperaa sopi elävöittää ns. diegeettisellä musiikilla – mitä termiä Launis ei tietenkään käytä, sehän tarkoittaa mm. elokuvamusiikin teoriassa musiikkia, joka liittyy itse juoneen (esimerkiksi laulukohtaukset *Tannhäuserin* kilpalaulussa ovat diegeettisiä). Mutta hän arvostelee Wagneria, että tämä myöhemmässä tyylissään päättyy jatkuvaan lausuntalauluun eli ”loputtomaan säveleen”, jolloin ei laululta voi odottaakaan suurta ”sävelsointuisuutta” ja tämä puoli on hänen mielestään Wagnerin heikkoja kohtia. Launis arvelee, että Wagner sävelsi orkesteriosan ensin ja liitti laulun sen päälle. Hän ei voinut tietää, että Wagner teki oopperansa juuri päinvastoin. Kieltämättä Launista on usein verrattu Wagneriin, mutta hänen johtoaihetekniikkansa on paljon vaatimattomampaa. Muutenkaan Launis ei halua luopua irrallisista ”numeroista”. Lopuksi Launis pohtii kansallisen oopperan käsitettä ja mahdollisuuksia. Ainoa kansallinen koulu, joka vallitsi kaikkialla, oli italialainen koulu.

Teos (Launis 1915) päättyy sarjaan kotimaisia oopperoita eli *Pohjan neidin*, *Daniel Hjortin*, *Elinan surman* ja hänen oman oopperansa *Seitsemän veljeksen* kuvauksiin.

Muutettuaan Nizzaan Launiksesta tuli tunnetuin suomalaissäveltäjä Ranskassa. Hän kyllä kävi silloin tällöin Suomessa, kuten juuri sodan aattona 1938. Häntä haastateltiin kotimaassaan ja reportteri totesi: ”Yleispoliittisen tilanteen kiristyminen ihan murtumisasteelleen ei näyttänyt paljonkaan häirinneen säveltäjän mielenrauhaa, eikä juuri muidenkaan nizzalaisten”. Launis totesi Ranskan musiikin viljelystä, että se oli ympäröinyt itsensä Kiinan muurilla ja että ainakin pohjoiseen päin sulkeutunut kuoreensa hyvin huolellisesti. Ainoa suomalainen nimi, joka oli vilahtanut esille oli Palmgren. Ketä sitten Launis sai kiittää maineestaan Ranskassa? Kapellimestari Charles Boisardia, hän myönsi auliisti.

Boisard oli Nizzan oopperan pääkapellimestari ja oli tutustunut Launiksen *Kullervo*-oopperan saksalaiseen partituuriin, innostunut ja lopulta kääntänyt libretton ranskaksi käyttäen apunaan Kalevalan ranskannosta. Boisardia haastateltiin oitis Musiikkitieto-lehteen (joulukuu 1938) jossa hän sanoi:

Tutustuin Armas Launikseen – – täällä Nizzassa Välimeen partailla, missä hänen uhmamielinen *Kullervo*-sankarinsa purki synkkää mieltään ja lauloi katumuksen säveleitään. Sain häneltä oopperan *Aslak Hetta* – – [,] tulin heti vakuutetuksi teoksen korkeasta arvosta ja sen säveltäjän huomattavasta persoonallisuudesta ja otin tehtäväkseni saattaa hänet meillä tunnetuksi.” Vähän myöhemmin hän sai käsiinsä *Kullervon*, jonka musiikin ”järkyttävä yleisinhimillisyydellään vaikuttava tuoreus ilman helpohintaisia otteita kansanmusiikista saattoi varmasti herättää kiinteämpää huomiota – – .

Mutta toisaalla Boisard puhui Launiksen ”säveltäjän fysiomiasta” ja totesi että ensi näkemältä häntä ei olisi mitenkään voinut uskoa säveltäjäksi.

Näinhän se on usein suomalaisen kohdalla: ilman jotain paikallista ymmärtäjää, keksijää ja tukijaa ei ura ulkomailla aukene. Kun *Kullervo* esitettiin Nizzan radiossa 1938, se sai osakseen runsaasti huomiota niin Ranskan kuin Suomen lehdistössä. Esitys kuultiin myös lukuisiin Euroopan ulkopuolisiin maihin. Boisard palkittiin urotyöstään Suomen Valkoisen Ruusun ritarimerkillä pian tämän jälkeen.

Sodan aikana Launis sai edustaa sankarillista Suomea Nizzan diplomaattitilaisuuksissa. Häntä haastateltiin taas: ”M. Armas Launis, l’illustre compositeur finnois nous parle de son héroïque patrie” (AL, kuuluisa suomalainen säveltäjä kertoo meille sankarillisesta isänmaastaan). Jälleen muistettiin edellisen vuoden *Kullervon* esitys. Launis sai puhua Suomen historiasta: hän korosti, että Suomi oli itsenäinen valtio jo itse asiassa vuodesta 1808 alkaen. Hän selosti tarkoin sodan tilanteen ja suomalaisten tosiasiallisen ystävällisyyden ranskalaisia kohtaan, joiden näytelmiä esitettiin Helsingissä – saksalaiset olivat liittolaisia vain olosuhteiden pakosta, hän huomasi korostaa. Sota kuitenkin raunioitti Launiksen haaveet saada teoksiaan Pariisiin oopperan lavalle.

Sodan jälkeenkään kiinnostus Launikseen ei laimentunut. *Suite nordique* esitettiin Pariisin radiossa 1951 ja lopulta *Jehudith*, Launiksen arabialaisaiheinen ooppera, 1954. Itse René Dumesnil kirjoitti siitä arvion *Le Monde*en, tosin oopperasta kuultiin vain katkelmia. Mutta ne riittivät herättämään huomiota. Nuo kohtaukset paljastivat jo Dumesnilin mielestä säveltäjän ansiot. Launis käsittellee raamatullista juonta käyttämällä houkuttelevia orientaalisia koloriitteja. Berberi-pastoraali loi alussa tunnelmaa, ja sitten kehtolaulu, sävelmä Jerikon ruusu toi vielä voimakkaammin mieleen orientin. Tenorin esittämä melodia ja koko kohtauksen muoto toi mieleen Ravelin, Dumesnilin mukaan. Tanssit kuuluvat myös tähän atmosfääriin, mutta eivät ole orjallisen folkloristisia. *Jehudithia* juhliittiin myös vastaanotolla Pariisissa, jonka järjesti suurlähettiläs Johan Helo. Näistä radioesityksestä on säilynyt joitain katkelmia äänitteinä, niin *Kullervosta* kuin *Jehudithista*. Vielä 1959 Launiksen nimi vilahtaa ranskalaisen kansallisen sävellyskilpailun kunniakomiteassa. Mutta Suomessa hänen teoksiaan ei kuultu sen koommin – ennen *Aslak Hetan* uudelleen tulemistä keväällä 2004.

Launiksella oli monia säveltäjäprofileja. On selvää että hänen oopperoidensa taustana olivat hänen folkloristiset tutkimuksensa. Niitä hän raportoi haus- kalla tavalla matkakuvauksiinsa, joita yhä vieläkin kannattaa lukea: *Kaipaukseni maa. Lapinkävijän muistoja* (1922) ja *Murjaanien maassa* (1927). Hän itse myösi *Jehudithin* esityksen yhteydessä myönnytyssä haastattelussa että teos oli syntynyt ”Provencen vuoriston puoli-itämaisessa ympäristössä – sen sekä sanat että itämaissävynäinen musiikki kertovat säveltäjän aavikon kansan parissa vietetyistä erämaan hetkistä ollen tavallaan muistelmateos kuten *Kullervo* hänen Karja- lan käynneistään ja *Aslak Hetta* hänen elämyksistään Lapin tuntureilla”. Oliko hän siis säveltäjänä Suomen Béla Bartók? Hengeltään kyllä, mutta tyyliään ei. *Seitsemän veljeksien* ja *Kullervon* Launis ovat vielä kansallisromantiikkaa, likellä Sibeliusta, mutta kyllä omintakeisia. Parhaimmillaan melos viittaa italialaisen bel cantoon kuten *Kullervon* äidin kehtolaulussa, joka on hänen vaikuttavimpia melodisia keksintöjään. *Aslak Hetta* taas sijoittuu johonkin Musorgskin *Borisin* ja Puccinin *Turandotin* välimaastoon, kaikki näytökset ovat yhtä jännitteisiä, laula- jat joka hetki vokaaliseen kapasiteettina ääri rajoilla. Näin ooppera antaa miltei staattisen fresko-oopperan kuvan eikä lopun dramaattinen huipennus Aslakin tuhossa enää ole mikään huipennus, koska koko teos on yhtä ”huippua” alusta loppuun. Mutta Launista kiehtoo loitsumainen elementti niin siinä kuin *Kuller- vossa* ja *Jehudithissakin*, ja siinä tulee esiin antropologin ote.

