

Musiikki 2/2022

musiikki.journal.fi | 52. vuosikerta

Meri Kytö, Lasse Lehtonen ja Tuire Ranta-Meyer
Musiikintutkimuksellisia kohtaamisia 3

Artikkelit

➤ *Simo Muir*
”Mustan miehen musiikkia”: Suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden
nimenvaihdot ja identiteetin neuvottelu 1920–40-luvuilla 9

➤ *Rebecka Sofia Ahvenniemi*
Three Modes of Estrangement: Musical Explorations
of the Modern Manifestation of the Free Self 43

Lektiot & arvio
Kristian Wahlström
Student-Centered Musical Expertise in Popular Music
Pedagogy and Hard Rock Groove – a Design-Based
and Psychodynamic Approach 70

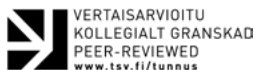
Outi Valo
Folk Music Collecting and the National Gaze:
The Documentation Work of Erkki Ala-Könni During
the Second Republic of Finland, 1941–1974 84

Aleksi Haukka
Eero Tarastin muistelmat, ehkä erään trilogian päätös 98

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)
Lasse Lehtonen (Helsingin yliopisto)
Meri Kytö (Itä-Suomen yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** FT Lasse Lehtonen (lasse.a.lehtonen@helsinki.fi) Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), dos. Meri Kytö (meri.kyto@uef.fi) **Taittäjä:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** Kaarina Kilpiö, Kimi Kärki, Saijaleena Rantanen ja Milla Tiainen. **Tilaukset ja arkistotunnukset:** Vanhoja paperivuositietoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkajulkaisu) ISSN 2669-8625**

Musiikintutkimuksellisia kohtaamisia

Meri Kytö, Lasse Lehtonen ja Tuire Ranta-Meyer

.....

Keväällä, suomalaisuuden päivänä 12. toukokuuta, oppialamme, sen parissa toimivat tutkijat ja opettajat sekä muut sivistysyliopiston puolestapuhujat saivat kuulla suurenmoisen uutisen. Koneen Säätiö lahjoitti viidelle yliopistolle yhteensä 4,5 miljoonaa euroa vahvistamaan taiteiden tutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen asemaa. Erilaisten keskusteluiden ja yhteydenottojen perusteella säätiö oli havainnut, että korkeakoulupoliittisissa uudistuksissa, strategioiden kirkastamisissa ja yliopistojen profilointiin liittyvisä ratkaisuisissa taiteen tutkimus oli jätetty sivuraiteelle. Sillä on kuitenkin hyvin ansiokkaat perinteet, laadukkaat tulokset ja tärkeä paikkansa osana humanististen alojen kirjoa. Säätiön johtajan Ulla Tuomarlan mukaan ”humanistisen tiedekunnan vetovoimaisuus perustuu juuri oppialojen tarjonnan monipuolisuudelle ja rikkaudelle” (Koneen Säätiö 2022).

Lahjoituksen myötä musiikintutkimuksen alalle tuli kipeästi kaivatujen taloudellisten resurssien ohella runsain mitoin toivoa. Ehkäpä Koneen Säätiön teko herätti yliopistot vaalimaan ja arvostamaan taiteiden tutkimusta – ja tekemään jatkossa myös omia panostuksia sen elinvoiman turvaamiseksi. Suomen musiikkitieteellisessä seurassa ja *Musiikki*-lehdessä toimitaan saman päämäärän eteen ”aus Liebe zur Kunst” eli siksi, että ala ja sen tulevaisuus ovat meille tärkeä asia. Nähtäväksi jää, miten viisi yliopistoa avustuksensa käyttävät.

Suomen musiikintutkimuksen kentän kevään 2022 toinen eittämättä keskeisin tapahtuma oli viimein kasvokkain järjestetty Suomen musiikintutkijoiden valtakunnallinen symposium, joka järjestettiin Jyväskylän yliopistolla 4.–6. toukokuuta. Tapahtuma oli onnistunut ja hyvätunnelmainen kokoontuminen, jonka ohjelmaan kuului yli neljäkymmentä esitelmää ja paneelia, salillinen postereita ja kolme kutsuttua esitelmää. Järjestelyvastuussa oli Suomen musiikkitieteellinen seura yhteistyössä Jyväskylän musiikkitieteen oppiaineen kanssa. Järjestelytoimikuntaa luotsasi lehtori Geoff Luck, apunaan lehtori Henna-Riikka Peltola, dosentit Kaarina Kilpiö ja Milla Tiainen seurasta, sekä koordinaattori Markku Pöyhönen Jyväskylän yliopistosta. Konferenssi sihteeri Gulnara Minkkisen hartioilla lepäsi suuri (mutta sutjakasti sujunut) käytännön järjestelyiden vastuu, jossa häntä auttoivat lukuisat opiskelija-avustajat.

Symposiumin teemana oli musiikin moninaiset yhteydet ja sen kyvyt luoda yhteyksiä ihmisten sekä asioiden välille. Esitelmäkutsussa kuvailtiin, miten ”[n]ykyisissä olosuhteissa, jotka ruokkivat maailmanlaajuisesti henkistä ja fyysistä epävarmuutta, on yhä tärkeämpää tutkia niitä inhimillisiä ja enemmän-kuin-inhimillisiä tapoja, joilla erilaiset tahot, toimijat ja kokijat voivat olla yhteydessä toisiinsa. [-] Musiikissa itsessään yhdistyy monenlaisia elementtejä; musiikki voi toimia inhimillisiä ja enemmän-kuin-inhimillisiä ilmiöitä yhdistävänä tekijänä, mutta myös luoda juopaa ihmisten ja asioiden välille sekä vaarantaa jo olemassa olevia yhteyksiä.” (Esitelmäkutsu 2022.) Moni osallistuja varmaankin pohti myös esitelmähdotusta kirjoittaessaan, miten tärkeää musiikintutkimuksen alan ja sen kehityksen kannalta on kokoontua säännöllisin väliajoin yhteen symposiumin merkeissä. Pandemia muistutti, miten niinkin perinteinen ja itsestään selvä asia kuin keväinen symposium peruuntuessaan jättää yllättävänkin aukon kevään kalenteriin ja tutkijan vuodenkiertoon.

Kutsuttuina puhujina symposiumissa olivat professori Helmi Järviluoma Itä-Suomen yliopistosta, professori Eric Clarke Oxfordin yliopistosta ja professori emeritus Simon Frith Edinburghin yliopistosta. Professori Järviluoma puhui otsikon ”Musiikin ja ympäristösuhteiden tutkimus – sensobiografinen perspektiivi” alla sensobiografisen kävelyn menetelmää ja sen kehittämisen taustoista. Esitelmä jakautui kolmeen osioon: aistikokemusten medioitumisen muutoksiin arkipäivän tasolla, keholliseen muistamiseen sekä aistiyhteisten (*sensory commons*) tematiikkaan. Järviluoma selvensi humanistisen tutkimuksen kentällä tapahtunutta elämäkerrallista käännettä 2000-luvun alussa, sekä suomalaisen äänimaisema-tutkimuksen omaleimaista etnografista metodologiaa sensobiografisen kävelyn taustoina. Esitelmässä kuultiin myös esimerkkejä mittavasta ylisukupolvista aistimuistoja tutkivasta SENSOTRA-tutkimushankkeesta, joka tuli päätökseen viime vuonna.

Professori Clarcken otsikko oli ”Entangled: An Ecological Perspective on Music and Connection”. Hän painotti luennossaan musiikin merkitystä tavoissa, joilla ihminen on uppoutunut ja kietoutunut ympäristöönsä. Viitaten antropologi Tim Ingoldin ajatukseen ihmiselämästä linjojen yhteenpunoutuneina kimppuina ja biologi Merlin Sheldraken tutkimuksiin sienistä rihmastoineen Clarcken esitelmä kyseenalaisti subjektiviteetin ensisijaisuuden musiikillisessa toiminnassa nostaten intersubjektivisuuden ensisijaiseksi. Tämä ensisijaisuus on huomattavissa myös tilanteessa, jossa musiikkia kuunnellaan tai soitetaan yksin. Musiikki on tällöin eräänlainen virtuaalinen läsnä oleva henkilö, joka voi lohduttaa ja puhuttelee,

toimii tukijana ja psykologisena ankkurina. Luento oli Clarcken sanoin ekologisen lähestymistavan ylistys.

”Against individualism in popular music studies” oli professori emeritus Frithin esitelmän otsikko, jolla keskustelu yhteyksistä luontevasti jatkui. Tässä puheenvuorossa Frith otti laajan sosiologisen lähestymistavan musiikillisiin yhteyksiin pohtimalla kontaktien, ystävien ja läheisten roolia muusikoksi kasvamisessa ja muusikoiden erilaisissa uravaiheissa. Vanhempien, sisarusten ja kotiympäristön tärkeys musiikillisten yhteyksien luomisessa ilmenee erilaisissa yksityiskohdissa kuten: onko kotona totuttu puhumaan musiikista, onko kotona saatavilla soittimia, onko tilaa jossa soittaa? Esimerkiksi rumpusetti tarvitsee oman harjoittelutilansa. Yhtenä kiintoisana esimerkkinä Frith kertoi, että naiskitaristeilla on usein kitaristi-isä mutta ei veljiä. Isät kun yleisemmin opastavat poikiaan kitaran soittamisessa, ja jos poikia ei ole, syntyy musikointisuhde helpommin isän ja tyttären välille. Moni yhteys on sattumanvarainen (hyvä tai huono musiikinopettaja) ja jotkut yhteyksistä ovat pikemminkin yhteyksien katkaisemista (jotkut esiintymistilat hylkivät tiettyjä ihmisryhmiä). Läpi esitelmän jatkui vahva ajatus siitä, että musiikki on lähtökohtaisesti yhdessä rakentuva ilmiö.

Symposiumin yhteydessä seura jakoi vuotuisen musiikintutkimuksen alan opinnäytepalkinnon yhdessä Suomen etnomusiikologisen seuran (SES) kanssa. Molempien seurojen edustajista koottu palkintotyöryhmä valitsi vuonna 2021 valmistuneeksi parhaaksi musiikintutkimuksen opinnäytteeksi Teppo Reinikaisen (musiikkitiede, Turun yliopisto) pro gradun *”And for this gift I feel #blessed” – Authenticity in the Covers of Leo Moracchioli and Robyn Adele Anderson*. Populaarimusiikin ja mediakulttuurin tutkimuksen aloille monipuolisesti sijoittuva opinnäyte tarkastelee cover-kappaleiden ja niitä esittävien artistien autenttisuutta kahden, eri musiikkigenrejä edustavan tapausesimerkin kautta. Lisäksi työryhmä myönsi tunnustuspalkinnon kahdelle lopputyölle: Jenni Ahosen (musiikkitiede, Jyväskylän yliopisto) pro gradulle *”Hyvä yleisö on tervetullutta uudelleenkin” – yleisötyön diskurssit Rondo Classic -lehdessä* ja Hanna Pinnan (musiikkitiede, Helsingin yliopisto) pro gradulle *Kilpailumusiikin merkitykset cheerleadingissa: Miksi musiikkia tarvitaan ja miten se tilataan?* (Ks. Kilpailu 2022.)

Jyväskylän tapahtuma oli järjestykseltään kahdeskymmenesviides, vaikka tapahtuman nimessä oli järjestysnumero 26. Epäselvyys tapahtuman järjestysnumerosta on hyvin ymmärrettävissä, koska vuonna 2020 tapahtumaa ei järjestetty lainkaan vaan siirrettiin vain muutamaa viikkoa ennen tapahtuman alkua vuodella eteenpäin. Seuraava, vuoden 2024 symposium, voisi siis hyvin olla järjestysnumeroltaan vaikkapa 26bis.

Symposium päättävässä puheenvuorossa seurojen puheenjohtajat Elina Seye ja Milla Tiainen kertoivat, että musiikintutkimuksen alan nykyisten rajallisten resurssien vuoksi seurojen hallitukset ovat tehneet päätöksen järjestää musiikintutkijoiden symposium tästä lähtien vain joka toinen vuosi. Seuraava symposium pidetäänkin vasta vuonna 2024, jolloin on myös Suomen etnomusikologisen seuran 50-vuotisjuhla. Paikkana toimii Joensuu ja symposium järjestetään yhteistyössä Itä-Suomen yliopiston kanssa. Niinä keväinä, jolloin symposiumia ei järjestetä, seurat tulevat kuitenkin organisoimaan pienimuotoisempia, erityisesti alan jatko-opiskelijoille suunnattuja seminaareja sekä muita tapahtumia eri yhteistyötahtojen kanssa.