Launiksesta on ilmeisesti pidetty symposium jossaain vaiheessa Ranskassa, sillä hänen jäämistöstään löytyy kolmen ranskalaisen esseet ja analyysit hänen koko tuotannostaan. Ne ovat em. Charles Boisardin *Quelques souvenirs sur l’auteur de Kullervo* (Muutamia muistoja *Kullervon* tekijästä), André Charmelin AL, libretisti ja André Gaudelletten AL, folkloristi. Lisäksi on Boisardin laajahko tutkielma *Armas Launis, musicien dramatique*. Nämä artikkelit heijastavat rans- kalaisten näkemyksiä Launiksesta ja sitä miten vakavasti he hänen musiikkiinsa suhtautuivat.

Charmel toteaa Launiksen ihmeeksi sen, että hän tuottaa itse folklorea. Hän tuntee sen niin hyvin, että luo samalla spontaanisuudella kuin muinaiset truba- duurit. Eli kuten tähän voisi lisätä, hän kuuluisi siis Bartókin kolmanteen katego- riaan kansanlaulun sovituksista.

Mutta Launis on suomalainen, syntynyt maassa, jossa talvi on pitkä yö ja jos- sa vanhoja lauluja yhä loputtomasti esitetään. Tästä huolimatta hän tunsu kut- sumukseeseen oopperan. Hän kykenee yhtymään kansan kätettyyn sieluun. Hän on matkannut Euroopan ympäri ja jopa Orientissa ja kyennyt ilmaisemaan näiden itselleen vieraiden kansojen henkisen ilmapiirin. Häntä ei kiinnosta pai- kallisväri, vaan sielujen elämä. Näitä sieluja hän ei pyri selittämään, vaan hän antaa heidän laulaa. Hän on ja pysyy lyyrikkona. Tämä takia lähes hänen kaikis- sa oopperoissaan on tietty peruslaulu, joka vastaa syvää tunnetta.

Charmel haluaa myös jotain sanoa muodosta. Launiksen teksti on jo ajateltu musiikillisesti. Kun muilla säveltäjillä usein musiikki pilaa runouden sisäisen ryt- min, Launiksella on päinvastoin: Launiksen musiikin rytmit sopeutuvat sanojen kadensseihin, hän sopeuttaa tavujen soinnin musiikin säkeiden kaikuihin. Tässä Charmel viittaa Launiksen kehittämään puhelaulun ideaan.

André Claudelette jatkaa kollegansa puhetta ja toteaa, että suomen mehu-
kas kieli on foneettisesti mitä sopivin musiikkiin. Mutta hän kiinnittää huomion
myös ristiriitaan tiedemiehen ja taiteilijan rooleissa, sillä runoilija ja muusikko
Launiken tapauksessa kehittyivät folkloristista. Hän muistuttaa, että Launis
opiskeli sävellystä jonkin aikaa Sibeliuksella, *Valse tristen* säveltäjällä. Mutta
tämä maininta jääkin liki ainoaksi viittaukseksi Sibeliukseen ranskalaisteksteis-
sä. Launiken ei tarvinnut siis elää Sibeliuksen varjossa kuten hänen Suomeen
jääneet kollegansa. Olisiko tämä ollut yksi syy hänen poismuuttoonsa? Hän koki
että Ranskassa hänellä oli tilaa, Suomessa hänet olisi vain luokiteltu huonom-
maksi painokseksi Sibeliusta?

Käytyään läpi koko Launiken tuotannon Claudelette päätyy *Jehudithiin*,
jota – luultavasti aivan oikein – pitää hänen päätyönään. Lopputulos on: Launis
on yksinkertaisessa ja puhtaassa originaalisuudessaan, valoisassa ja klassisessa
ilmapiiriissään aikansa ensimmäisiä säveltäjiä.

Charles Boisard taas huomauttaa, että Launis uudistuu jokaisessa teokses-
saan, eikä vain turhamaisesta halusta vaan johtuen syvästä temperamentistaan.
Tähän tekisi mieli lisätä, että tässä mielessä Launis muistuttaa Stravinskya, joka
oli 1900-luvun emigrantti- ja nomadisäveltäjien prototyyppi – vaikkei Launiken
musiikkia elokuvaan *Häiden vietto Karjalassa* (1921) voi sinänsä pitää minään
suomalaisena *Les Nocesina*. Se on vain koottu potpuri Launiken parhaimmista
sävelmistä. Mutta vaikka onkin yhteydessä folkloreen Launis kehittää aina origi-
naalin tyylin, erityisen pittoreskin luovan voiman. Boisardin analyysi *Jehudithin*
originaalisuudesta on oivaltava: motiivit ovat luonteeltaan folkloristisia mutta
melodinen linja ei jatku paria tahtia pidempään, toistoa ei ole paljoa. Näin hän
on siis eräänlainen anti-Debussy, ja tyyli joka syntyy on aivan erikoislaatuinen.
Laulu on kokonaan resitatiiviva. Harmoninen pohja kromatiikastaan huolimatta
on yksinkertainen. Hän säilyttää aina miellyttävän sonoriteetin. Boisardin poh-
diskelua voisi jatkaa miettimällä voisiko Launista liittää kolonialistisen tai postko-
lonialistisen musiikin kenttään. Kolonialismiin häntä liittää tietenkin orientalismi
ja eksotiikka: Toiseuden esittäminen pittoreskina. Mutta Launiken intentiona
on päästä tämä Toiseuden sisälle ja musiikillaan dekolonialisoida tämä tilanne.
Hänen musiikkinsa yleisinhimillinen puoli rikkoo ahtaan regionalismin rajat.

Mutta lopuksi pieni silmäys hänen musiikkiinsa sinänsä. *Kullervo* alkaa fa-
gotin huhuilulla joka karttaa selkeää toonikaa ja johtosäveltä – mikä on tyyy-
pillinen Launiken ”avaus”, käytetty myös *Aslak Hetassa* ja *Jehudithissa*. Tässä
tapauksessa kyse on Kullervon johtoihteesta. Silti Launista ei voi kytkeä Wag-
neriin eikä johtoihteista hänellä muodostu sellaista verkostoa kuin *Ringissä*. Si-
nipiikojen karkelo on sovinmaisempaa suomalaiskansallisromanttista tyyliä à la
Sibeliuksen *Musette*. Sibeliuksen *Kullervo* tulee myös mieleen Kimmon lyyrisessä
paimenmusiikissa. Ajattaren johtoihteessä on kokosävelasteisuutta ja hänen
kohtalonomainen ilmaantumisensa Kullervolle muistuttaa *Valkyyrian II* näytök-
sen Brynnhilden ja Siegmundin Todesverkündigungsszeneä.

Myöhemmin Ajattaren loihdinta tuo esiin magian ja folkloren. Kautta linjan
on kuultu robustista kvarttiaihetta, joka myöhemmin paljastuu peikkojen ai-
heeksi à la Grieg. Petojen hyökkäys kuvataan tehokkaasti musiikin fugeeraavalla

tekstuurilla. Launis käyttää *parole rythmée* -tekniikkaa eli rytmitettyä puhetta ilman sävelkorkeuksia (Nyyrikki partituurin kohdassa 56).

Alkusoitto toiseen näytökseen Largo tuo mieleen Beethovenin 7. sinfonian allegretton surumarssiteemallaan. Toisen näytöksen alussa etsijäin kuoro kokeilee lyydisen kvartin eri soinnutuksia. Oopperan lyyrinen huippukohta on Kullervon äidin puccinimainen kehtolaulu (part. no. 99). Toinen ”hitti” oopperassa on kuoron unisono sotalaulu. Siinä huomiota kiinnittää ns. koronpolku eli aksentin sijoittuminen heikolle tavulle: 2/2-tahtilajissa ”Vaen em-me po-/jät poloi-set”, mikä kuulostaa lystikkäältä, mutta kalevalaisessa perinteessä yleiseltä versifikaatiolta. Oopperan huipentuma on Peikkojen pidot Untamolassa, joka valmistaa sotaisan lopun.

Jehudithin tyyli on toinen. Jo alku vie meidät hieman kuin Straussin *Salomen* maailmaan. Musiikki on aperiodista, kromaattista eikä tällä ole enää mitään tekemistä kansallisromantiikan kanssa. Oopperan aiheena on nainen nimeltä Jehudith, joka tarjoaa suojan roomalaista sotaväkeä pakenevalle Marialle ja Jeesus-lapselle, mutta tuhoutuu itse. Jehudith on eräänlainen Kundry, arvoituksellinen hahmo. Musiikissa on vahvan orientalistinen leima. Mutta Launis välttää *Salomen* Seitsemän hunnun tanssin pseudo-orientalismia ja Saint-Saënsin *Samsonin* bakkanaalien yhtä lailla pohjimmaltaan kolonialistisen koloriitin. Hän vie meidät sisälle Mashrekin maailmaan – aivan niin kuin hän vei meidät taidokkaasti Maghrebiin kirjassaan *Murjaanien maassa* (Launis 1927), jota koristavat säveltäjän itsensä ottamat harvinaiset runolliset valokuvat. Launis toteaa siinä, että arabien ”soitto on eurooppalaiselle miltei joka kohdassa outoa, ollen kauttaaltaan yksiäänistä ja kokonaan vailla säestäviä sointuja. Se on korvakuulosta opittua, tavallaan vapaata mielikuvituksen tuotetta, joka kertauksissa muuntelee, vaikkakin sävellellisen pohjan muodostavat ikivanhat arabialaiset sävelmät” (mts. 29). Tai: ”Varjossa, muurinseinämän suojassa istuu soittajien ryhmä: kaksi rummunlyöjää ja yksi paimenhuilun puhaltaja. Huilun hento ääni häipyä lyömäsoitinten ylivoimaiseen kumahteluun. Rummunlyönti on rytmillisen terävää, ryhdikästä.” (Mts. 140.)

Joskus *Jehudithin* musiikki saattaa etäisesti muistuttaa Provensen toista maestroa Darius Milhaudia. Musiikissa harmoniat saavat paikoitellen johtoaiheen luonteen, kuten Des-duuri kun tekstiin ilmaantuu puhe Bethlehemin tähdestä (part. no. 36) tai Es-duuri Joosefin kohdalla. Danse égyptienne on myös irrallisena numerona vaikuttava. Käärmeenlumoojamusiikki on varmasti jotain, johon Launis oli saanut idean antropologisilla retkillään. Beduiinikuoro laulaa vokaliisin ilman sanoja. Beduiiniserenadi perustuu eksoottiselle arabialaisasteikolle. Orkesteripartituuri on täynnä korjauksia ja lisäyksiä ja luultavasti teoksen esityskuntoon saattamisessa olisi melkoinen työ. Mutta *Jehudith*, Launin päätyö ansaitsee tulla vihdoinkin julki.

Lähteitä

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto KK Coll. 123. Armas Launin arkisto.

Omaelämäkerta ja leikekirja

Boisard, Charles s.a. *Armas Launis, Musicien dramatique.*

Boisard, Charles s.a. *Quelques souvenirs sur l'auteur de Kullervo.*

Charmel, André s.a. *Armas Launis, librettiste.*

Gaudelette, André s.a. *Armas Launis, folkloriste.*

Painetut lähteet

Launis, Armas 1915. *Ooppera ja puhenäytelmä. Muutamia vertailevia piirteitä.* Kansanvalistusseuran toimituksia 171. Helsinki: Rahtiuskansan Kirjapaino-Osakeyhtiö.

Launis, Armas 1927. *Murjaanien maassa.* Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Salmenhaara, Erkki 1994. Armas Launis. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä.* Helsinki: Ota-va. 237–240.

Eero Tarasti (eero.tarasti@helsinki.fi) on Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori ja semiootikko.

Montako musiikkiarkistoa Suomessa on?

Janne Mäkelä

Mitä tulee mieleen sanasta *musiikkiarkisto*? Aika monelle mestarisäveltäjän nuottikäsikirjoitus. Tai savikiekkolevy. Ei hullummin arvattu. Arvostettujen taiteilijoiden käsikirjoitukset ja vanhat äänilevyt ovat perinteisesti olleet musiikkiarkistojen keskeisiä aineistoja. Kun puhumme musiikkiarkistoinnista, puhumme usein teoksista, jotka on kirjoitettu nuoteiksi tai äänitetty levyille. Entä muuta?

Aikojen kuluessa musiikillisia ääniä ja niihin liittyvää tietoa on tallennettu ja välitetty eteenpäin mitä moninaisin menetelmin: On pantu säveliä muistiin ja laulettu ja kerrottu niitä seuraavalle sukupolvelle. On kirjoitettu sanoja ja nuotteja paperille. Musiikkia on äänitetty levyille, nauhoille ja digitaalisille alustoille. Musiikillista toimintaa on kuvattu filmille, videonauhalle ja muistikorteille.

Osa näistä tallenteista on julkaistu painotuotteina tai julkistettu muulla tavalla, nykyisin tyypillisesti jossakin internetin sähköisessä palvelussa. Osa – kuinka paljon, sitä kukaan ei pysty kertomaan – on jäänyt julkistamatta. Moni tallenne on kadonnut, tuhoutunut tai unohtunut.

Määrät ovat hurjia. Pelkästään äänilevyjä on maailmassa julkaistu miljoonittain. Ja tässä vaiheessa olemme puhuneet pääosin vasta teoksista. Kun joukkoon lisätään muuta aineistoa, olemme jo myriadien tietovirtojen äärellä: valokuvat, videot, demonauhat, haastattelut, tilastot, tilikirjat, pöytäkirjat, musiikkilehdet, julisteet, fanikirjeet, leikekirjat...

Musiikkitoiminta on ollut monialaista ja -formaattista. Mikä oikein on musiikkiarkistojen rooli tiedontallentamisen kokonaiskuviossa? Toisinaan voi saada sellaisen käsityksen, että monet keskeisistä musiikkiaineistoistahan ovat ihan jossain muualla kuin arkistoissa, esimerkiksi museoissa, keräilijöillä tai toisilla tutkijoilla. Olavi Virran henkilökohtainen jäämistö – varsinainen kansallisaarre! – on jo parin vuosikymmenen ajan pysynyt Seinäjoen Tangomarkkinoiden kellarivarastossa tutkijoiden ulottumattomissa. Osa aineistokerääjistä huolehtii säilytyksestä ja jatkokäyttömahdollisuudesta, osa ei.

Musiikkiarkistointia ei velvoiteta

Jos tutkijoita, muusikoita tai vaikkapa arkistoalan edustajia pyydetäisiin kertomaan, montako ammattimaista musiikkiarkistoa Suomessa on, vastauksia saataisiin useita erilaisia. Voi olla, että oikean vastauksen antaminen tuottaisi vaikeuksia myös musiikkiarkistojille itselleen.

Musiikkiarkistointi on Suomessa ollut jäsentymätöntä. Yksi syy tähän on se, että maastamme puuttuu alan kiintopiste. Keskeisin arkistoinstituutti Suomessa on opetus- ja kulttuuriministeriön alaisuuteen kuuluva ja Kansallisarkiston joh-

tama arkistolaitos, jonka päätehtäviä ovat viranomaisasiakirjojen huolehtiminen ja niihin liittyvän tutkimustoiminnan edistäminen. Kolmas tehtävä on alan kehittäminen.

Se, että musiikkikulttuuri ei ole kuulunut arkistolaitoksen tehtäväalueeseen, ei sinänsä ole yllätys, sillä Suomessa taiteen ja kulttuurin arkistointitehtävät on tyypillisesti hoidettu arkistolaitoksen ulkopuolella. Television, elokuvan ja muun audiovisuaalisen kulttuurin toimintaa on erityislainsäädännön turvin arkistoinut Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Kirjallisuuden arkistoinnista huolehtivat Kansalliskirjasto ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Kuvataiteesta vastaa Kuvataiteen keskusarkisto.

Musiikkiaineiston keräämistä, säilyttämistä ja tarjoamista ei ole Suomessa erityisesti säädetty lailla. Kolmessa organisaatiossa lakisääteisyys kuitenkin ulottuu myös musiikkiaineistoihin. Nämä organisaatiot ovat Kansalliskirjasto, Kansallinen audiovisuaalinen instituutti ja Yleisradio.

Kansalliskirjaston toimintaa määrittelee kulttuuriaineistojen tallettamista ja säilyttämistä koskeva laki (1433/2007), jonka mukaan kirjaston tehtävänä on hakea ja tallentaa levitettäväksi tarkoitettuja painotuotteita, äänitteitä ja muita tallenteita sekä digitaalisia julkaisuja ja muuta verkkoaineistoa. Musiikkikulttuuri on tässä tehtävässä näkyvästi esillä (vaikka itse laissa sanaa musiikki ei mainita), ja kirjastolla on oma musiikkiosastonsa tätä tehtävää hoitamassa. Tehtävä on ollut systemaattista jo 1980-luvulta lähtien, jolloin nykyisen lain edeltäjä, niin sanottu vapaakappalelaki velvoitti musiikkijulkaisijoita- ja kustantajia toimittamaan arkistokappaleet Kansalliskirjastoon, joka tuolloin vielä toimi Helsingin yliopiston kirjaston nimellä.

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI (aiemmin Kansallinen audiovisuaalinen arkisto ja sitä ennen Suomen Elokuva-arkisto) puolestaan huolehtii musiikkiaineistoista, mikäli ne ovat osa televisio-, radio- ja tv-ohjelmia. KAVI ei siis ole eriyttänyt musiikkiarkistointia. Kolmannessa organisaatiossa eli Yleisradiossa arkistointivelvollisuus koskee teostyyppistä, omatuotantoista mediaaineistoa, johon kuuluvat muun muassa konserttitaltioinnit, haastattelut ja uutiset. Yleisradion arkistoyksikkö on vuosien varrella käynyt useita organisaatio- ja nimenmuutoksia. Musiikin alueelta monille on varmaan parhaiten jäänyt mieleen äänilevystö. Nyttemmin arkistokokonaisuus toimii nimellä Yle Arkisto.