Symposiumyleisöä Jyväskylässä ihastuttaneet laulu- ja kuoroesitykset, kuten kehoja ja mieliä varmasti liikuttanut Emännät-trion tulkinta Gloria Gaynorin kappaleesta ”I will survive”, muistuttivat omalla tavallaan tiedeyhteisön tämänhetkisestä vaikkakin pitkään jatkuneesta pinteestä. Yhteiset kasvokkaiset tapahtumat kohtaamisineen ovatkin usein yksinäiseksikin puurtamiseksi muodostuvan tutkijantyön motivoiva ja perspektiiviä luova elementti, tapahtuvat ne sitten tieteellisen ohjelman puitteissa tai seminaaritauolla hyvin varustellun kahvipöydän lomassa kuten nyt Jyväskylässä. Vaikka vuotuisesta kasvokkaisesta symposiumista joutuisimmekin tällä erää luopumaan, voivat pienemmät tapahtumat olla aivan yhtä hedelmällisiä tutkimustellisten yhteyksien luoja.

* * *

Musiikki niin ikään luo osaltaan yhteyksiä tutkimusalan sisällä ja kokoaa yhteen lehden sivuille alan tutkimusta neljästi vuodessa. Tässä numerossa julkaistaan kaksi vertaisarvioitua artikkelia, kaksi lektiota ja kirja-arvio. Simo Muirin artikkeli, ”Mustan miehen musiikkia’: Suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden nimenvaihdot ja identiteetin neuvottelu 1920–40-luvuilla”, tarkastelee ”suomalaisen” tai ”amerikkalaisen” jazzmuusikkojen imagon luomista nimenvaihdolla ja toisaalta oman etnisen alkuperän häivyttämistä ajoittain ksenofobisessa ja antisemitistisessä ilmapiirissä. Artikkelissa analysoidaan, miten muusikot ovat neuvotelleet muusikkoidentiteettiään suomalaisuuden, suomenruotsalaisuuden, juutalaisuuden sekä afrikkalaisamerikkalaisen jazzin suhteen. Esimerkkeinä tutkittavaan ilmiöön Muir käyttää Manulkinin perheen sisarusia ja Jaakko Furmania. Rebecka Ahvenniemen artikkeli, ”Three Modes of Estrangement: Musical Explorations of the Modern Manifestation of the Free Self” esittää, että oletus siitä, että ihminen irrallisena yksilönä muodostaa suhteen mu-

siikkiin ei johda suurempaan vapauteen vaan vieraantumiseen. Artikkeleli nimeää kolme vieraantuneisuuden moodia nojautuen hermeettiseen tulkinnan traditioon. Kriittisen teorian näkökulmaa noudattaen oletus vapaasta, kontekstista riippumattomasta ”itsestä” on artikkelin kritiikin kohteena.

Kristian Wahlströmin lektio väitöskirjastaan *Student-Centered Musical Expertise in Popular Music Pedagogy and Hard Rock Groove – a Design-Based and Psychodynamic Approach* käsittelee Wahlströmin kehittämää lähestymistapaa populaarimusiikin instrumenttiopetukseen. Kyseinen pedagoginen malli pyrkii yhdistämään opiskelijälähtöisen opetuksen ja opettajan musiikillisen asiantuntijuuden edut. Wahlströmin monitieteellinen tutkimus syventää teoreettista ymmärrystä siitä, miksi opiskelijälähtöisyys on tarpeellista erityisesti populaarimusiikin opetuksessa psykodynaamisesta näkökulmasta. Outi Valon lektio väitöskirjansa *Kansanmusiikin keruu ja kansallinen katse: Erkki Ala-Könnin tallennustyö toisen tasavallan Suomessa vuosina 1941–1974* tarkastustilaisuudessa esittelee työn keskeisen sisällön. Tutkimuksessa tarkastellaan yhtä keskeistä arkistojen portinvartijaa, kansanmusiikin tallentajaa ja tutkijaa Erkki Ala-Könniä sekä hänen toimintaansa vuosien 1941 ja 1974 välisenä aikana. Valo esittää, että Ala-Könnin näkemykset ja valinnat muokkasivat ja hallitsivat kuvaa suomalaisesta kansanmusiikista arkistokokoelmien sisältöjen lisäksi niin kansanmusiikin tutkimuksessa, Yleisradion ohjelmapolitiikassa kuin kansanmusiikki-tapahtumissakin. Kesänumeron päättää Aleks Hukan kirja-arvio musiikkitieteen professori emeritus Eero Tarastin elämäkerrasta *Moi ja Soi* (Teos 2021).

Toivomme kesäisiä lukuhetkiä *Musiikin* parissa,

Meri Kytö, Lasse Lehtonen ja Tuire Ranta-Meyer

Lähteet

Esitelmäkutsu 2022. Suomen musiikintutkijoiden 26. valtakunnallinen symposium. Tark. 9.6.2022. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/tutkimus/konferenssit-seminaarit/symposium2022/call-for-papers>

Kilpailu 2022. Musiikintutkimuksen opinnäytekilpailun voittaja on valittu. Tark. 9.6.2022. <https://www.mtsnet.fi/2022/05/10/musiikintutkimuksen-opinnaytekilpailun-voittaja-on-valittu-%EF%BF%BC/>

Koneen Säätiö 2022. “Heikoille jäänyt taiteiden tutkimus saa lisää puhtia Koneen Säätiön tuella”. Uutinen 12.5. säätiön sivuilla. Tark. 9.6.2022 <https://koneensaatio.fi/uutiset/heikoille-jaanyt-taiteiden-tutkimus-saa-lisaa-puhtia-koneen-saation-tuella/>



Simo Muir

**”Mustan miehen musiikkia”:
Suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden
nimenvaihdot ja identiteetin neuvottelu
1920–40-luvuilla**

*Simo Muir (s.muir@ucl.ac.uk) on juutalaisen kulttuurin tutkimuksen dosentti Helsingin yliopistossa ja Honorary Senior Research Fellow University College Londo-
nissa. Muir väitteli Helsingin jiddišin kielestä ja kulttuurista vuonna 2004 ja on
sen jälkeen julkaissut paljon suomenjuutalaisten kulttuurihistoriasta. Muir johtaa
tällä hetkellä Koneen Säätiön rahoittamaa ”Koko maailma olkoon isänmaa!” Mu-
sikiteollisuuden diasporat ja niiden suomalaiset kytkökset -hanketta.*

DOI: 10.51816/musiikki.11944

Abstract

"Black Man's Music": Name Changes and Identity Negotiation among Finnish Jewish Jazz Musicians during 1920s–1940s

Many name changes of Jewish performing artists in Finland during the 1920s–1940s raise questions about the status of musicians from ethnic minorities and the boundaries of entertainment industry. In this article, I examine, on the one hand, the creating of an image of a "Finnish" or "American" jazz musician by name changes, and on the other hand, the concealing of one's own ethnic origins in an occasionally xenophobic and antisemitic atmosphere. I also analyse how they have negotiated their musician identity in terms of Finnishness, Finnish Swedishness, Jewishness and African American jazz. As examples I use the five siblings of the Manulkin family and Jaakko Furman in Helsinki because of their prominent position and because in their cases the discussed phenomena are clearly visible.

The Manulkin siblings took American-style names on their own initiative and Furman a Finnish name at his employer's requirement. In the Manulkin case the name changes allowed them to create a musician image in harmony with the genre they represented. Their name changes also illustrate how Jewish musicians tried to adapt to the pressure of the time, at the same time wanting to preserve the integrity of their ethnic and cultural identity.

When negotiating his identity in interviews, Furman does not bring up his Jewish background as he does with his identity as a Finnish Swedish speaker. His ethnic background is only reflected on the interviewers' initiative when discussing the prominent role of Jewish musicians in the field of jazz and the xenophobic atmosphere of the Second World War. In interviews, Furman identifies himself more with Swedish speaking swing musicians than as a representative of Jewish jazz musicians in Finland or as a member of the Jewish community. He emphasises how jazz music provided Finnish Jewish musicians with a more tolerant community and atmosphere that rose above discrimination.

*”Mustan miehen musiikkia”:
Suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden
nimenvaihdot ja identiteetin neuvottelu
1920–40-luvuilla*

Simo Muir

.....

”Nykyään mä oon sitten se sama Jaakko Furman, kun mä alun perin olin.” Näin vastasi Suomen swingin uranuurtajiin lukeutuva Jaakko (Jakob) Furman (1924–2012), kun muusikko Jukka Haavisto kutsui häntä vuonna 1990 tehdyn haastattelun alussa taiteilijanimellä Jaakko Vuormaa. Haastattelun edetessä Furman, Suomeen asettuneen puolanjuutalaisen perheen toiseksi nuorin lapsi, kertoo, miten hän omaksui suomalaiselta kuulostavan sukunimen. Furmanin voitettua 13-vuotiaana Suomen step-pimestaruuden vuonna 1938, ohjaaja Toivo Särkkä kiinnostui nuoresta lahjakkuudesta ja kutsui hänet SF-filmitoiminnan filmikouluun. Ensimmäisen filmiroolin jälkeen Särkkä totesi Furmanille: ”Toi äffä kirjain on niin vaikea suomalaiselle varsinkin tuolla maaseudulla. [...] Otetaan siihen äffään vee, kun ne kuitenkin sanoo Vuurman, eikä Fuurman, vaan Vuurman. Otetaan siitä Vuormaa. Vuormaa on hyvä!” (Furman 1990; Haavisto 2017, 226.)

Furmanin ohella moni suomenjuutalainen esiintyvä taitelija käytti taiteilijanimeä, kuten turkulainen jazzin pioneeri Fredrik Klimscheffskij, joka tuli tunnetuksi Fred Kiiaksena. Tenori Isaac Skurnik levytti kansanlauluja ja tangoja Odeonille nimellä Arri Vianto, sopraano Nina Rubanovitsch puolestaan konsertoi nimellä Nina Ronni ja näyttelijä Hanna Schlimowitsch tuli tunnetuksi SF-Filmien Hanna Tainina. Näiden suomalaisten suuhun paremmin sopivien nimien lisäksi jotkut valitsivat kansainvälisemmän tai amerikkalaisemman nimen, kuten jazzpianisti Salomon Manulkin, joka omaksui nimen Al Manuel, ja hänen siskonsa jazzlaulaja Rosa Manulkin, joka esiintyi nimellä Rosie Andrew.

Furmanin kertoma anekdootti ja juutalaisten esiintyvien taiteilijoiden nimenvaihdot herättävät monia kysymyksiä etnisiin vähemmistöihin kuuluvien muusikkojen asemasta Suomessa 1920–40-luvuilla ja siitä, millaisia rajoja valtaväestön viihdeteollisuus asetti heille. Millaisia eri vaikuttimia

oli suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden nimenvaihtojen takana? Tässä artikkelissa tarkastelen yhtäältä ”suomalaisen” tai ”amerikkalaisen” jazzmuusikkoimagon luomista nimenvaihdoilla ja toisaalta oman etnisen alkuperän häivyttämistä ajoittain ksenofobisessa ja antisemitistisessä ilmapiiressä. Lisäksi pureudun siihen, mitkä ovat olleet juutalaisten jazzmuusikoiden identifiointikohteet. Analysoin, miten he ovat neuvotteleet muusikkoidentiteettiään suomalaisuuden, suomenruotsalaisuuden, juutalaisuuden sekä afrikkalaisamerikkalaisen jazzin suhteen. Käytän esimerkkinä Manulkinin perheen sisaruksia ja Jaakko Furmania heidän näkyvän asemansa vuoksi ja koska heidän kohdallaan käsiteltävät ilmiöt tulevat selkeästi esille.

Kysymys uskonnollis-etnisiin erontekoihin liittyvästä historiallisesta ymmärryksestä on polttava nykyisessä muukalaisvihamielisyyden ja avoimen rasmin kyllästävässä maailmassa. Viime vuosina Black Lives Matter -liike on kiinnittänyt huomiota mustien epätasa-arvoiseen asemaan maailmanlaajuisesti, koronaviruksen myötä sosiaalisen median kautta leviävät antisemitistiset salaliittoteoriat ovat saaneet entisestään jalansijaa yhteiskunnassa, ja viimeisimmäksi Ukrainan sodan myötä kasvava venäläisvastaisuus vaikuttaa venäläistaustaisten elämään muissa maissa (Cameron & ja Sinitiere 2021; Ahonen 2021; Kokkonen 2022). Katson, että musiikin ja rasmin historiallisten ja nykyisten yhteyksien moniulotteisuuden ymmärtämisen kannalta juutalaisuuden ja antisemitismin käsitteily myös Suomen kontekstissa on tärkeää.

Identiteetti on käsittelyni kannalta oleellinen käsite. Ihmisellä on useita identiteettejä ja identifiointikohteita, jotka voivat olla esimerkiksi kulttuurisia, kielellisiä, etnisiä, uskonnollisia, sukupuoleen liittyviä ja niin edespäin (Illman ja Czimbalmos 2020, 179; Ting-Toomey 2005, 212). Nämä piirteet korostuvat eri tilanteissa riippuen niin ulkoisista kuin sisäisistä tekijöistä (Popkin 2015, IX–XII). Yksilötasolla ihminen saattaa korostaa erilaisuuttaan toisiin nähden, mutta sosiaalisella tasolla hän voi samastua toisten kanssa, joilla on sama kollektiivinen identiteetti verrattuna ympäröivään yhteiskuntaan (Bekerman ja Zembylas 2016, 210–13). Etninen identiteetti voidaan määritellä ”subjektiivisena uskollisuutena, suurelle tai pienelle, sosiaalisesti hallitsevalle tai alistaiselle ryhmälle, josta yksilö periytyy” (Ting-Toomey 2005, 216). Tätä identiteettiä voivat ylläpitää yhteiset objektiiviset ominaisuudet, kuten yhteinen kieli ja uskonto.

Identiteetin muodostamiseen voi liittyä myös sosiaalista *neuvottelua*, jolla tarkoitetaan minäkuvan rakentumista vuorovaikutuksessa muiden kanssa. Monet etnisten vähemmistöjen jäsenet pystyvät luomaan tai neuvottelemaan identiteetin, joka toimii siltana pääväestön kulttuurin ja hei-

dän oman etnisen kulttuuriperintönsä välillä. Stella Ting-Toomey (2005, 217) määrittelee identiteetin neuvottelun ”vuorovaikutusprosessiksi, jossa yksilöt kulttuurienvälisissä tilanteissa pyrkivät vahvistamaan, määrittelemään, muokkaamaan, haastamaan ja/tai tukemaan omaa ja muiden toivottua minäkuvaa”. Tässä prosessissa ihmisten tavoitteena on luoda positiivisia identiteettejä, niin ryhmän kuin yksilön tasolla, ja kokea turvallisuutta, luottamusta, ennakoitavuutta, johdonmukaisuutta sekä ennen kaikkea yhteenkuuluvuutta muiden kanssa.

Amerikanjuutalaisten jazzmuusikoiden identiteettiä tutkineen yhteiskuntatieteilijän Charles Hershin (2013, 263) mukaan juutalaiset muusikot ”neuvottelivat paikkaansa monimutkaisessa rodullisessa maailmassa, missä juutalaisuus, valko- ja mustaihoisuus [*Jewishness, whiteness, blackness*] asettavat heille suuria vaatimuksia”. Etenkin julkisuudessa monet heistä peittivät juutalaisuutensa ja pyrkivät samastumaan valkoihoisten anglosaksisten protestanttien (*White Anglo-Saxon Protestants*) kanssa. Tästä huolimatta juutalaiset jazzmuusikot kokivat samanhenkisyyttä mustaihoisten kanssa. Näissä kertomuksissa hengenheimolaisuudesta korostuu ajatus molempien ryhmien kokemasta vainosta ja kärsimyksestä sekä se, miten tämä kokemus heijastuu heidän musiikkiinsa. Hershin mukaan monille amerikanjuutalaisille nuorille, jotka kipuilivat yhtäältä vanhempiensa ja juutalaisen yhteisön asettamien vaatimusten ja toisaalta valtaväestön osoittaman assimilaatiopaineen sekä antisemitismin kanssa, jazzmusiikki tarjosi suvaitsevamman vaihtoehdon: yhteisön, joka nousi rotusorron yläpuolelle. Jazzmuusikko Ben Sidran kuvasi tätä muistelmissaan seuraavasti: ”Jazz oli se paikka, josta olin kotoisin. Sen ääni kuiskaili minulle paremmasta elämästä, jossa kaikki olivat keskenään veljiä” (ibid., 265).

Amerikan valkoihoisia jazzmuusikoita tutkinut Richard Sudhalter (2001, 746–747) korostaa laajemminkin 1900-luvun alkukymmenten jazzin demokraattisuutta; jazz toimi yhdistävänä, avoimena kulttuuripiirinä lähes kaikille väestöryhmille. Juutalaiset muusikot kokivat myös olevansa eräänlaisia kulttuurin välittäjiä ja sovittelijoita valko- ja mustaihoisten välillä. Hershin (2013, 262) mukaan ”osa juutalaisten etnisestä joustavuudesta on peräisin juutalaisen identiteetin monisärmäisestä luonteesta. Juutalainen identiteetti on erilainen kuin monet muut etniset identiteetit siinä mielessä, että siinä yhdistyvät uskonto, kulttuuri ja syntyperä.” Amerikanjuutalaisten jazzmuusikoiden identiteettiä niin ikään tutkinut Reva Marin (2015, 338) on puolestaan todennut, että monet jazzmuusikot, mukaan lukien ”jazzin kuningas” Benny Goodman, ”sukkuloivat vaivatta eri identiteettien välillä, etnistä vähemmistöä edustavasta ulkopuolisesta val-

koiseen establishmentiin, samanaikaisesti hakien mallia afrikkalaisamerikkalaisesta jazzista musiikillisen identiteettinsä pohjaksi”.

Suomenjuutalaiset jazzmuusikot joutuivat puolestaan neuvottelemaan juutalaisen identiteettinsä suomalaisen tai suomenruotsalaisen luterilaisen identiteetin kanssa, samanaikaisesti pitäen esikuvinaan, afrikkalaisamerikkalaisten rinnalla, erityisesti amerikanjuutalaisia jazzmuusikoita. Suomen- ja amerikanjuutalaisia yhdisti Itä-Euroopan ashkenasijuutalainen tausta. Robin Cohenille (1997, ix–x, 23–25) juutalaiset edustavat diasporavähemmistön arkkityyppiä, joilla on oman ryhmän ja synnyinmaan ohella myös laajempi yllirajainen viitekehys, johon he identifioituvat ja josta he ottavat vaikutteita. Jaakko Furmanin tavoin monet suomenjuutalaisista jazzmuusikoista olivat ensimmäisen tai toisen polven maahanmuuttajia, joiden vanhemmat ja isovanhemmat tulivat Venäjän ja Puolan jiddišinkielisistä juutalaisyhteisöistä.¹ Yhteys Amerikkaan asettuneisiin juutalaisiin tuli, kuten edellä mainittujen Manulkinin sisarusten kohdalla, myös suorien perhe- ja sukulaisuussiteiden kautta.

Juutalaiset jazzmuusikot joutuivat muiden suomalaisten jazzmuusikoiden ohella puolustelemaan mieltymystään afrikkalaisamerikkalaisten musiikkiin. Suomessa, jossa 1920–40-luvuilla harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta ei ollut mustaihoisia, afrikkalaisamerikkalaisuus tuli vastaan lähinnä välillisesti (vrt. Rastas 2014). Michael MacEachranen (2014, 1–2) mukaan myös Pohjoismaissa on ollut vahva itseyttä siitä, että meillä ei ole liiemmin mitään tekemistä kolonialismin kanssa. Valkoihoisia eurooppalaisia on perinteisesti pidetty sivilisaation, kauneuden, ihmisarvon ja -oikeuksien perikuvana, mille kansallinen identiteetti on rakennettu. Näistä lähtökodista jazzmusiikki saatettiin demonisoida joko rodullisesti vieraana tai vastakohtaisesti sen esteettistä uutuutta ihailtiin (Brown et al. 2014, 62–63). Suomessa mustaihoisten esiintymiseen päästiin tutustumaan lähinnä äänilevyjen ja elokuvien kautta. Toisaalta jo kesällä 1925 Helsingin Djurgårdenissa oli kiinnitettynä Sam Woodingin 11-henkinen jazzorkesteri solistinaan Adelaide Hall, ja vuonna 1938 Edgar Hayes and his Blue Rhythm Band esiintyi Turussa täysille saleille (Haavisto 2017, 47, 182).

Seuraavaksi luon katsauksen siihen, miten aiempi tutkimus on käsitellyt juutalaisten roolia ja etnisyyttä Suomen jazzin kehityksessä. Tämän jälkeen tarkastelen Manulkinin sisarusten nimenvaihtoja sekä jazzmuusikkoimagon luomista. Manulkinien taiteilijanimet ja nimenvaihdot havainnollistavat, miten juutalaiset muusikot pyrkivät sopeutumaan ajan

1 Suomenjuutalaisten historiasta, ks. Ekholm 2013; Muir 2004; Harviainen 1998; Torvinen 1989.

paineeseen haluten säilyttäen etnisen ja kulttuurisen identiteettinsä koskemattomuuden. Lähteinä tässä tarkastelussa käytän haastatteluita, konserttiohjelmia, jazzlehtiä, Meliza Amityn sukupuuta sekä aiempaa tutkimusta. Lopuksi analysoin, miten Jaakko Furman neuvottelee muusikkoidentiteettiään suomalaisuuden, suomenruotsalaisuuden, juutalaisuuden ja afrikkalaisamerikkalaisen jazzin suhteen 1980–2000-luvuilla tehdyissä haastatteluissa. Furmanille valtaväestöön kuuluvien haastattelijoiden asettamat kysymykset tarjoavat ainutlaatuisen aineiston hänen muusikkoidentiteettinsä neuvotteluprosessiin.

Jazzsuuntauksia ja kasvavia jännitteitä

Suomeen kulkeutui 1920-luvun alussa jazzin saksalainen versio, niin sanottu ”melujazz” eli suurkaupunkien kabaree ja schlagermusiikki, joka oli Pekka Jalkasen (1989, 123) mukaan kaukana afrikkalaisamerikkalaisesta alkuperästä. Saksassa vaikuttavan laman vuoksi Helsingissä vieraili ja sinne asettui paljon ulkomaalaisia muusikoita, jotka toivat mukanaan tämän uuden tyylin. Jazzorkesterit syrjäyttivät pian Helsingin keskustan tanssiravintoloiden salonkiorkesterit vanhanaikaisine repertuaareineen. Autenttiseen New Orleans- ja Chicago-tyyliseen jazziin päästiin kuitenkin tutustumaan lähinnä äänilevyjen ja myöhemmin radiolähetysten kautta. Saksalaistyyllisen jazzin suomalaisen sovelluksen, salonkijazzin, soidessa kaupunkiporvariston suosimissa tanssiravintoloissa, syntyi työväestön keskuudessa kansanomaisen haitarijazz, jonka tunnetuin edustaja on vuonna 1925 perustettu Dallapé. (Ibid., 35–36, 56–57, 84, 108, 125.) Keskeisenä käännekohtana suomalaisen jazzin kehityksessä on nähty amerikansuomalaisen S/S Andanian tanssiorkesterin vierailu Helsingissä vuonna 1926 (ibid., 90). Etenkin kaupunkilaisnuoriso hylkäsi saksalaistyyllisen jazzin ja omaksui ihanteekseen amerikkalaisen ja sitä lähellä olevan englantilaisen jazzin. Jalkasen mukaan heidän keskuudessaan äänenmuodostus ja tulkinta alkoivat irrottautua eurooppalaisesta perinteestä, ja he tiedostivat swing- sekä hot-käsitteet ja pyrkivät soveltamaan improvisoinnin periaatteita käytäntöön (ibid., 72, 136).

Jazzorkestereiden ydinryhmänä olivat musiikin opiskelijat, jotka pysyivät mukautumaan uusiin virtauksiin. Mukana oli myös jonkin verran uutta amatööripolvea, josta muodostui hot-jazzin kantava voima. Jalkasen mukaan ”[o]ppikoululaisille ja nuorille sotilassoittajille hot-jazz oli kansainvälistä modernismia, eurooppalaisuutta ja amerikkalaisuutta, mu-

siikilliselta olemukseltaan haastava omaksumis- ja samaistumiskohde”. Lisäksi ”keskiluokkatausta, koulusivistys, kielitaito ja eurooppalaisuuden etsimistä korostava maailmankuva suosi modernin jazzin omaksumista, ja heistä tuli ammattilaistuttuaan angloamerikkalaisen modernismin kärkijoukko.” (Jalkanen 1989, 86, 129, 207.)

Jukka Haavisto (2017, 225) on tuonut esille myös ruotsinkielisyyden merkityksen nuorison jazzpiireissä, sillä monet tästä ryhmästä kuuluivat suomenruotsalaiseen vähemmistöön. Juuri tässä Helsingin kantakaupungin ruotsinkielisessä nuorisossa oli useita suomenjuutalaisia jazzmuusikoita, kuten Manulkinin viisihenkinen sisarusparvi, jolla oli keskeinen rooli hot-jazzin kehityksessä ja jotka toimivat monissa kokoonpanoissa. Heidän jalanjäljissään seurasi nuorempi swing-sukupolvi, johon lukeutuivat esimerkiksi yllä mainittu Jaakko Furmanin veli Salomon sekä Katzin veljekset Herbert ja Wolf (Wille).² Haavisto (ibid., 227) on pohtinut suomenjuutalaisten nuorten jazzinnostusta ja toteaa, että monien kansainvälisten huippujen juutalainen tausta ehkä ”rohkaisi ja innosti myös pienen Suomen juutalaisnuoria juuri jazziin”. Laura Ekholmin (2013, 72) mukaan ylipäänsä muusikon ja taiteilijan urat olivat niiden harvojen ammattien joukossa, joita juutalaiset saattoivat harjoittaa maailmansotien välisenä aikana; valtaosa toimi vaatekaupan alalla. Musiikki ja taide olivat siis sotienvälisenä aikana aloja, jotka tarjosivat juutalaisille uramahdollisuuksia.