Kulttuuripoliittinen tosiasia on, että kukaan ei ole kertomassa musiikkiarkistoille, miten niiden tulisi hommat hoitaa. Ei ole lakipykälää eikä suunnannäyttäjää, ei kehitysjohtajaa eikä ylintä neuvonantajaa. Ei myöskään ole olemassa mitään yhteisesti sovittua musiikkiarkistoinnin linjausta. Yhden keskustoimijan sijasta pienempiä toimijoita löytyy melkoinen määrä etenkin, jos varsinaisten arkistotoimijoiden rinnalle nostetaan organisaatioita, jotka harrastavat musiikkiarkistointia. Mitä ihmettä nämä kaikki toimijat oikein tekevät?

Kun aloitin vuonna 2008 Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPAN johtajana, en tuntenut arkistoalaa kovinkaan hyvin. Olin sitä ennen toiminut tutkijana ja tiesin, että musiikkiarkistointia on olemassa, Suomessakin. Minulla ei vain ollut selkeää käsitystä siitä. Arkistonjohtajana toimiessani huomasin, etten ollut sameine mielikuvineni yksin. Aloin huolestua. Jotain oli tehtävä.¹

Päätin vuonna 2013 laatia kyselyn musiikkiarkistokentän kartoittamiseksi. Kyselyn kohteiden valitseminen tuotti päänvaivaa. Selvää kuitenkin oli, että yksityiset arkistojat ja keräilijät eivät tällä kertaa mahtuneet mukaan. Musiikkikeräilijöitä on paljon, ja heillä on erittäin merkittäviä kokoelmia. Ruotsissa Svenskt visarkiv kartoitti tällaista toimintaa 2010-luvun vaihteessa, ja Suomessakin tätä olisi syytä tehdä, mutta tässä kyselyssä keräilijöiden mukaanotto olisi hajoittanut kokonaisuutta.

Suurin osa keräilijöiden kokoelmista ei ole yleisön nähtävissä ja saatavilla. Halusin selvittää institutionaalisesti hallinnoituja ja käytettävissä olevia arkistoaineistoja. Kysely suunnattiin Suomessa toimiville arkistoille ja organisaatioille, joilla on musiikkiarkistoinniksi luonnehdittavaa toimintaa.

Hanketta valmistellessa varmistui, että aiheeseen liittyviä organisaatioita Suomessa kyllä riittää. Eikö kannattaisi lähettää kysely kaikille musiikkikirjastoille? Niitä Suomessa on kolmisenkymmentä. Ja maakunta- ja kaupunginmuseoille myös? Ja kaupunginarkistoille? Entäpä levy-yhtiöt? Warner Music Finlandin arkistohan on kansallisesti merkittävä kokoelma millä tahansa mittarilla arvioituna. Ja eikö samalla kannattaisi huomioida musiikkiryhdytykset ja yliopistojen oppiaineet?

Suuri osa ehdokkaista oli pakko rajata kyselyn ulkopuolelle. Tässä hankkeessa ei kartoitettu musiikkia koskevia tieto- ja aineistovarantoja vaan arkistoja. Kirjastojen, museoiden ja yhdistysten osalta päätin kuitenkin lähestyä sellaisia keskeisiä toimijoita, joilla tiesin olevan merkittäviä, arkistoituja musiikkikokoelmia, joihin yleisöllä on pääsy.

Mitä siis musiikkiarkistointi oikeastaan on? Tässä kyselyssä arkistointi tarkoitti *musiikkiteosten, musiikkia koskevien dokumenttien ja musiikkiin liittyvän tiedon keräämistä, pysyväissäilyttämistä ja tarjoamista*. Yksinkertaistettuna voidaan puhua musiikkiaineistojen käytettävyyden varmistamisesta.

Kuten edellä jo vihjattiin, musiikkiaineistot voivat tarkoittaa musiikillisia teoksia niiden monissa eri tallennusmuodoissa (äänitteet, liikkuva kuva, nuottikirjoitus) mutta myös sellaisia dokumentteja, jotka eivät niinkään liity soiviin ääniin vaan ovat jälkiä musiikin tekemiseen, jakamiseen ja kokemiseen liittyvästä toiminnasta. Tällaisia aineistoja ovat muun muassa valokuvat, julisteet, flaijerit, kirjanpidot, muistiinpanot ja internetin kotisivut.

On vaikea olla painottamatta sitä, että musiikkiaineistotyyppejä tosiaan on kirjava määrä. Edellä tuli jo mainittua musiikkiarkistojen kenties tunnetuimmat aineistot, äänilevyt. Mielenkiintoista kyllä perinteisen arkistomäärittelyn mukaan julkaistut teokset eivät oikeastaan ole arkistoaineistoja ollenkaan. Arkistoissa on tavattu keskittyä toiminnan lopputuotteiden sijaan toiminnan yhteydessä syntyneiden dokumenttien keräämiseen, pitkäaikaissäilyttämiseen ja tarjoamiseen.

¹ Kirjoitus on katsaus JAPAN julkaisemaan musiikkiarkistointia koskeneen tutkimuksen raporttiin (Mäkelä 2015).

Musiikkiarkistoissa tai vaikkapa elokuva-arkistoissa tällaista käsitelmalleihin liittyvää rajanvetoa ei ole kovin hanakasti vedetty. Perinteisestä arkistokriteeristä ei ole ollut pahemmin hyötyä silloin, kun kyse on ollut harvinaisesta ja tuhoutumisuhan alla olevasta äänilevystä tai elokuvasta, jonka huolehtimista kukaan tai mikään muu ei ole ottanut kantaakseen. Luovaan toimintaan liittyvien lopputuotteiden eli valmiiden julkaisujen vaaliminen on hyvä esimerkki siitä, miten musiikkiarkistot jossain määrin muistuttavat kirjastoja ja museoita.

Kyselyssä siis kartoitettiin aineistotyyppien kirjoa suomalaisissa arkistoissa ja arkistotoimintaa harjoittavissa organisaatioissa. Keskeiset kysymykset olivat: Millaista aineistoa löytyy? Mitä musiikillista lajityyppiä aineistot edustavat? Samalla oli kuitenkin järkevää selvittää, miten ja millä perustein aineistot päätyvät arkistoitavaksi. Niinpä kysyin lyhyemmin aineistojen alkuperästä, ajallisesta painotuksesta, maantieteellisestä painotuksesta, käyttäjäryhmistä, säilytysolosuhteista ja asiakaspalvelusta sekä aineistohankinnan kriteereistä.

Kysymyksiä olisi voinut esittää enemmänkin, mutta silloin kyselystä olisi tullut jo liian raskas ja samalla oltaisiin luiskahdettu toisten, sinänsä tärkeiden teemojen pariin. Olen ensimmäisten joukossa painottamassa, että 2010-luvun musiikkiarkistotoiminnassa keskeiset haasteet liittyvät siihen, miten aineistot saataisiin paremmin julki ja millaisia teknisiä, tekijänoikeudellisia ja hallinnollisia kysymyksiä aineistokäyttöön liittyy. Näihin haasteisiin on kuitenkin syytä puurtua jossain muussa yhteydessä kuin tässä kyselyssä.

Lähetin 9.12.2013 sähköpostiviestin 51 organisaatiolle. Viesti sisälsi internetlinkin Google Forms -pohjaiseen kyselylomakkeeseen. Muistutusviesti lähti samalle ryhmälle tammikuun 2014 puolivälissä ja muutaman päivän päästä vielä kertaalleen. Kysely päättyi virallisesti 24.1.2014. Vastauksia tuli 29. Osallistumisprosentti oli 57.

Vastauksia tuli yllättävän paljon siihen nähden, että Suomessa on vain muutama musiikkiarkistointiin keskittynyt organisaatio. Toki joukosta jäi joitakin musiikkialan etujärjestöjä, yliopistollisia yksiköjä ja muutama yleisarkistokin pois, eikä kysely tuntunut innostavan muun muassa Suomen evankelis-luterilaista kirkkoa ja Puolustusvoimia, joilla molemmilla on ollut vahvaa toimintaa musiikin alueella ja oletettavasti myös arkistointia. Olin kuitenkin tyytyväinen siihen, että kaikki keskeiset musiikkiarkistotoimintaa harrastavat organisaatiot päättivät vastata kysymyksiin.

Varsinaiset musiikkiarkistot Suomessa

Kun lähtökohdaksi otetaan organisaation perustoiminnan luonne, kyselyyn vastanneet musiikkiarkistotoimijat voidaan jaotella kolmeen ryhmään:

1. Varsinaiset musiikkiarkistot

Finlands svenska folkmusikinstituts arkiv

Kansalliskirjaston Musiikkikirjasto ja äänitearkisto

Kansanmusiikki-instituutin arkisto
Sibelius-museon arkisto
Suomen Jazz & Pop Arkisto
Suomen Äänitearkisto r.y.