Etenkin Helsingin muusikkokunta oli itsenäisyyden ensimmäisellä vuosikymmenellä hyvin monikulttuurinen ja -etninen. Venäjän vallankumouksen myötä maahan oli saapunut paljon muusikoita, jotka työskentelivät erityisesti salonkiorkestereissa. Heistä valtaosa oli syntyperäisiä venäläisiä, mutta mukana oli myös muita kansallisuuksia, esimerkiksi puolalaisia, ukrainalaisia ja italialaisia muusikoita (Jalkanen 1989, 206).³ 1920-luvun alussa Saksasta tulleiden muusikoiden joukossa oli myös monia eri kansallisuuksia, mukaan lukien Keski-Euroopan romaneita ja juutalaisia. Esimerkiksi Helsingin Fennian Embassy-Bandissa työskenteli unkarinjuutalainen jazzviulisti Egunda Sasselawsky, joka jäi lopulta juutalaisvainojen takia pysyvästi Suomeen (ibid. 104, 206). 1920–30-lukujen vaihteessa tilanteeseen tuli kuitenkin muutos monien Saksasta tulleiden palatessa kotimaahansa taloudellisen tilanteen siellä kohentuessa. Lisäksi musiikkikentässä vaikuttavan kovan kilpailun vuoksi klassisen muusikon koulutuksen saaneiden muusikoiden ammattijärjestö Suomen Muusike-

2 Swingin kehityksestä ks. myös Gronow, Lindfors ja Nyman 2002, 234–235.

3 Esimerkiksi George de Godzinsky oli tunnetusti puolalaistaustainen suomenvenäläinen (Franck 1992, 9) ja Malmsténin veljekset Georg ja Eugen olivat äitinsä puolelta venäläistaustaisia (Warsell 2002, 34).

riliitto pyrki estämään ulkomaisten muusikkojen asettumisen maahan (Kärjä ja Mäkelä 2019, 591–598). Muusikeriliitto suhtautui vihamielisesti paitsi jazziin myös tanssimusiikkiin yleensäkin, eikä se hyväksynyt usein amatööreiksi luokittelemiaan tanssimuusikoita edes jäsenikseen. Liitto onnistuikin tavoitteessaan vuonna 1930, kun viranomaiset vakiinnuttivat liiton kannan ratkaisevaksi tekijäksi maahantulo- ja työlupaa haettaessa (ibid. 596). Tämän jälkeen ulkomaisten muusikoiden maahantulo tyrehtyi lähes tyystin pariaksi kymmeneksi vuodeksi.

Suomalaisten ja ulkomaalaisten muusikoiden välisen kilpailuasetelman lisäksi musiikkikentässä vaikutti myös muita jännitteitä (Jalkanen 1989, 209). Asenteet jazzmusiikkia ja jazzmuusikkoja kohtaan olivat vanhemman polven konserttimuusikoiden piirissä negatiivisia, ja avoin halveksunta heijastui myös lehtien palstoille. Jalkasen mukaan ”[j]azzin negroidi alkuperä, ’värillisen rodun julma, epäluotettava, itsekäs ja aistillinen luonne’ näytti aiheuttaneen myös joillekin suomalaisille säveltäjille päänvaivaa, ja asia yritettiin selittää parhain päin, jazz voi olla hyvää villi-ihmismäisestä alkuperästään huolimatta” (ibid. 337). Muusikeriliitto suhtautui jazziin vihamielisesti ja jopa rasistisesti, ja sen piirissä kuultiin ilmaisuja kuten: ”Neekerimusiikkia ei voi millään tavoin pitää kulttuuria kehittävänä” (ibid. 209). Kansallissosialismin nousun myötä Saksassa asenteet alkoivat entisestään kiristyä Muusikeriliiton keskuudessa ja sen piiristä löytyi hyväksyntää myös natsi-Saksan arjalaistamispolitiikan suhteen (ibid., 334; ks. myös Kärjä ja Mäkelä 2019, 596–598). Asenteellisuutta ilmeni myös vasemmistolaisessa Työväen Musiikkiliitossa, joka erään jäsenen mukaan ”synnissä siinnyt ja syntynyt jazz-lapsukainen, paha villieläin, neekerinpentu, [...] olisi taltutettava, ennen kaikkea taltutettava ja käännettävä oikeiden ihmisten mukaan” (Jalkanen 1989, 120).

Toinen maailmansota ja Suomen *de facto* aseveljeys natsi-Saksan kanssa kärjisti entisestään asetelmia jazzmusiikin suhteen. Haavisto (2017, 206) on todennut, että ”[j]azz ei luonnollisesti kuulunut julkisesti tuohon aikaan eikä sen henkeen”. Jazzmusiikin esittäminen, etenkin ”vihollisleirin” angloamerikkalaistyyllisen jazzin, ei ollut suotavaa radiossa, armeijan viihdytystilaisuuksissa tai muissa julkisissa tilaisuuksissa (ibid., 206–208, 243–44). Taustalla vaikutti myös sota-ajan tanssikielto. Suomalaiset natsimieliset lehdet kirjoittivat samaan hengenvetoon jazzin ja juutalaisten turmelevasta vaikutuksesta länsimaiseen kulttuuriin ja hyökkäsivät nimeltä suomenjuutalaisia jazzmuusikoita kohtaan (Tikka ja Nevala 2020, 151–152; Hanski 2006, 140).⁴ *Kustaa Vaasa* -lehti totesi 1942, että ”juuta-

4 Ks. aiheesta myös Haavisto 1991, 238; Gronow ja Bruun 1968, 47.

lainen swing houkutteli suomalaisnuorison huonoille teille, ja siksi koko musiikki olisi kiellettävä yhdessä jazzin kanssa” (Lindqvist 1942c).

Edellä käsitelty Suomen jazzin varhaishistoria osoittaa, miten monikulttuurinen Helsingin muusikkokunta oli ja miten erityisesti Helsingin kantakaupungin ruotsinkielisestä nuorisosta tuli modernin jazzin kannattajajoukko. Ruotsinkielisen juutalaisen nuorison oli kenties helpompi löytää paikkansa tästä miljööstä, mutta samaan aikaan ulkopuolinen paine ja vastustus niin jazzia kuin maamme vähemmistöjä kohtaan kasvoi 1930-luvulle tultaessa. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan, miten juutalaiset jazzmuusikot pyrkivät sopeutumaan tähän jännitteeseen kenttään nimenmuutoksin.

Manulkin–Manuel: nimenvaihdot ja niiden vaikuttimet

Helsinkiläisen Manulkinin perheen sisaruksilla oli näkyvä rooli suomalaisen jazzin kehityksessä, erityisesti keskikaupungin hot-jazzin näkökulmasta. Perheen isä, Valko-Venäjän Vitebskissä syntynyt Moses Manulkin (1878–1965), tuli autonomiseen Suomen suuriruhtinaskuntaan vuonna 1899 Venäjän armeijan mukana ja toimi I. suomenmaalaisen tarkka-ampujarykmentin soittokunnan trumpetistina (Amity 2022a). Suoritettuaan asepalveluksen Moses päätti jäädä Helsinkiin, perusti liikkeen ja avioitui Helsingissä syntyneen Selma Gurevitschin (1886–1968) kanssa. Myös Selma tuli musikaalisesta perheestä, sillä hänen Liettuan Marijampolesta kotoisin oleva isänsä oli niin ikään toiminut tsaarin armeijan muusikkona Helsingissä (Amity 2022b). Moseksen ja Selman perheeseen syntyi kaikkiaan kuusi lasta: Abraham Rafael (1904–1983), Salomon (1907–1973), Josef Fischel (1908–2008), Isak (1910–2005), Jacob (1914–1995) ja Rosa (1923–2012). Perheen kotikielinä olivat jiddiä ja ruotsi. Lapset kävivät ruotsinkielistä Juutalaista Yhteiskoulua ja jatkoivat kaupungin muissa ruotsinkielisissä kouluissa (Kantor 2018, 193). Juutalainen seurakunta oli tuolloin perinteinen Itä-Euroopan ortodoksijuutalainen yhteisö, mutta sen nuorempi polvi pyrki murtautumaan ulos tiukan uskonnollisesta elämäntavasta ja mukautumaan valtaväestön kulttuuriin (Muir ja Tuori 2019, 18–19).

Keskeinen vaikutus perheen nuorison jazzinnostukseen oli heidän vanhimmalla veljellään Abraham Rafaelilla, joka muutti Philadelphiaan vuonna 1920 (Amity 2022c). Hänen asettuessaan Philadelphiaan sinne oli juuri siirtymässä suuri määrä afrikkalaisamerikkalaista väestöä Yhdysval-

tojen eteläosista. He toivat mukanaan eteläisen musiikillisen perintönsä ja New Orleansin jazzin, mikä yhdistyi kaupungin alkuperäisen urbaanin mustan väestön musiikkiin. Philadelphiaan kehittyi hyvin elinvoimainen afrikkalaisamerikkalainen musiikkikulttuuri, jonka piirissä toimi monia keskeisiä jazzmuusikoita, esimerkiksi Louis Jordan, Dizzy Gillespie ja Billie Holiday (McCarthy 2016). Mainetta swing-bändillään niitti myös juutalaissyntyinen, Ukrainan Shumskista kotoisin oleva Jacob Sarvetnick, joka omaksui nimen Jan Savitt. Abraham Rafael toimi veljestensä silminä ja korvina Philadelphiasa ja valitsi mieleisiään jazzkappaleiden sovituksia, joita hän lähetti heille nuotteina ja mitä ilmeisimmin myös äänilevyinä (Jalkanen 1989, 84, 93). Tällä oli suuri merkitys ja vaikutus veljesten repertuaariin, sillä 1920–30-luvuilla suomalainen nuottien ja levyjen maahantuonti oli harvoissa käsissä ja materiaalia tuotettiin lähinnä Saksasta (Jalkanen 1989, 93; Haavisto 2017, 105). Leo Skurnikin (1993) mukaan Al Manuel jopa poisti nuoteista alkuperäiset nimet ja tiedot, joiden perusteella muut olisivat voineet niitä tilata. Yhdysvalloissa Abraham Rafael omaksui pian uuden etu- ja sukunimen, Ralph Manuel, sopeutuakseen paremmin uuteen kotimaahansa. Uusi sukunimi istui luontevasti englannin kieleen, mutta säilytti samalla yhteyden alkuperäiseen nimeen, joka pohjautui hepreankieliseen nimeen Emanuel.

Manulkinin sisarukset olivat oppineet soittamaan eri instrumentteja jo perhepiirissä. He jatkoivat opiskeluaan ottamalla yksityistunteja ja kehittivät näin eturivin ravintolamuusikoiksi (Jalkanen 1989, 103). Jalkasen mukaan keskeinen vaikutus Manulkinin sisarusten jazzinnostuksen kehityksessä oli edellä mainitun amerikkalaisen S/S Adanian tanssiorkesterin vierailulla kesällä 1926 (ks. myös Häme 1949, 142–163). Helsingissä asuvista veljeksistä vanhin, pianisti Salomon, oli tuolloin 19-vuotias. Manulkinin veljekset ystävyistyivät yhtyeen saksofonistin, Massachusettsin Quincyssä syntyneen Tommy Tuomikosken kanssa. Tuomikoski jäi toistaiseksi Suomeen ja Isak otti häneltä saksofonitunteja (ibid., 103, 163).⁵ Samana kesänä veljekset Salomon ja Isak perustivat Follies Saxophon Band -nimisen yhtyeen, joka soitti Helsingin Palladiumissa kuukauden verran (ibid., 84, 92–93, 103).⁶ Heidän kanssaan soittivat Torsten Melander ja

5 Jalkasen mukaan Isak – Pej Manuel – otti myös klarinetitunteja salonkijazzin parissa toimineelta Helsingin kaupunginorkesterin sooloklarinetistilta Cosimo Sgobbalta. Pej Manuelin leikekirjassa on kaksi Tommy Tuomikosken antamaa valokuvaa, joiden takana lukee ”When you feel lonesome look at this picture, ’Tommy’” ja ”So you won’t forget me, ’Tommy’”.