2. Musiikkikokoelmia hallinnoivat arkistot

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti
Kansallisarkisto
Kansan Arkisto
Kansanperinteen arkisto
Lauseopin arkisto
Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkisto
Työväen Arkisto
Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto
Yle Arkisto

3. Musiikkiarkistointia toteuttavat organisaatiot

AV-arkki
HelMet-musiikkivarasto
Helsingin kaupungin museo
Juminkeko-säätiö
Maailman musiikin keskus
Mikkelin ammattikorkeakoulu
Music Finland ry
Oulun musiikkivideofestivaalit ry
Rytmi-instituutti
Suomen Kansallisoppera
Suomen Kevyen Musiikin Museon Kannatusyhdistys ry (Pomus –
Populaarimusiikin museo)
Suomen Muusikkojen Liitto
Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjasto
Teatterimuseo

Yleisölle avoimia, varsinaisia musiikkiarkistoja Suomessa on kuusi. Alan häilyvästä luonteesta kertoo se, että vaikka lukumäärä on pieni, on se samalla tulkinnanvarainen. Käytännössä Suomessa on nimittäin vain kaksi itsenäistä musiikkiarkistoa, Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPA ja Suomen Äänitearkisto. Vuonna 1990 perustetun JAPAN tehtävänä on kerätä, säilyttää ja tarjota populaarimusiikkiin liittyvää tietoa ja aineistoa. Vuonna 1966 perustettu Suomen Äänitearkisto puolestaan kerää ja säilyttää vuoteen 1980 saakka tehtyjä kotimaisia äänitteitä ja julkaisee niihin liittyviä tutkimuksia ja diskografioita. Molemmat ovat toimintamuodoltaan rekisteröityjä yhdistyksiä.

Muut neljä varsinaista musiikkiarkistoa kuuluvat laajempiin emoinstituutioihin, mutta niiden arkistotoiminta on kuitenkin tunnettua ja osin selkeästi identifioitavissa. Vaasassa sijaitseva Finlands svenska folkmusikinstitut ylläpitää arkis-

toa, joka kohdentuu suomenruotsalaiseen kansanmusiikkiin ja sen vaalimiseen. Toiminta ei kuitenkaan sulje pois jazzia, rockia ja muuta suomenruotsalaista populaarimusiikkia. Instituuttia on vuodesta 2008 hallinnoinut Svenska litteratursällskapet i Finland SLS.

Kaustisella toimiva Kansanmusiikki-instituutti on panostanut jo vuosien ajan ammattimaiseen arkistotoimintaan. Se on kerännyt kenttä- ja festivaaliäänityksiä, valokuvia ja media-aineistoja erityisesti Kaustinen Folk Music Festival-tapahtumaan liittyen mutta myös valtakunnallisesti. Turussa sijaitseva Sibelius-museo voi ylpeillä sekä laajalla soitinkokoelmallaan että musiikkihistoriallisella arkistollaan. Monipuolinen ja laaja arkistoyksikkö sisältää merkittävän Sibelius-kokoelman lisäksi aineistoja nuoteista C-kasetteihin ja kattaa lajityyppejä popista klassiseen.

Vuonna 1999 perustettu Kansallinen äänitearkisto on maan laajin julkinen äänitearkisto. Sen tehtävänä on äänitekokoelman muodostus, säilytys, digitointi, kuvailu ja erilaisten palveluiden tarjoaminen. Kansallinen äänitearkisto kuuluu Kansalliskirjastoon ja on siinä mielessä merkittävä erityistapaus musiikkiarkistojien joukossa. Voiko kansallinen kirjastotoimija olla myös arkisto? Ainakaan sellainen ei ole harvinaista. Monissa maissa kansallisten kirjastolaitosten yhteydessä toimii musiikkiarkistoja, jotka ovat tyypillisesti keskittyneet äänitemateriaalin keräämiseen ja huolehtimiseen. Ja vaikka varsinaista arkistoyksikköä ei olisikaan, kansalliskirjastoilla saattaa silti olla musiikkiarkistointiin liittyvää toimintaa.

Tarkemmin ottaen Kansallinen äänitearkisto toimii Kansalliskirjaston Musiikkikirjaston yhteydessä, mikä ainakin käyttäjänäkökulmasta voi tuntua epäselvältä. Virallinen nimi yksiköllä on Kansalliskirjaston Musiikkikirjasto ja äänitearkisto. Mielenkiintoista kyllä Musiikkikirjaston kokoelmissa on kirjajulkaisujen ohella säveltäjien käsikirjoituksia ja kirjeitä sekä esimerkiksi musiikkikustantajien ja -yhdistysten dokumentteja – perinteistä arkistoa-aineistoa siis. Äänitearkisto-osasto puolestaan on keskittynyt luovan työn tuloksiin eli julkaistuihin tuotteisiin – siis tyypilliseen kirjastomateriaaliin. Kansallinen äänitearkisto onkin malliesimerkki ellei peräti ääritapaus siitä, miten perinteinen, asiakirja-aineistoihin nojautuva arkistointimalli ei päde musiikkiarkistoinnin kohdalla.

Muut musiikkiarkistotoimijat

Toinen musiikkiarkistointiryhmä muodostuu pääosin ammattiarkistoista, joilla musiikkiaineistot ovat yksi aineistoryhmä muiden aineistoryhmien joukossa. Ammattiarkistoilla tarkoitan tässä pääasiallisesti organisaatioita, joiden arkistotoiminta on lailla säädetty. Merkittävin näistä on arkistolaitokseen kuuluva Kansallisarkisto. Arkistolaitos on opetus- ja kulttuuriministeriön alainen valtion viranomaisena, johon kuuluu Kansallisarkiston lisäksi seitsemän maakunta-arkistoa. Niiltä ei saatu vastauksia tähän kyselyyn.

Muita ammattiarkistoja ovat muun muassa lakisäätteistä valtioneuvoston nauttivat yksityiset keskusarkistot, joiden joukkoon ei ole otettu uusia toimijoita sitten vuoden 1999. Arkistoja on yksitoista, ja niiden toimintaa valvoo Kansallisarkisto.

Merkittäviä musiikki- ja kulttuurikokoelmia löytyy esimerkiksi poliittisesti vasemmalle suuntautuneilta Kansan Arkistolta ja Työväen Arkistolta.

Joillakin ammattiarkistoilla on kiinteä yliopistollinen yhteys, muun muassa Tampereen yliopiston yhteydessä toimivilla Yhteiskuntatieteellisellä tietoarkistolla ja Kansanperinteen arkistolla. Joillakin on musiikkiaineistoja kohtalaisen paljon, joillakin, esimerkiksi Turun yliopistoon kuuluvalla Lauseopin arkistolla, on sinänsä mittavassa äänitekokoelmassaan musiikkiaineistoa vain satunnaisesti murrehaastattelujen joukossa.

Suurin osa kyselyyn vastanneista organisaatioista ei kuulu arkistolaitoksen tai minkään muunkaan institutionaalisen arkistotoiminnan piiriin. Tämä kolmas musiikkiarkistointiryhmä harrastaa tavalla tai toisella musiikkiaineistojen keräämistä, säilyttämistä ja tarjoamista, mutta arkistointi ei varsinaisesti ole niiden päätehtävä. Jotkut toimivat musiikkialan edistämiseksi, toiset operoivat muulla taidealalla. Osa huolehtii kulttuuriperintöasioista.

Kolmannen ryhmän kokoelmat ovat kuitenkin merkittäviä ja melko hyvin käytettävissä, esimerkkinä mainittakoon vaikkapa suomalaisen musiikin tiedotustoiminnasta vastaava Music Finland, joka aiemmin tunnettiin nimellä Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic. Lisäksi esiin kannattaa nostaa pääkaupunkiseudun musiikkikirjastovarastoinnista huolehtiva HelMet-musiikkivarasto ja Maailman musiikin keskus, jonka arkistossa on kenttä-äänityksiä ympäri maailmaa ja entisen Työväenmusiikki-instituutin kokoelma. Teatterimuseolta puolestaan löytyy mielenkiintoisia ja mallikkaasti arkistoituja näyttämömusiikkiaineistoja.

Jako varsinaisiin musiikkiarkistoihin, muihin arkistoihin ja arkistotoimintaa harrastaviin organisaatioihin ei ole täysin pitävä. Ryhmien sisällä saattaa olla suuria eroavaisuuksia, mikä osaltaan kertoo siitä, miten hajanaista musiikkiarkistointi Suomessa on. Toisekseen joitakin organisaatioita on mahdollista sijoittaa johonkin muuhun ryhmään. Kansalliskirjastossa toimiva Kansallinen äänitearkisto voitaisiin yhtä hyvin laskea ryhmään kolme, onhan se omistajuusnäkökulmasta ”muu organisaatio, jolla on musiikkiarkistointia”. Yle Arkisto puolestaan voisi laajuutensa ja merkittävyytensä vuoksi lukeutua varsinaisiin musiikkiarkistoihin, mutta toisaalta musiikkiarkistointia ei ole yhtiössä erikseen identifioitu eikä yleisöllä ole pääsyä arkistopalveluihin muuten kuin erityistapauksissa. Siksi Yle Arkisto on tässä ”arkisto, jolla on musiikkikokoelmia”. Osana kansallista mediataloa se voitaisiin toki sijoittaa myös ryhmään kolme, muihin musiikkiarkistointia harrastaviin organisaatioihin.

En tässä lähde tarkemmin erittelemään kyselyn vastauksia. Esitän vain päälinjat. Koko raportti tarkempine analyyseineen on vapaasti saatavissa Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPAN internetsivuilta (Mäkelä 2015).

Äänilevyistä on huolehdittu

Musiikkiarkistoinnista vastaavan henkilökunnan määrä Suomessa on kyselyn perusteella 76. Suuri osa työntekijöistä arkistoi toki muutakin kuin musiikkiai-

neistoa, esimerkiksi Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkistossa koko henkilökunta osallistuu musiikkiaineistojen arkistointiin. Varsinaisissa musiikkiarkistoissa arkistohenkilökuntaa on 21,6, josta Kansallisen äänitearkiston osuus on 11 eli noin puolet. Varsinaisten musiikkiarkistojen joukosta erottuu Suomen Äänitearkisto, jonka toiminta on jo puolen vuosisadan ajan perustunut aktiiviseen vapaaehtoistyöhön. Yhdistyksellä ei ole ollenkaan palkkatyövoimaa.

Aineistomäärien osalta aivan omassa sarjassaan ovat Kansalliskirjasto, jolla on musiikkiaineistoa ”useita kilometrejä”, ja Yleisradio, joka ilmoitti musiikin aineistomääräkseen 5100 hyllymetriä. Suuria kokoelmia on myös HelMet-kirjastojen varastokirjastolla (1500 hyllymetriä), Sibelius-museolla (1400), JAPAlla (540), Kansallisopperalla (500), Sibelius-Akatemialla (500), Music Finlandilla (330) ja Suomen Äänitearkistolla (300). Merkittäviä määriä on lisäksi Kansanmusiikki-instituutilla (170 hyllymetriä), Rytmi-instituutilla (165), Maailman musiikin keskuksella (150), Elinkeinoelämän keskusarkistolla (100), Kansanperinteen arkistolla (90), Finlands svenska folkmusikinstitutilla (89) ja Työväen Arkistolla (80). Kansallisarkistostakin löytyy musiikkiaineistoja, mutta niistä ei saatu tietoja. Syksyllä 2014 tiedotettiin, että Teosto on lahjoittanut Kansallisarkistoon 60 hyllymetriä aineistoa, pääasiassa hallintoasiakirjoja ja mittavan teoskortiston. Voidaan arvioida, että musiikkiaineistoa on Suomessa tämän kyselyn perusteella arkistoituna vähintään 15 hyllykilometriä.

Hyllymetrit eivät kerro koko totuutta arkistomääristä. Hieman lähemmäksi tosiasiallisia määriä päästään, kun arvioidaan, miten paljon aineistoa on sähköisessä muodossa. Tällaista aineistoa kertyy kahdella tavalla. Aineisto voi olla joko syntysähköistä, eli se on tuotettu alun alkaenkin digitaalisessa muodossa, tai sitten kyse on ei-sähköisessä muodossa olleesta aineistosta, joka on digitoitu säilyvyyden ja käytettävyyden parantamiseksi. Kyselyn perusteella syntysähköisen musiikkiaineiston määrä arkistoissa on arviolta 88,6 teratavua. Tästä kokonaisuudesta Yleisradio lohkaisee 37,9 teratavullaan lähes puolet.

Millaisia aineistotyyppisiä sitten on tallennettu? Selkeä johtopäätös on, että julkaistuista musiikkiaänitteistä on pidetty huolta: Kansalliskirjasto, Yleisradio ja Suomen Äänitearkisto ovat hoitaneet erityisesti savikiekk- ja vinyylhistorian tallentamisen, ja hyvin on otettu haltuun myös C-kasetit ja CD-levyt. Äänitteiden arkistointi on ollut systemaattista ja näyttävää, mikä osaltaan on saattanut vaikuttaa siihen yleiseen mielikuvaan, että musiikkiarkistointi tarkoittaa samaa kuin äänitearkistointi. Toki nuottiaineistoakin löytyy kattavasti, erityisesti Kansalliskirjastosta, Sibelius-Akatemiasta, Sibelius-museosta ja Suomen Jazz & Pop Arkistosta.

Myös valokuvia on tarjolla. Vahvaa valokuva-arkistointia on ollut muun muassa Helsingin kaupunginmuseossa, Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa, Kansallisopperassa, kansanmusiikkiarkistoissa, Sibelius-museossa, Suomen Jazz & Pop Arkistossa ja Työväen Arkistossa. Kyselyn ulkopuolelta tiedossa on, että musiikkiaiheisia valokuvia vaalivat myös Museovirasto, Suomen valokuvataiteen museo ja kaupalliselta puolelta jotkut levy-yhtiöt ja tietenkin mediatalot ja kuvatoimistot.

Ei liene yllätys, että kaikista musiikinlajeista kansanmusiikin arkistointi on parhaimmalla tolalla. Kansanmusiikkia ovat arkistoineet erityisesti Juminkeko-säätiö, Kansanmusiikki-instituutti, Kansanperinteen arkisto, Maailman musiikin keskus ja Finlands svenska folkmusikinstitut. Mittavia kansanmusiikkikokoelmia löytyy myös Kansalliskirjastosta ja Sibelius-museosta. Lisäksi kansanmusiikkiaineistoja on muuan muassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralla, joka kuitenkin ei osallistunut tähän kyselyyn.

Taidemusiikin arkistointi ole ollut yhtä järjestelmällistä kuin kansanmusiikin. Taidemusiikki muodostaa kuitenkin valtaosan musiikkiaineistosta neljässä organisaatiossa eli Helsingin kaupunginmuseossa, Music Finlandissa, Suomen Kansallisoopperassa ja Sibelius-Akatemiassa. Merkittävä kokoelma löytyy myös Sibelius-museosta. Vastaajista neljä organisaatiota oli keskittynyt populaarimusiikin lajityyppeihin: Kevyen Musiikin Museon Kannatusyhdistyksen ylläpitämä virtuaalimuseo Pomus, Oulun Musiikkivideofestivaalit ry, Rytmii-instituutti ja Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Kyselyn perusteella yksikään organisaatio ei ole tosissaan ottanut huolehtiaakseen elektronisesta tai konemusiikista, lastenmusiikista ja uskonnollisesta musiikista. Myös kokeellisen musiikin arkistointi loistaa poissaolollaan, joskin sitä löytyy ”melko paljon” Oulusta ja Työväen Arkistosta, mahdollisesti myös AV-arkista. Todennäköisesti parhaiten kokeellisen musiikin historiaa on arkistoitu Suomen Kansallisgallerian av-arkistoon, joka ei kuitenkaan osallistunut tähän kyselyyn.

Ajalliset painotukset eivät tuottaneet yllätyksiä. Perusviesti on, että mitä kauemmaksi menneisyyteen kurkotetaan, sitä vähemmän aineistoa löytyy. Parhaiten on tarjolla 1970–1990-lukujen aineistoja.

Oli lajityyppi tai ajallinen painotus mikä tahansa, muusikot ja musiikintekijät mielletään musiikkiarkistoinnin tärkeimmäksi lähderyhmäksi. Heidän teoksensa halutaan talteen. Monet muut musiikkikulttuurin tuotteet ja dokumentit ovat jääneet vähemmälle huomiolle. Konserttitoimistojen, musiikkikauppojen tai lavateknikoiden aineistoja ei ole kerätty erityisen systemaattisesti.

Itseymmärryksessä puutteita

Jokaisella arkistotoimijalla on jonkinlainen käsitys siitä, millaisia kriteerejä omalla työpaikalla musiikkiaineistohankinnassa käytetään. Organisaation toiminta-ajatus sanelee yleisen linjanvedon. Äänilevyarkisto keskittyy äänilevyihin ja Jazz & Pop Arkisto populaarimusiikkiin. Aineistohankinnan perusteita määrittävät kuitenkin myös monet muut tekijät. Ne voivat olla tarkkaan kirjattuja ja tärkeysjärjestykseen laitettuja ohjeita tai ääneen lausumattomia, vuosien saatossa hioutuneita käytänteitä. Kyselyn perusteella käyttöoikeuksien saaminen aineis-

toihin ja ”kulttuurin pelastaminen” ovat tärkeitä hankintaperusteita, taloudellisen hyödyn tavoittelemisen ei ole.