6 Salomonin tiedetään myös esiintyneen vuonna 1924 perustetussa Jazz-Foxissa, joka oli Jalkasen mukaan keskikaupungin tietävästi ensimmäinen jazzorkesteri.

Antero Saikin, ja myöhemmin mukaan tulivat myös Runar Törnström, Harald Kvick ja Eugen Malmstén (kuva 1). Follies Saxophon Bandin yllärajoista yhteyksistä on osoituksena sen ohjelmisto, joka oli saatu suoraan Yhdysvalloista Salomonin ja Isakin Ralph-veljeltä. Lisäksi yhtye soitti joitakin Adanian tanssiorkesterilta opittuja kappaleita. Seuraavana kesänä vuonna 1927 Salomon perusti The Flapper's Dance Bandin, joka sai suurta huomiota helsinkiläisissä tanssiravintoloissa. Jalkasen (1989, 92) mukaan yhtye oli ”ensimmäinen moderni kotimainen ravintolaorkesteri”, jonka ”vaiheet kuvastavat Andanian esimerkin sopeutumista kotimaisiin oloihin”. Eugen Malmstén puolestaan totesi eräässä haastattelussa, että ”juutalaispoika Al Manuel [Salomon Manulkin] oli se, joka opetti meille oikean svengin, sai meidät tajuaamaan kuinka jenkki-jazz jaetaan tahdeittain” (Skunik 1993).



Kuva 1. Pej Manuel (Isak Manulkin), Eugen Malmstén ja Jack Manuel (Jacob Manulkin). Manulkinit toimivat yhteistyössä monen Suomen eturivin muusikon kanssa. Eugen Malmsténista tuli perheen läheinen ystävä. (Gitta Hammermannin kokoelma, Pej Manuelin leikekirja.)

Salomon ja Isak sekä heidän Jacob-veljensä esiintyivät eri kokoonpanoissa seuraavan parinkymmenen vuoden ajan. Aloittaessaan julkisen uran Salomon omaksui ensimmäisenä veljeksistä vanhimman Rafael-veljen Yhdysvalloissa ottaman Manuel-sukunimen taiteilijanimekseen ja Isak ja Jacob seurasivat perässä 1930-luvun loppupuolella. Juuri ennen jatkosodan puhkeamista kesäkuussa 1941 veljekset vaihtoivat sukunimensä virallisesti

Manueliksi (Amity 2022d; Amity 2022e). Nimen omaksuminen herättää monia kysymyksiä. Liittyikö nimenvaihto samastumiseen amerikan(juutalaisten) jazzmuusikoiden kanssa ja pyrkimykseen luoda imago amerikkalaisesta muusikosta englanninkielisten yhtyenimien ja repertuaarin ohella, vai haluttiinko sukunimen muutoksella häivyttää perheen venäjänjuutalainen tausta? Taiteilijanimen luomiseen liittyi oleellisesti myös etunimen vaihtaminen. Esimerkiksi Salomon ja Jacob käyttivät julkisuudessa tunnistettavasti juutalaisten etunimiensä sijaan nimiä Al (myös Sal) ja Jack, jotka vahvistivat anglosaksista mielikuvaa. Isak puolestaan käytti kutsumanimeään Pej. Nimi oli syntynyt ruotsinkielisessä kaveripiirissä, jossa Pejn ohella Abraham-Rafaelia kutsuttiin nimellä Fålo, Salomoniam nimellä Pådo ja Josef-Fischeliä nimellä Fisco (Hammermann 2020). Nämä kutsumanimet antavat ymmärtää, että ruotsia keskenään puhuvat veljekset identifioituivat kaupungin ruotsinkielisen nuorison kanssa.

Perheen ainoa tytär ja nuorin lapsista, Rosa, perhepiirissä Reisle, aloitti laulamisen julkisuudessa veljiään huomattavasti myöhemmin, 17-vuotinaana, toisen maailmansodan aikana (kuva 2). Hän oli uraauurtava, ensimmäisiä naissolisteja jazzin alalla Suomessa, ja pystyi jäljittelemään amerikkalaisia swing-”croonereita” (Haavisto 2017, 244, 542). Poiketen veljiensä Manuel-nimestä Rosa omaksui taitelijanimekseen Rosie Andrew ja käytti nimen edessä englanninkielistä tittelä *Miss*. Etunimi viestitti anglosaksisuutta perinteisen juutalaisen etunimen sijaan, ja nimen jälkimmäinen osa loi miellelyhtymän tunnettuun amerikkalaiseen Andrews Sisters -harmoniatrioon. Rosan ohella toinen uraauurtava naissolisti, ruotsinkielinen Dolly Roos, omaksui nimen Miss Gaby Ross. Miss Rosie Andrew lauloi muun muassa Pej Manuelin johtamassa Jack Manuels Swing Masters -yhtyeessä välirauhan aikana yhdessä Olavi Virran (alun perin Ilmén) kanssa (kuva 3). Miss Andrewsien repertuaari koostui pääasiassa englanninkielisistä lauluista Virran laulaessa lähinnä suomeksi.⁷

⁷ Konserttiohjelma, ”Swing konsertti,” 6.1.1941 (Manuel, leikekirja).



Kuva 2. Jazzlaulaja Miss Rosie Andrew (Rosa Manulkin-Rung) noin 1941. Hänen amerikkalaisvaikutteinen imago oli kokonaisvaltainen, mikä näkyi hänen pukeutumistaan ja tyyliään myöten (Gitta Hammermannin kokoelma, Pej Manuelin leikekirja.)

SUNNUNTAINA **2/3-41** SÖNDAG
 Palokunnatalossa i Brandkärhuset

2 KONSERTTIA under samma dag
 klo 3,00 klo 5,00

2 KONSERTER under samma dag
 kl. 3,00 kl. 5,00

ORKESTERI • ORKESTERN
Jack Manuel!n Swing Mestarit

ja schlagerartistar och schlagerångerskan **Miss Rosie Andrew**
 och sångerskan **Laulaja OLAVI VIRTÄ**
 sekä säveltäjä **PEJ MANUEL**

Orkesterinjohdaja **PEJ MANUEL**

MÄNNERMAINEN • KONTINENTAL
SWING-Konsertti

OHJELMA, m. m.:
 JAM SESSION MUSTAT SILMÄT MISS ROSIE ANDREW
 SAKSOFONISOLO KITARAISOLO PEJ MANUEL
 LAULUA MISS ROSIE ANDREW
 POTPOURRI MISS ROSIE ANDREW

PROGRAM, bl. a.:
 JAM SESSION SVARTA ÖGON MISS ROSIE ANDREW
 SAKSOFONISOLO GITARRISOLO PEJ MANUEL
 SÅNG MISS ROSIE ANDREW
 POTPOURRI MISS ROSIE ANDREW

LIPPUJEN HINNAT: 20—, 15—, 10—
 ENNAKUKÄYNTI: Westerlundin Musiikki-
 kauppa, Keskuskauppa Oskari sekä sisä-
 käyt. suoraan 2, 3, 4 klotin mukaan.

BILJETTFRIS: 20—, 15—, 10—
 FRISKOP: Westerlundin Musiikki-
 kauppa, Keskuskauppa Oskari samt vid ingången söndag 2, 3,
 4 klotin.

○ Osa nettoluista invalideille ○ En del av nettot till förmån för invalidera ○

Kuva 3. Väli rauhan aikana 2. maaliskuuta 1941 Helsingin Palokuntatalolla järjestetyn Jack Manuelin Swing Mestarien konsertin juliste, jossa on nähtävillä kolmen Manulkinin sisaruksen omaksumat taiteilijanimet (Gitta Hammermannin kokoelma, Pej Manuelin leikekirja.)

Huomattavaa tarkasteltaessa Manulkinin sisarusten taiteilijanimiä on, että samanaikaisesti suurin osa heidän kollegoistaan toimi omilla suomen- ja ruotsinkielisillä nimillään. Siinä, missä juutalaistaustaiset muusikot kokivat, että heidän täytyi tai kannatti vaihtaa nimensä, harvempi kantaväestöön kuuluva muusikko näki tarpeelliseksi omaksua amerikkalaiselta tai anglosaksiselta kuulostavaa taiteilijanimeä. Toisaalta huomattavaa myös on, että Manulkinin sisarukset eivät omaksuneet täysin suomen- tai ruotsinkielisiä taiteilijanimiä. Tässä tulivat vastaan sosiaaliset ja kulttuuriset rajat, yhtäältä, mikä oli mahdollista juutalaisen yhteisön kollektiivisen identiteetin näkökulmasta, ja toisaalta, mikä oli hyväksyttävää kantaväestön silmissä.

Manulkinin sisarusten Manuel-nimen omaksuminen liittyy laajempaan suomenjuutalaisten sukunimien vaihtoon 1930-luvulla samanaikaisesti, kun monet kantasuomalaiset vaihtoivat ruotsinkielisiä sukunimiään suomenkielisiksi. Juutalaisten nimenvaihtojen taustalla voidaan nähdä kahdenlaiset tavoitteet: yhtäältä yksilöiden tarve löytää nimi, jonka avulla he saattoivat sopeutua paremmin suomalaiseen yhteiskuntaan, ja toisaalta juutalaisen yhteisön ideologiset tavoitteet omaksua hepreankielisiä sukunimiä (Ekholm ja Muir 2016, 179–185). Moni koki venäläiseltä tai slaavilaiselta kuulostavan sukunimen taakaksi venäläisvastaisessa ja -vihamielisessä ilmapiirissä (vrt. Karemaa 1998; Nevalainen 1999, 267–300). Tilannetta pahensi se, että laajalti uskottiin, että juutalaisilla oli vahva rooli bolševistisessä liikkeessä ja Neuvostoliiton johdossa. Etenkin klassisen musiikin alalla tiedetään juutalaisten muusikoiden kokeneen syrjintää, mikä vaikutti heidän mahdollisuuksiinsa edetä urallaan (Ahonen, Muir ja Silvennoinen 2020, 149–150; Muir 2010).

Toisaalta sionistisessa hengessä monet juutalaiset halusivat luopua diasporan ajan nimistä, jotka muistuttivat vainoista ja kärsimyksestä, ja omaksua ”uuden”, hepreankielisen nimen odottaessa juutalaisvaltion perustamista (Ekholm ja Muir 2016, 180–181). Helsingin juutalainen seurakunta valvoi nimien vaihtoa, ja sen jäsenet saattoivat omaksua vain nimiä, joilla oli hepreankielinen merkitys (toisin sanoen suomen- ja ruotsinkieliset nimet eivät olleet mahdollisia). Huomionarvoista on, että yli 90 prosenttia vaihdetuista nimistä oli slaavilaistaustaisia. (Ibid., 184.) Saksankielisiä nimiä, esimerkiksi Rubinstein ja Weintraub, ei liiemmin vaihdettu. Tämä antaa ymmärtää, että monilla motiivi nimenvaihtoon oli juuri venäläisvastaisuus, ei pelkästään juutalaisvastaisuus.

Vaikka impulssi nimen vaihtoon tuli Yhdysvaltoihin muuttaneelta Ralf-veljeltä, Pej Manuel on korostanut haastatteluissa, että venäläisvastainen ilmapiiri oli ratkaiseva tekijä nimenvaihtoon (Manuel 1995; Furman

2000). Pejn mukaan venäläinen nimi ”ei stemmannut siihen aikaan ensinkään” (Manuel 1995). Venäläisvastaisuus oli alkanut näkyä Helsingin musiikkipiireissä jo 1920-luvun alussa, kun Akateemisen Karjala-Seuran jäsenet parjasivat julkisesti kaupungin venäläisiä muusikoita ja järjestivät välikohtauksia ravintoloissa, joissa venäläiset muusikot esiintyivät (Jalkanen, 1989, 206, 244, 345). 1930-luvulla venäläisvastainen ilmapiiri kiristyi entisestään. Tästä syystä monet Suomeen asettuneet venäläisen tai slaavilaisen sukunimen omaavat muusikot vaihtoivat nimiään. On mahdollista, että turunjuutalainen jazzin pioneeri, viulisti ja saksofonisti Fred Klimscheffskij vaihtoi nimensä muotoon Kiias juuri tästä syystä (ibid., 91). Helsingiläinen sellisti ja jazzrumpali Ruben Liebkind, joka soitti Kiiaksen Freddy’s Rythmic Orchestra -yhtyeessä, ei puolestaan nähnyt tarpeelliseksi vaihtaa germaanista sukunimeään. Sala- ja taiteilijanimien käyttö oli kevyessä musiikissa 1920- ja 1930-luvulla muutenkin yleistä, esimerkiksi laulaja Aimo Andersson käytti taiteilijanimeä A. Aimo, laulaja Viljo Lehtinen nimeä Veli Lehto ja Georg Malmstén levytti myös nimellä Matti Reima. Motiivit taiteilijanimen käytölle saattoivat olla monet suomenkielisemmän nimen omaksuminen lisäksi, esimerkiksi helpommin muistettavan ja erottuvan nimimuodon käyttö tai oman ja julkisen persoonan erottaminen. Tämä ei poista sitä tosiasiaa, että maailmansotien välisenä aikana muusta väestöstä ulkonäöltään ja kieleltään erottuvat muusikot käyttivät yleisesti hyväksytyjä tapoja julkisen identiteettinsä muokkaamiseen valtaväestölle miellyttävämmäksi.

Siinä missä äärioikeistolainen lehdistö pyrki paljastamaan Manulkinin sisarusten ja muiden jazzmuusikoiden juutalaisen taustan paheksuen heidän omaksumiaan taiteilijanimiään, ja päivälehdissäkin saattoi olla antisemitistisiä ja rasistisia vihjauksia jazzmuusikoista (ks. Lindqvist 1942c; J. R-s. 1941), Suomen jazzmusiikkipiirit näyttävät tarjonneen suvaitsevan ja inklusiivisen yhteisön. Varhaisessa kotimaisessa jazzlehdessä *Rytmissä* (1934–1937) nostetaan juutalaisten jazzmuusikoiden tausta esille vain kerran artikkelissa, joka käsittelee ravintola Kaivohuoneen orkesterikiinnityksiä 1930-luvulla. Kaivohuone oli ”monena vuotena pitänyt epäedullisena kiinnittää juutalaisia muusikereita ravintolaansa”, koska se halusi olla lojaali ulkomaisia asiakkaitaan kohtaan (Rytmi 1937). Vuonna 1937 se kuitenkin poikkesi tästä linjasta palkaten kaksi juutalaista muusikkoa, Pej Isak Manulkinin (sic.) ja Kiiaksen. Artikkelit on lyhykäisyydestään huolimatta huomionarvoinen, sillä se tuo esille ravintoloitsijoiden ja asiakkaiden piirissä vaikuttaneen antisemitismin, josta on jäänyt vähän todistusaineistoa. *Rytmissä* ilmestyi muutenkin säännöllisesti Kiiaksen

kolumneja, ja se antoi äänen ja kasvot myös afrikkalaisamerikkalaisille jazzmuusikoille.

Toisen maailmansodan aikana ruotsinkielinen jazziin ja elokuvaan erikoistunut Jaakko Furmanin (Vuormaan) ystävineen toimittama *Swing*-lehti (loppuvuodesta 1942 *YAM*) julkaisi Al Manuelista, Pej Manuelista ja Rosie Andrewsta kustakin pitkät henkilöprofiilit, mutta yksikään näistä artikkeleista ei mainitse heidän juutalaisuuttaan (*YAM* 1943; *YAM* 1944; Forsström 1944).⁸ Al Manuelin kohdalla mainitaan kuitenkin, että hänen alkuperäinen nimensä on ”Salomon ’Pådo’ Manulkin” ja Rosie Andrewn kohdalla mainitaan hänen avionimensä Rung.⁹ Itse asiassa lehdessä ei koko sen ilmestymisen aikana käytetä kertaakaan sanaa ”juutalainen”, vaikka sen palstoilla kirjoitettiin Manulkin–Manuel-sisarusten ohella muista suomenjuutalaisista muusikoista sekä tunnetuista amerikanjuutalaisista muusikoista, esimerkiksi Benny Goodmanista ja Artie Shawsta. Yhtäältä voisi väittää, että lehden toimittajilla ei ollut mitään syytä tuoda esille muusikoiden etnistä taustaa, toisaalta että he tietoisesti vaikenivat juutalaisuuteen liittyvistä asioista toisen maailmansodan ajan antisemitistisessä ilmapiirissä. Marraskuussa 1942 Suomesta luovutettiin saksalaisille kahdeksan Itävallan juutalaista pakolaista, ja tapaus herätti suomenjuutalaisissa suurta pelkoa karkotuksista kuolemanleireille. Pelko hälveni vasta välirauhan myötä syyskuussa 1944 (Muir 2016).

Manuelin veljesten muusikkoura jatkui toisen maailman sodan jälkeen aktiivisena, kun tanssikielloista vähitellen luovuttiin. Pejn (Manuel 1995) mukaan muusikkoura ei kuitenkaan luonut taloudellisia edellytyksiä vakaan perhe-elämän ylläpitämisen, ja veljekset siirtyivät muihin ammatteihin. Pej perusti paperialan yrityksen Laatu-Paperi Oy:n, Salista (Al) tuli Helsingin Juutalaisen Yhteiskoulun urheilunopettaja, joka emigroitui myöhemmin Amerikkaan, ja Jack puolestaan toimi vaatekauppiaana vanhempiensa pukimoliikkeessä Annankadulla (Kantor 2018, 184; Hammermann 2020). He kuitenkin jatkoivat osa-aikaisesti musiikin saralla esiintyen eri kokoonpanoissa tanssiravintoloissa. Rosie jätti lastensa syntymän

8 Jaakko Furmanin ohella lehden toimituskunta koostui ruotsinkielisistä jazzmuusikoista, joiden joukossa olivat nuoren polven swing-muusikot Herbert Katz, Börje Sundgren ja Åke Lindqvist. *Swing/YAM* oli nimenomaan suomenruotsalaisen ”swingpjattien” oma, pienen piirin lehti, jonka levikki oli pienempi kuin 1930-luvulla ilmestyneen suomenkielisen Rytmin (ks. Gronow ja Bruun 1968, 45–47).

9 Rosie Andrewn kohdalla kerrotaan, että hänen laulunopettajansa keväällä 1941 oli itävaltalainen laulupedagogi Maria Donath, mutta ei sitä seikkaa, että Donath oli paennut Suomeen juutalaisvainoja vuonna 1938 (Amity 2022f).

jälkeen julkisen muusikon uran täysin, esiintyen kuitenkin ajoittain Juutalaisen Laulukuoron solistina.¹⁰

Manulkinin sisarusten taiteilijanimet ja myöhemmin viralliset sukunimet osoittavat, miten he neuvottelivat identiteettiään suhteessa omaan etniseen taustaansa ja suomen- ja ruotsinkieliseen valtaväestöön. Nimenvaihtojen taustalla olevat tekijät eivät sulje toisiaan pois. Henkilökohtaisena motiivina oli mitä ilmeisimmin juuri Pejn mainitsema halu erkaantua sukunimen tuomasta konnotaatiosta venäläisyyteen tai Suomen venäläiseen yhteisöön, joihin taustansa vuoksi juutalaisten usein katsottiin kuuluvan. Kutsumanimien omaksumisella sisarukset pystyivät luomaan etäisyyttä juutalaiseen taustaansa ja juutalaiseen kulttuuriin, jonka he saattoivat kokea taakaksi 1920–40-lukujen antisemitistisessä ilmapiirissä. Toisaalta nimenvaihdot antoivat mahdollisuuden luoda uudenlaisen amerikkalaisen tai anglosaksinen imagon, mikä oli harmoniassa heidän edustamansa musiikkigenren kanssa. Amerikkalaistyylinen taiteilijanimi oli monella tapaa neutraali, ja sen avulla juutalaistaustaiset muusikot saattoivat turvata oman etnisen ja kulttuurisen identiteettiinsä koskemattomuuden.

*Suomenruotsalaisuus, juutalaisuus ja afrikkalaisamerikkalainen jazz:
Furman–Vuormaa ja jazzmuusikon identiteetin neuvottelu*

Swingin ja ”jamijazzin” keskeinen hahmo Jakob, Jaakko Furman syntyi Helsingissä 1924 puolanjuutalaiseen perheeseen. Hänen vanhempansa Moses (1893–1978) ja Elka (o.s. Bilgoraj, 1894–1977) sekä vanhemmat sisaruksensa olivat muuttaneet Helsinkiin pari vuotta aiemmin Varsovan lähellä sijaitsevasta Wyszogródista (Amity 2022g). Furmanit hakeutuivat Suomeen, koska räätälimestari-isän sisko ja tämän vaatturipuoliso olivat jo asettuneet Helsinkiin 1900-luvun alussa ja tarjosivat työmahdollisuuden. Furmanien tausta poikkesi muista suomenjuutalaisista, jotka olivat pääosin tsaarin armeijan entisiä sotilaita puolisoineen ja heidän jälkeläisiään, kuten Manuelit. Furmanin perheessä oli kuusi lasta, jotka olivat kaikki musikaalisia. Vanhin veljistä Zacharias (1913–1991) soitti pasuunaa, Tobias (1915–1990) ja Nehemja (1918–2010) soittivat klarinettia ja kitaraa ja nuorin Salomon (1926–2019) trumpettia (Furman 1980). Jaakko

¹⁰ Juutalaisen Laulukuoron repertuaari koostui tuolloin pääosin perinteisistä jiddišin-kielisistä lauluista (Muir 2006, 18–24).

puolestaan kiinnostui jo aivan pienestä pitäen tanssista ja esiintyi ensimmäisen kerran viisivuotiaana partion tilaisuudessa. Tanssiharrastus kulki perheessä, sillä lasten isä oli ollut Wyszogródin polkkamestari ennen Suomeen tuloa. Amerikkalaisten elokuvien innostamana Jaakko kiinnostui steppitanssista, ja hän ihaili erityisesti Bill Johnsonin ja Fred Astairen esiintymisiä. Vuonna 1938 hän osallistui 13-vuotiaana Suomen steppimestaruuskilpailuihin ja voitti sen. Voitto takasi hänelle tien Suomi-Filmeihin (ks. IMDb 2022) ja julkisiin tanssiesityksiin tanssisaleissa ja -ravintoloissa (kuva 4).



Kuva 4. Jaakko Furman esitti afrikkalaisamerikkalaistyylisen steppisoolon Al Manuelin orkesterin konsertissa Balder-salissa 10.4. 1942. Julisteessa hänen nimensä esiintyy muodossa J. Vuormaa (Jaakko Furmanin arkisto 5).

Steppitanssin ohella Furman kiinnostui pian rumpujen soitosta. Haastatteluissa hän korostaa stepin ja rummunsoiton orgaanista yhteyttä, onhan stepissä kyse ”jaloilla rummuttamisesta” (Furman 1980). Lisäksi hän tuo esille stepin ja jazzin läheisen suhteen amerikkalaisissa elokuvissa, joita hän ihanoi. Uusien melodioiden omaksumisessa ulkomaisilla radio-ohjelmilla oli keskeinen rooli, sillä äänilevyjä oli edelleen vaikea saada käsiin. Furman kertoo koko soittouransa alkaneen vuonna 1939 Ravintola

Riossa, jossa hän sai Börje Sundgrenin, Suomen ”Lester Youngin” kanssa mahdollisuuden ”jammailla” orkesteritauoilla (Furman 1990; ks. myös Häme 1949, 161–163). Furman sai ensimmäisen oman rumpunsa vuonna 1940 siskonsa Rachelin (1921–1988) itävaltalaiselta miesystävältä, kauppias Alexander Reindleriltä, joka oli tullut Suomeen pakolaisena 1938. Tuttavien kautta saatiin Amerikasta jazzrumpalilegendan Gene Krupan rumpukoulu ja Jaakko alkoi ottaa rummunsoiton yksityistunteja Gunnar Koskiselta Helsingin Konservatoriossa. Furman alkoi soittaa improvisoivaa ”jamijazzia” ruotsinkielisen kaveripiirin kanssa, johon lukeutuivat muun muassa Katzin veljekset kitaristi Herbert ja rumpali Wille, Lindströmin veljekset hanuristi Erik ja basisti Olle, saksofonisti Börje Sundgren sekä Furmanin trumpettistiveli Salomon ”Sal” (Furman 2002; Furman 1990; Furman 1980). Kaverukset soittivat muun muassa Balder-salissa ja Estelle Suomalaisen tanssikoulussa (ks. Tikka ja Nevala 2020, 151–152).

Tammikuussa vuonna 1944 debytoi Helsingin Balder-salissa Furmanin oma kokoonpano Jaakko Vuormaan yhtye / Jaakko Vuormas ensemble (Furman, leikekirja). Tämän lisäksi Furman perusti pian myös bigbandin, Jaakko Vuormaan orkesterin / Jaakko Vuormas orkester, jota johti Erik Lindström ja jossa enimmäkseen oli seitsemäntoista soittajaa (ibid.). Manuelin veljesten lailla Furman jatkoi sodan jälkeen jazzmusiikin soittamista eri kokoonpanoissa, mutta jätti aktiivisoittamisen vuonna 1948. Hän opiskeli vaatesuunnittelua Pariisissa ja loi uran isänsä vaateyrityksessä (Furman 1980).