Kaikkein suosituinta hankintaperustelua – tai pikemminkin hankkimattomuusperustelua – voidaan pitää melkoisena yllätyksenä. Kun organisaatioilta kysyttiin, missä määrin musiikkiaineistohankintaa määrittää laki ja eettisyys, suurin osa vastaajista piti tärkeänä sitä, ettei laittomia tai epäeettisiä aineistoja oteta vastaan. Tavallaan tähän kysymykseen sisältyi tärkeä arkistopoliittinen funktio ellei peräti kompa. Jos ajatellaan arkistojen palvelevan ensisijaisesti tutkimusta ja jos tutkimus mielletään toiminnaksi, jolle ei ole vierasta vaan kenties pikemminkin velvoittavaa tarkastella myös laittomia ja epäeettisiä aineistoja, niin miten arkistojen pitäisi edistää tätä toimintaa? Toisin sanoen jos arkistot eivät tarjoa tutkijoille niitä aineistoja, joista tutkijat ovat kiinnostuneita, toteutuuko arkistojen toimintafunktio ollenkaan?

Kyselyn perusteella arkistopoliittiselle täsmennykselle olisi tarvetta. Musiikkiarkistointi Suomessa toimii paljolti mutu-pohjalta, osin vaistolla, osin jonkinlaisen perinnetiedon varassa. Alaa leimaa puutteellinen itseymmärrys ja tähän liittyvä sisäisen puheyhteyden puuttuminen. Kyselyn vastauksissa tämä myönnettiin moneen otteeseen. Ala ei ole hahmottunut itselleen, joten ei ole ihme, jos se ei ole tunnettu myöskään ulospäin.

Kuin ihmeen kaupalla suurilta kömmähdyksiltä on välttytty. Alalla on joitakin päällekkäisiä toimintoja, mutta en koe kovin huolestuttavana sitä, että äänilevyjä tai kansanmusiikkia kerätään useammassa paikassa. Suurempana ongelmana pidän sitä, että on paljon aukkoja ja tietämättömyyttä sen suhteen, kuka tai mikä hoitaa esimerkiksi lastenmusiikkikulttuurin, keikkatyöläisten dokumenttien tai musiikin tutkimusaineistojen tallentamisen.

Hyvä uutinen on se, että musiikkiarkistotoimijat liittyvät omaan alaansa pääasiassa positiivisia miellelyhtymiä. Toiminnan resurssit ja reunaehdot tuskastuttavat, mutta arkistoinnin tärkeys ymmärretään. Vaikka internetin ja median musiikkikeskusteluja seurattessa voi saada käsityksen, että musiikkia koskevat aineistot ja tiedot ovat 2010-luvun digitaalisessa maailmassa vain yhden klikkauksen päässä, emme sentään vielä aivan niin ihanteellisessa yhteiskunnassa elä. Valtava määrä musiikkia ja tietoa on edelleen jossain muualla kuin digipalvelimissa. Sitä on kirjastoissa, levy-yhtiöissä, yhdistyksissä, kellareissa – ja arkistoissa.

Suomessa toimivat musiikkiarkistot voivat ylpeillä sillä, että niiden hallussa on ainutlaatuista musiikkiaarteistoa ja että aarteista osataan myös pitää huolta. Ja vaikka kaikki muut aarteet julkisista digiympäristöistä sittenkin löytyisivät, ei ole takeita siitä, että ne olisivat siellä vielä huomenna ja että oheistiedot aina pitäisivät paikkansa. Arkistossa säilytykseen ja kuvailuun satsataan.

Uusia tutkijapalveluita

Kyselyn perusteella tutkijoita pidetään tärkeimpänä arkistoaineistojen käyttäjäryhmänä. Tutkijat kuitenkin tuntevat arkistojen tarjoamat mahdollisuudet varsin

huonosti. Yhtä hyvin voidaan väittää, ettei arkistoilla ole selkeää kuvaa tutkimuskentän tarpeista.

Voi myös olla, että 2010-luvun tutkimusparadigmat eivät ole suotuisia arkistoille: keskeisten arkistoaineistojen eli äänilevyjen ja nuottien tutkiminen ei ole johtavassa asemassa nykyisessä musiikintutkimuksessa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö arkistojen kannattaisi kerätä julkaistuja äänitteitä, nuotteja tai muita teostyyppisiä aineistoja. Ensinnäkin kyse on merkittävästä kulttuuriperintökokonaisuuden tallettamisesta jälkipolville. Monet aineistoista katoaisivat tai tuhoutuisivat ilman ammattimaista huolehtimista. Toisekseen näille aineistoille saattaa myöhemmin avautua tutkijakäyttöä, jota ei tällä hetkellä voi ennustaa, ehkei edes kuvitella.

Kun puhumme siitä, miten arkistot palvelevat tutkijoita, puhumme usein aineistontarjoamisesta. Arkistoilla on kuitenkin myös muita palveluita, esimerkiksi aineistohallintaa. Tutkijoille kertyy paljon tutkimusaineistoja, vaikkapa ainutlaatuisia haastatteluja, joista voisi myöhemmin olla iloa ja hyötyä muille tutkijoille. Niiden jatkokäyttö on kuitenkin jäänyt hyödyntämättä, vaikka arkistoilla onkin valmiuksia huolehtia tutkijoiden aineistoista. Malliesimerkki tällaisesta huolehtijasta on Yhteiskuntatieteellisen tietoarkisto, jonka kokoelmista musiikki tosin muodostaa vain vähäisen osan.

Itse jaksan uskoa, että musiikkiarkistotoiminnalla on merkitystä niin tutkimukselle kuin muulle käytölle. Arkistoihin on tavattu luottaa ja niihin luotetaan edelleen. Se asia on kunnossa myös musiikkiarkistojen kohdalla. Luottamuksen luo vain on ollut vaikea löytää.

Lähde

Mäkelä, Janne 2015. Musiikkiarkistot Suomessa. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto. Verkkolähde http://www.jazzpoparkisto.net/tiedostot/julkaisut/musiikkiarkistot_suomessa.pdf [tark. 26.6.2015].

FT, dosentti Janne Mäkelä (janmake@iki.fi) toimi Suomen Jazz & Pop Arkiston johtajana 2008–2015.

Isäni Armas Launis

Asta Schuwer Launis

Arvoisat lukijat,

kun kertoo isästään, kertoo aina jollain tavoin myös itsestään. Asuimme Ranskassa, Nizzassa, Parc Impérial -nimisessä kaupunginosassa, toisella puolella venäläistä kirkkoa. Jokapäiväinen elämämme oli erittäin suomenkielistä, huolimatta siitä, että kukin puhui täydellistä ranskaa. Mieleen on jäänyt kuva aktiivisesta, vaikkakin lapsen silmin katsottuna hiukkasen marginaalisesta elämästä. Isä teki paljon töitä kotona, pianon ääressä, kynä kädessä, pino papereita edessään. Aherrusta rikkoivat vain yksinäinen, varhain tehty aamu-uinti sekä kävely kaupungilla iltapäivisin.

Meillä kävi kylässä paljon Etelä-Ranskassa vierailleita suomalaisia – jotka puhuivat kieltämme ja kertoivat mitä kotimaassa oli tapahtunut, muistuttaen samalla suomalaisista juuristamme. Joukossa oli tunnettuja henkilöitä (Emil Wikström, Torsten Carlander, Uuno Kailas) – toiset taas vähemmän tunnettuja. Isäni kirjoitti joka viikko Helsingin Sanomiin tai Uusi Suomi -lehteen. Hänen *Lettre de la Côte d’Azur* -otsikon¹ alla julkaistujen artikkeleidensa ansiosta kaikki tiesivät että asuimme Nizzassa. Jos hän kuuli puhuttavan suomea kadulla kulkiessaan, hän tarjoutui heti avuksi, ja niin meillä oli aina vieraita talossa. Kotia elävöitti laaja ystäväpiiri sekä monet tutut. Utelias ja ihmisrakas isäni oli monen nizzalaisen mieleen jäänyt henkilö.

Itse asiassa elin suomalaista elämää kotona noudattaen kaikkia suomalaisia perinteitä, mutta ranskalaista elämää kodin ulkopuolella. Opiskelin koulussa ahkerasti, saaden hyviä numeroita – vain suomalainen etunimeni sekä vaaleat hiukseni paljastivat pohjoiset sukujuureni.

Isä vietti Suomessa kolme kuukautta joka toinen vuosi, aina keväisin. Hän piti musiikkiinsa ja teksteihinsä liittyviä töitään salassa. Muistan miten sain keran viedä muutaman käsinkirjoitetun tekstisivun kopistille. Se oli luottamustehävä: kuljin kaupungin halki, ylpeänä mutta varovaisena. Isä oli kertonut minulle miten tärkeitä työtä tuo iäkäs, Keski-Euroopasta kotoisin ollut kuluneen olinen mies teki, hän itsekin säveltäjä.

Joka kesä lähdimme leirimatkalle Gorges du Loup -seudulle. Se oli varsinainen seikkailu, ilman autoa, matkasimme vuoristoon monessa eri linja-autossa ennen kuin pääsimme leirytymään metsään. Muistiin on tallentunut herkkiä mielikuvia metsään yksin melkein päivittäin talsivasta isästä, joka palasi sieltä taskut täynnä täyteen tuherrettuja paperin palasia. Ne järjesteltiin sitten joten kuten erääseen kangaspussiin. Vasta myöhemmin sain tietää, että juuri näin syntyivät monet oopperat ja sävellykset.