Furmanin muutos steppitanssijasta rumpaliksi tapahtui asteittain, mikä todennäköisesti vaikutti siihen, että hän säilytti taiteilijanimensä Jaakko Vuormaa. Olihan nimi jo tullut tutuksi Suomi-Filmien ja lukuisten lehti-ilmoitusten ja esiintymisien kautta. Artikkelin alussa olleen anekdootin mukaan tämä oli Toivo Särkän Jaakolle keksimä nimi. Jos Furmanille ei olisi annettu nimeä työnantajan puolesta, olisiko hän lainkaan muuttanut taitelijanimeään? Germaanisperäisenä (vrt. saksan Fuhman), vaikkakin puolalaisella, Furman-nimellä ei ollut saamaa painolastia kuin slaavilaisperäisillä nimillä, kuten Manulkinien kohdalla. Jaakon veli Salomon esiintyi Furman-sukunimellään ja Jaakon läheinen ystävä ja kollega Herbert Katz ei myöskään katsonut tarpeelliseksi muuttaa sukunimeään (kuva 5). Suomenkielisille vieraampi etunimi Herbert muuntui kuitenkin ystäväpiirissä muotoon ”Häkä”. Radiohaastattelussa Furman kuitenkin ottaa etäisyyttä suomenkieliseen Vuormaa-nimeen, jota hän ei itse valinnut (Furman 1990). Verrattuna Manulkinien itse valitsemaan Manuel-nimeen, Furman joutui käytännön pakosta ottamaan suomenkie-

lisen taiteilijanimen, jota hän ei ilmeisesti pitänyt täysin omanaan. Lisäksi juutalaisen seurakunnan jäsenenä hän ei myöhemminkään voinut omak-sua kyseistä nimeä virallisesti, koska se oli suomenkielinen eikä sille voitu osoittaa hepreankielistä merkitystä, toisin kuin Manuel-nimen kohdalla. Heti haastattelun alussa Furman korostaakin, että ei enää käytä Vuor-maa-nimeä.



Kuva 5. Ystävykset ja kollegat, rumpali Jaakko Vuormaa (Jakob Furman) ja ki-taristi Herbert "Häkä" Katz 1940-luvun alussa. He edustivat suomalaisen jazz-musiikin nuorta ruotsinkielistä swing-sukupolvea (Jaakko Furmanin arkisto 5).

Tarkastelen seuraavaksi, miten Jaakko Furman neuvottelee jazzmuusik-koidentiteettiään suomalaisuuden, suomenruotsalaisuuden, juutalaisuuden ja afrikkalaisamerikkalaisen jazzin suhteen kolmessa hänen muusik-kouransa käsittelevässä suomenkielisessä radio-ohjelmassa: *Jaakon Blues* (1980), *Suomi-jazzin historiaa* (1990) ja *Valoa ikkunassa* (2002). *Jaakon Blues* ja *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmissa haastattelijoina toimivat yllä mainitut Pekka Jalkanen ja Jukka Haavisto.

Jaakko Furman samastuu haastatteluissa omaehtoisesti ruotsinkieli-syyden kanssa ilman, että haastattelijat tuovat asiaa esille. *Jaakon Blues*-oh-jelmassa hän mainitsee äidinkielekseen ruotsin. Hänen nuoruudessaan Helsingin juutalainen yhteisö, joka asui pääosin kantakaupungissa Pit-

känsillan eteläpuolella, oli lähestulkoon täysin ruotsinkielinen, kun taas vanhempi polvi puhui vielä jiddiä (Muir 2009b, 538–540). Nuoriso pyrki erkaantumaan perinteisestä itäeurooppalaisesta juutalaisesta elämäntavasta sekä sen kielestä ja omaksumaan ympäröivän yhteiskunnan kielen, kulttuurin ja normit. *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmassa Furman kertoo, miten hän ruotsinkielisen Juutalaisen Yhteiskoulun jälkeen jatkoi Svenska realllyceumissa. Musiikkiharrastuksen kautta hän ystävystyi läheisesti kaupungin suomenruotsalaisten ikätoveriensä kanssa, joita yhdisti intohimo swingiä kohtaan, kuten Haavisto (2017, 227) on tuonut esille tutkimuksessaan. Furman tuo ruotsinkielisyytensä myös esille puhuessaan edellä mainitun *Swing/YAM*-lehden toimittamisesta yhdessä muiden ruotsinkielisten nuorten kanssa. Hänen mukaansa lehden lukijakunta oli pääosin ruotsinkielistä nuorisoa, mutta suomenkielisiäkin lukijoita oli. Furmanilla oli selvästi myös paljon yhteyksiä suomenkielisten kanssa, sillä hän puhui sujuvasti, lähes aksentittia suomea (monilla hänen ikätovereillaan oli selvä suomenruotsin aksentti). Mahdollisesti yhteistyöllä Suomi-Filmin kanssa ja sota-ajan rintamakiertueilla oli vaikutusta tähän. Furman käytti myös koko elämänsä ajan suomenkielistä Jaakko-muotoa virallisesta Jakob-nimestään. Ystäväpiirissä häntä kutsuttiin myös nimellä Jaska (Furman 2021).

Ruotsinkielisten suurempi jazzharrastuneisuus suomenkielisiin verrattuna tulee esille kaikissa kolmessa haastattelussa (vrt. Nordman 2002, 65–67). *Valoa ikkunassa* -ohjelmassa toimittaja kysyy, oliko ”suomenruotsalaisuudesta” etua jazz-harrastukselle. Furmanin mukaan: ”Silloin, kun me aloitettiin, oli helpompaa minun mielestä heille [suomenruotsalaisille]” (Furman 2002). Vastauksen perusteella voisi tulkita, että ruotsinkielisyydestä huolimatta hän ei kuitenkaan lukenut itseään suomenruotsalaiseksi. Toisin sanottuna hänen kieli-identiteettinsä oli eri kuin hänen etninen identiteettinsä.

Suomi-jazzin historiaa -ohjelmassa Furman kertoo kiertueistaan Pohjanmaan ruotsinkielisillä paikkakunnilla, joissa hänen mukaansa oli erinomaisia jazzmuusikoita:

Niillä oli siellä, jotenkin pidemmällä tämä [jazzharrastus]. Niillä oli jazzkerhoja, jazzpaikkoja, sellaisia, missä jammattiin ja kaikkea. Tosiaan, olisiko se niin, että sen enemmän, mitä länнемässä oltiin, sen lähempänä jazzia? Koska Ruotsissa on soitettu loistavaa jazzmusiikkia jo 30-luvullakin, jolloin Suomessa ei vielä sillä lailla ollut jazzia. (Furman 1990.)

Furmanin mukaan ruotsalaiset olivat tuolloin ”länsimaisia ajattelutavaltaan ja tyyliältään” ja tämä heijastui kieliyhteyden kautta myötä myös suomenruotsalaisiin. Furman korostaa kuitenkin, että ajan myötä tilanne on ”tasoittunut” ja että jazzmuusikoiden joukossa on nykyisin myös taitavia suomenkielisiä muusikoita.

Monien amerikanjuutalaisten jazzmuusikoiden lailla (Hersh 2013, 256–265) Furman näyttää kokeneen, vaikkakin pääosin elokuvien ja äänitteiden välityksellä, yhteyttä ja samanhenkisyyttä afrikkalaisamerikkalaisten muusikoiden ja tanssijoiden kanssa. *Jaakon Blues* -ohjelmassa hän tuo oma-aloitteisesti ihailunsa afrikkalaisamerikkalaisia esiintyjä kohtaan. Yksi hänen ensimmäisistä ja suurimmista esikuvistaan oli musta steppitanssija Bill ”Bojangles” Robinson, joka esiintyi esimerkiksi Shirley Templen kanssa. Furman toteaa seuraavaa:

Bill Robinson, nimenomaan hän, tämä musta mies oli minun esikuvani ja istuin ensimmäisellä rivillä pikkupoikana ja katselin ja olin niin innostunut ja heti kun tulin kotiin taas piti yrittää vaan ottaa niitä steppiaskeleita. Sillä lailla se lähti pyörimään. Se oli minulle jotain hyvin luonnollista ja eikä minulla ollut sitten opettajia. Eihän täällä Suomessa ollut silloin ketään ja voin sanoa, että nämä herrat, jotka oli näissä filmeissä, he olivat minun opettajia. (Furman 1980.)

Furman ihaili erityisesti heidän ”luontaista rytmitajuaan”, jonka hän katsoi myös omaavansa. Hän toteaa, että jazzissa rytmitajua ei voi oppia:

Mitä jazziin tulee, niin siinä ei kyllä auta, vaikka olisi millainen tekniikka ja millainen pohja, koska siinä täytyy olla se oikea fiilinki, niin kuin sanotaan, siinä täytyy olla se oikea svengi, ja sitä kun ei voi oikein oppia. Se täytyy istua ihmisessä. (Furman 1980.)

Juuri tästä syystä Furman arvosti afrikkalaisamerikkalaisten jazzmuusikoiden rytmitajua:

Kyllä se on niin, että nämä mustat, niin kuin justiin tämä Ella Fitzgerald, ja Sarah Vaughan, ja monet muut [...] ja niitähän on paljon, niin se jotenkin istuu niillä se, koko se blues, josta on lähtenyt se jazz, ja fiilis on erilainen, se on niin kuin veressä niillä. (Furman 2002.)

Furman ilmaisee ajatuksen arvostuksella. On kuitenkin oleellista huomata, että jo haastattelun antamisen aikaan tämänkaltaiseen rodullistavaan

käsitykseen, jonka mukaan ”mustat muusikot olisivat joidenkin vaistojen, perinnön ja geenien yhdistelmän ansiosta luonnollisesti taitavampia” jazzin alalla, suhtauduttiin kielteisesti (Sudhalter 1999, XVI). Niin antropologien kuin neurotieteilijöidenkin mukaan musikaalisuus ja siten myös rytmitaju on ihmisen lajiominaisuus. Puhuttaessa etnisyyden ja jazzin suhteesta on syytä kuitenkin huomioida, että haastatteluissa Furman nostaa esille muusikoita monista eri kansallisuuksista, jotka ovat olleet hänelle esikuvia ja jotka edustivat hänelle jazzin huippua, amerikanpuolalainen rumpali Gene Krupa etunenässä.

Yhtenä esimerkkinä Furmanin arvostuksesta afrikkalaisamerikkalaisia esiintyjiä kohtaan voidaan pitää sitä, että yksi hänen uransa kohokohdista, josta hän omien sanojensa mukaan oli vielä ”takautuvasti onnellinen”, oli soittaa Louis Armstrongin kanssa tämän Messuhallin konsertin jälkeisillä jatkoilla Adlonin Linnanpihalla vuonna 1949 (Furman 2002; ks. myös Häme 1949, 168).

1930-luvun ja toisen maailmansodan ajan ksenofobisessa ilmapiiissä jazzin afrikkalaisamerikkalainen alkuperä ja sitä soittavat muusikot joutuivat tulilinjalle (Kärjä ja Mäkelä 597–598). Viitaten natsi-Saksan rotuideologiaan, jonka mukaan ”musta mies ei ole samanarvoinen kuin valkoinen”, Furman muistuttaa, että ”jazzhan on, kuten me kaikki tiedämme, mustan miehen musiikkia, alun perin” (Furman 1980). Furman kuvailee, miten Suomen kansallissosialistisissa lehdissä hänen jamiyhtyettä vastaan hyökättiin tästä näkökulmasta:

För frihet och rätt -lehdessä siinä tosiaan haukuttiin hirveästi meitä, että kuinka sitä voi soittaa jotain tuollaista musiikkia, se ei ole minkään arvoista. Ja sitten haukuttiin juuri myöskin tätä minun lehteä, tätä *YAM*:ia, että siinäkin kirjoitetaan jazzista ja pannaan kuvia siihen lehteen, jossa on mustia miehiä, että kuinka kehtaavat. En minä viitsi nyt tässä tuoda esille ihan niitä kaikkia sanoja, mitä minä luin tässä lehdessä. Ne varmasti sensuroitaisiin tässä (Furman 1980.)¹¹

Tässä käsitellyn esimerkin perusteella Furman oli sensitiivinen puhuttaessa afrikkalaisamerikkalaisista. Vuonna 2002 tehdyssä *Valoa ikkunassa* -ohjelmassa toimittaja käyttää n-sanaa puhuessaan mustista muusikoista, mihin Furman puuttuu ja sanoo, että n-sanaa ei enää tulisi käyttää. Toimittaja puolustautuu sanoen, että hän käyttää tätä sanaa sen ”myönteisessä merkityksessä”, mutta Furman ei edelleen ole samaa mieltä, vaan sanoo

11 Ks. esim. Lindqvist 1942a; Lindqvist 1942b.

mustien kokevan tämän ”jollakin tavalla alentavana”. Anna Rastas (2007, 119) toteaaakin, että vaikka suomalaisessa keskustelussa näytetään olevan tietoisia sanan halventavista merkityksistä, sen käyttöä on usein puolusteltu ajatellen, että Suomessa ilmaus olisi ”jotain aivan muuta: neutraali, harmiton ja siksi hyväksyttävä”. Toisissa haastatteluissa haastateltavat käyttävät n-sanaa vain lainaten tai viitaten äärioikeiston mielipiteisiin 1930–40-luvuilla. Esimerkiksi *Jaakon Blues* -ohjelmassa haastattelija kysyy: ”Esiintyikö mahdollisesti teidän jamibändiä kohtaan mitään painostusta? Tehän soittitte tällaista neekerimusiikkia” (Furman 1980). Samassa yhteydessä Furman pitäytyy vain musta-nimityksen käyttöön.