¹ Suom. *Kirje Rivieralta*.

Iltaisin uskonnollinen isäni luki yksin Raamattua. Äitini luki minulle Tope-liuksen kertomuksia ja me lauloimme myös paljon kolmistaan.

Tiesin että isän työ vaati kaiken hänen huomionsa, mutta en ymmärtänyt sen tarkemmin mistä oli kyse. Ensimmäinen mieleen kaivertunut kuva luovasta isästä syntyi vuonna 1940, jolloin Nizzassa, Palais de la Méditerranée -salissa esitettiin isän säveltämä *Kullervo*-ooppera, keskellä sota-aikaa. Lehdistön Suomen tilanteesta kertomat uutiset olivat dramaattisia ja kirjeet sieltä saapuivat harvakseltaan. Tiedot järkyttivät myös meitä Nizzassa. *Kullervo*-projekti muotoutui näiden tapahtumien puitteissa. Erittäin isänmaallinen isäni halusi oopperansa esityksestä kunnianosoituksen Suomelle ja samalla myös konkreettisen keinon auttaa kotimaataan. Ja niin myös tapahtui. Yleisesti ottaen Ranskassa tiedettiin kovin vähän pohjoisesta Suomesta, joka oli joutunut suhteettoman suureen aseelliseen selkkaukseen.

Koulutyttö, joka silloin olin, pääsi hänkin seuraamaan esityksen valmisteluja. Olin mukana seuraamassa koesoittoja ja koelauluja, ja ihmeellinen Palais de la Méditerranée teki minuun valtavan vaikutuksen. Isä vietti siellä kaikki päivänsä ja miltei kaikki yönsäkin. Budjetti oli vaatimaton, mutta kunnianhimo sitäkin suurempi. Avustuksia ja avustajia etsittiin, suojelukomiteota perustettiin. Isä oli joka paikassa: johti Henri Tomasin kanssa orkesteria, seurasi lavastuksen sekä ohjauksen valmistumista, samoin kuin teknillisesti vaativaa valaistusta ja tanssinumeroita. Minä kävin koulua sekä ”teatteria”. Kuuluin omalla tavallani työryhmään. Se sai minut miltei pyörälle päästäni. Tuskin tunnistin isäni kasvoja, niin haltioitunut olin. Ja kun *Kullervo*-oopperasta kertovat julisteet ilmestyivät, isäni nimen tunnistaessani olin samalla sekä ylpeä että hämilläni kaikesta äkillisestä huomiosta. Lehdet kertoivat tapahtumasta, niissä oli kuvia ja haastatteluja. Ystäväni esittivät kysymyksiä, sillä en ollut koskaan uskaltanut kertoa isäni ammatista... Nyt oli kuitenkin kerrottava tästä kummallisuudesta. Esityksestä tuli todellinen juhlanäytäntö: Monacon prinssi Ludvig II ja prinsessa Antoinette kunnioittivat tilaisuutta läsnäolollaan, samoin kuin koko Ranskan Rivieran silloinen, vielä paikalla ollut kerma. Äitini ompeli minulle lappalaispuvun, ja ojensin prinsessalle, prinssin siskolle, kimpun sinivalkeisia kukkia. Illan aikana soitettiin myös Suomen kansallislaulu. Se kaikki oli ikään kuin satua, intensiivinen hetki elämäni, meidän yhteistä elämäämme, yhteys isääni, maahani, äidinkieleeni. Liikuin ikään kuin toisen identiteetin valossa.

Vähän ennen toisen maailmansodan syttymistä, vuonna 1939, teimme kaikki kolme pitkän matkan Tunisiaan. Sen jälkeen puhuimme usein isän suuresta mielenkiinnosta Tunisiassa kuulemaansa musiikkia kohtaan, josta hän oli tehnyt innostuneita merkintöjä jo edellisten matkojen aikana – samoin kuin hänen itämaisista löydöistään ja eksoottisia musiikkielementtejä koskevista töistään. Asumme Bey de Tunisin vieraina. Isäni oli luetuttanut minulla *Jehudith*-oopperansa libreton, johon hän oli sisällyttänyt paljon häntä viehättäviä pohjoisafrikkalaisia vaikutteita. Vuonna 1954 osa tätä oopperaa esitettiin Ranskan radiossa. Jälleen kerran pääsimme seuraamaan harjoittelukuumetta orkesterinjohtaja Eugène Bigot’n tahtipuikon alla, lehdistön vastaanotolle Suomen lähetystöön, ylistävien arvostelujen lukua – erityisesti René Dumesnil -nimisen musiikkikrii-

tikon, joka kirjoitti Le Monde -lehteen. En enää ollut pikkutyttö ja ymmärsin täysin tapahtuman merkityksen, samoin kuin sen isälleni tuottaman ilon.

Vielä pari sanaa hänen viimeisestä työstään – ooppera-baletista *Les flammes gelées* (*Paleltuneet liekit*), jota voi kutsua todelliseksi henkiseksi testamentiksi. Olimme löytäneet yhdessä kesällä 1956 roomalaisaikaisen hautajaiskiven Antibesin kaupungin puistosta (nykyisin kivi on Antibesin arkeologisessa museossa). Kokeneena latinistina isä oli lukenut kiveen hakatut, puhuttelevat sanat. Kyseessä oli nuoren, Pohjolasta kotoisin olleen Septentrion-nimisen orjan kohtalo. Tämä televisiolle vuonna 1957 sommiteltu ooppera-baletti ilmentää isäni koti- maataan kohtaan tuntemaansa kasvavaa kaipuuta. Suomi pysyi läsnäolevana ja elävänä hänen lähipiirissään sekä perhe-elämässämme, se oli oleellinen osa hänen syvintä identiteettiään. Hän koki itsensä yhdysviivaksi kahden maan välillä: valitsemansa Ranskan, jossa hän teki kiihkeästi työtään – ja Suomen, jonne hän kaipasi ja josta hän oli niin ylpeä.

Perustimme kansainvälisen Armas Launis -yhdistyksen vuonna 2001. Sen tarkoituksena on ollut edesauttaa isäni työn tuntemista – sekä säveltäjänä, etnomusikologina, kirjailijana että pedagogina.

Hänen syntymänsä 125-vuotispäivän ja hänen kuolemansa 50-vuotispäivän kunniaksi Suomi osoitti kunnioitustaan säveltäjälle² seminaarissa, joka pidettiin lokakuussa 2009 Kansalliskirjastossa – samassa yliopistossa, jossa isäni toimi aikoinaan opettajana.

Samoin hänen syntymäkaupungissaan Hämeenlinnassa paljastettiin entisen kotitalon seinään kiinnitetty muistolaatta. Seremoniaa seurasi konsertti kaupungin Raatihuoneella lokakuussa 2009.

Myös Ranska on osoittanut kunnioitustaan säveltäjälle kahdessa Nizzassa ja Pariisissa järjestetyssä konsertissa (22.4.2009 ja 19.1.2009).

Tässä antologiassa Armas Launiksen tytär haluaa osoittaa kunnioitustaan rakkaalle isälleen.

² Armas Launis syntyi Hämeenlinnassa 22.4.1884 ja kuoli Nizzassa 7.8.1959.

Ohjeita kirjoittajille

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

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa jommalle kummalle lehden päätoimittajista sähköpostin liitetiedostona. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajille samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

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

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu[t])”. Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan 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:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkiteollinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

Huron, David. 2006. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kurkela, Vesa. 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 153–172.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi (toim.). 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2014].

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. The role of practice in the development of performing musicians. *British journal of psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa. *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei tarvitse kääntää. Niissä on kuitenkin suositeltavaa noudattaa alkuperäiskielelle ominaista kirjoitusasua.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

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

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 × 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 esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

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

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

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

- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamaija: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008. 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. 30 €
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 30 €
- AMF 30 Tyrväinen Helena: *Kohti Kalevala-sarjaa – Indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*, HKI 2013. 30 €
- AMF 31 Toivakka Svetlana: *Alma Fohström – kansainvälinen primadonna*. HKI 2015. 20 €
- AMF 32 Henriksson Laura: *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. HKI 2015. 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

- MK 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980. — Loppuunmyyty!
- MK 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982. 5 €
- MK 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986. 5 €
- MK 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987. — Loppuunmyyty!
- MK 5 Aldwell, E. & Schachter, C. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suomentanut Olli Väisälä. Helsinki 2014, 653 s. 49 €

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

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä Nappu Koivistolta (mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

- Musiikki* 2002– 10 € numero
Musiikki 1993–2001 6 € numero
Musiikki 1984–1992 5 € numero
Musiikki 1980–1983 3 € numero
Musiikki 1971–1979 1,50 € numero
 Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.