Neuvotellessaan identiteettiään tarkastelluissa haastatteluissa Furman ei itse nosta esille tai korosta juutalaista taustaansa samalla tavalla kuin hän tekee ruotsinkielisyyden kohdalla. Missään yhteydessä hän ei mainitse äidinkieltään jiddiisiä, mikä oli yleistä hänen ikäpolvensa suomenjuutalaisten keskuudessa (Muir 2009, 539). Todellisuudessa Furman oli kuitenkin sujuva jiddiisin puhuja, mikä kävi ilmi tekemästani jiddiisinkielisestä haastattelusta hänen kanssaan vuonna 2006 (Furman 2006). *Jaakon Blues* -ohjelmassa juutalaisuudesta puhutaan keskusteltaessa kansallissosialistien jazzvihamielisyydestä, mutta hänen omaa juutalaista taustaansa ei tuoda esille. Furman mainitsee vain, että hänen isänsä tuli Puolasta. Sama piirre on huomattavissa Pej Manuelin haastattelussa vuodelta 1995 ja Herbert Katzin haastattelussa vuodelta 1997, joissa sanaa ”juutalainen” ei mainita lainkaan (Manuel 1995; Katz 1997). Tässä suhteessa tämän sukupolven suomenjuutalaiset jazzmuusikot näyttävät amerikkajuutalaisten kollegojensa lailla (Hersh 2013, 263) etenkin julkisuudessa vaienneen juutalaisuudestaan ja pyrkineen samaistumaan valtaväestön kanssa. Tämä korostuu Furmanin kohdalla siinä, että hänen juutalainen taustansa nousee esille haastatteluissa (1990; 2002) vasta, kun haastattelijat mainitsevat sen. *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmassa Haavisto viittaa Furmanin ”etniseen” (haastattelijan käyttämä termi) taustaan keskusteltaessa ruotsinkielisten piirien jazzharrastuneisuudesta ja syistä sille, miksi heidän joukossaan oli niin monia juutalaisia. Furman mainitsee heistä Herbert Katzin ja kuvaa etnisen taustan merkitystä jazzin omaksumisessa:

Minusta tuntuu, että se on vähän sellainen temperamenttikysymys myöskin, että tuota noin, kun niin paljon jazzmuusikoita Amerikassa oli juutalaisia. Tietenkin mustia oli kaikista eniten. Mutta, että kuitenkin hyvin paljon, esimerkiksi Benny Goodman, Woody Herman, Artie Shaw. Ne on kaikki juutalaisia. Hyvin paljon, Ziggy Elman, niitä löytyy vaikka kuinka paljon. Niin tuota noin, niin olisikohan siinä se, että näillä on vähän enemmän sitä rytmiä, voimakkaampaa svengiä siinä rytmisissä. Se on niin

kuin jokaisessa kansassa on aina jotain sellaista, joka poikkeaa toisista kansoista, joilla on sitten jotain muuta tietysti. (Furman 1990.)

Korostaen, että suomenjuutalaisten kohdalla kyseessä oli pieni vähemmistö, Furman yhtyy Haaviston esittämään näkemykseen, että ruotsinkieliset juutalaiset jazzmuusikot olivat edelläkävijöitä 1920–40-luvuilla. Furman kuitenkin haluaa erottautua esimerkiksi Manuelin veljeksistä ja sanoo, että hän Katzin kanssa edusti jazzin eri suuntausta (ks. myös J. V. 1944). Tässä mielessä muusikkona Furman samastuu haastatteluissa vahvemmin swingin edustajien kanssa kuin juutalaisten jazzmuusikoiden kanssa omalla erillisenä ryhmänä.

Valoa ikkunassa-ohjelmassa Furmanin juutalainen tausta nousee esille keskusteltaessa äärioikeiston suhtautumisesta jazziin toisen maailmansodan aikana. Toimittaja toteaa, että oli ”saksalaissuuntauksen aika ja sinäkin sait siitä kärsiä monin tavoin”. Furman myöntää, että oli ”paljon tällaisia ikäviä asioita” mutta kääntää heti huomion sota-ajan positiivisiin puoliin, jolloin ”ihmiset olivat sellaisia ystävällisempiä toisilleen ja ne ymmärsivät, että on nyt sellaiset vaikeudet, että meidän täytyy pitää yhtä nyt” (Furman 2002). Monissa suomenjuutalaisten sodanjälkeisissä kertomuksissa korostuu sota-ajan positiivinen vaikutus, miten suomenjuutalaiset sotimalla muiden suomalaisten rinnalla vihdoinkin lunastivat paikkansa suomalaisessa yhteiskunnassa, ja tuon ajan negatiivisista kokemuksista on kollektiivisesti vaiettu (Ekholm 2014, 166–170). Haastattelun perusteella Furman halusi sulkea tämän luvun ja vaihtaa puheenaihetta.

Saamatta haluamaansa vastausta toimittaja nostaa lopulta Furmanin juutalaisuuden suoraan esille: ”Miten sinuun jazzin harrastajana ja suomenruotsalaisena juutalaisena oikein suhtauduttiin sodan aikana, kun sä sitten vielä tämmöistä amerikkalaista neekerijatsia harrastit?” Kysymyksessä kiteytyi, käyttäen Hershin (2012, 263) ilmausta, se ”monimutkainen rodullinen maailma”, jonka myös suomenjuutalaiset jazzmuusikot joutuivat kohtaamaan 1930–40-luvuilla. Tuolloin pelkästään ruotsinkielisyys ja suomenruotsalaisuus oli ”aitosuomalaisessa” ilmapiirissä kielteinen piire. Suomenjuutalaiset olivat kahden tulen välissä, sillä tämän lisäksi äärioikeistolaisten suomenruotsalaisten mielestä ruotsinkieliset juutalaiset eivät kuuluneet suomenruotsalaiseen ”elementtiin”. (Muir 2009a.) Antisemitismin ja venäläisvihän vaikutus kasvoi 1930-luvun loppua myöten, ja juutalaiset kokivat syrjintää monilla aloilla (Ahonen, Muir ja Silvennoinen 2020, 147–151). Lisäksi, kuten yllä on tuotu esille, ”saksalaissuuntauksen” aikana afrikkalaisamerikkalainen jazzmusiikki joutui entisestään kritiikin kohteeksi. Yhtäältä sen alkuperä oli ”rodullisesti” epäilyttävä ja

toisaalta se edusti Suomen aseveljen Saksan vihollismaan Amerikan kulttuuria. Sodan aikana Furmanin lisätaakkana oli vielä se, että hän ei vielä tuolloin ollut Suomen kansalainen. Tämän vuoksi hänen perheensä tilanne oli uhattuna jatkosodan aikana ja Valtiollisen poliisin Valpon laatimassa Puolan kansalaisten listassa heidän nimiensä jälkeen oli lisätty J-kirjain viitaten heidän juutalaisuuteensa (Sana 2003, 126, 131–132).

Vastauksessaan haastattelijan kysymykseen Furman nostaa esille äärioikeistolaisen *Ajan suunta* -lehden, jossa haukuttiin jazzia ja juutalaisia, hänet nimeltä mainiten, ”ei vain sen takia, että oltiin juutalaisia vaan myös sen takia, että soitettiin jazzia”. *Ajan suunta* syytti Furmania ”kannamme turmelemiseksi syntyneen swing-’kulttuurin’” yhdeksi ”aatteelliseksi johtajaksi”, ja kirjoittajan mukaan ”koko swing-villitys [on] melkein sataprosenttisesti juutalaisten hommaa” (Mauri 1942).¹² Furman kuitenkin korostaa, että suomenruotsalaiset jazzmuusikot yleensä, esimerkiksi Erik Lindström, joutuivat hankaluuksiin jazzharrastuksensa vuoksi, eivät vain juutalaiset. Tässäkin suhteessa Furman muusikkona identifioituu haastattelussa enemmän ruotsinkielisten swingmuusikoiden kanssa kuin suomenjuutalaisen yhteisön kanssa. Furman nostaa esille myös yllä mainitun *För frihet och rätt* -lehden, joka painettiin samassa kirjapainossa kuin hänen *Swing/YAM*-lehtensä. Hän kertoo naurahtaen, miten lehti (Lindqvist 1942a) parjasi häntä: ”Juutalainen steppitanssija Jaakko Furman luulee, että hän osaa tanssia, mutta hän on lättäjalkainen”.¹³ Furmanin mukaan hän ei nuorena ”välittänyt” kokemastaan syrjinnästä ja toteaa: ”Nuoriso oli meidän tukena. Koko nuoriso tykkäsi siitä jazzista ja siitä swing-tyylisestä jazzista” (Furman 2002). Samalla tavalla kuin monet amerikanjuutalaiset jazzmuusikot kokivat (Hersh 2012, 262), Furmanin mukaan myös suomenjuutalaisille muusikoille jazzmusiikki tarjosi suvaitsevamman yhteisön, joka nousi syrjinnän yläpuolelle.

Furmanin haastattelut tuovat esille, miten hän valkokankaan kautta koki omaksuvansa jazzmusiikin ja sen rytmin suoraan afrikkalaisamerikkalaisilta ja miten hän koki hengenheimolaisuutta heidän kanssaan. Huo-

12 YAM-lehti otti kantaa muun muassa jazzin ”degeneroivaan” vaikutukseen. Ks. Artie 1943. Äärioikeistolaisten lehtien jazzaiheisista artikkeleista ks. myös Gronow ja Bruun (1968, 47).

13 Vrt.: ”F.d. Cotton-Club’en, som nu omvandlats i en ’modern danskola’, där herr huvud- och chefredaktören för ’Swing’, J. Vuormaa-Furman, arbetar med plattfötterna – som lärare i stepp och swingdans, utgör ett kapitel för sig” (Lindqvist 1942a). Myös äärioikeistolainen *Kustaa Vaasa* -lehti kirjoitti vuonna 1942 rasistisin sanakääntein Furmanin toiminnasta Estelle Suomisen tanssikoulussa, joka houkuttelee nuorisoa ”tuhlaamaan aikaansa neekereiltä perityn jazzmusiikin parissa” (Tikka ja Nevala 2020, 151–152).

mattavaa kuitenkin on, että haastattelutilanteissa hän ei omaehtoisesti identifioitu juutalaiseksi tai suomenjuutalaiseksi jazzmuusikoksi. Pikeminkin hän korostaa ruotsinkielisyyttään ja kuulumista suomenruotsalaiseen swing-muusikoihin. Furmanin kohdalla hänen muusikkoidentiteetinsä nousi hänen etnisen ja kulttuurisensa identiteetin edelle. Tämä voi heijastaa 1930- ja 40-lukujen ksenofobista ilmapiiriä, mutta toisaalta myös yhdistävää kokemusta, jonka swing-musiikki tarjosi nuorisolle.

Johtopäätökset

Suomenjuutalaiset jazzmuusikot olivat edelläkävijöitä suomalaisen jazzin, erityisesti hot-jazzin ja swingin kehityksessä. He pyrkivät luomaan suoran yhteyden amerikkalaiseen jazziin, Manulkinin sisarukset Amerikkaan asettuneen veljensä lähettämien äänilevyjen ja nuottien kautta ja Jaakko Furman elokuvien ja ulkomaisten radio-ohjelmien välityksellä. Poiketen valtaosasta ruotsinkielisistä kollegoistaan he esiintyivät pitkälti omaksumillaan taiteilijanimillä. Manulkinin sisarukset ottivat omasta aloitteestaan amerikkalaistyylliset nimet ja Furman suomalaisen nimen työnantajan vaatimuksesta. Kuten olen edellä tuonut esille, nimenvaihdot heijastivat yhtäältä ajan ksenofobista ilmapiiriä, jossa juutalaiset kokivat, että heidän täytyi häivyttää etnistä taustaansa. Toisaalta nimenvaihdot antoivat heille mahdollisuuden luoda, esimerkiksi Manulkinin-sisarusten kohdalla, amerikkalaistyylinen muusikkoimago, joka oli harmoniassa heidän edustamansa genren kanssa. Jazzmusiikki tarjosi juutalaisille nuorille mahdollisuuden luoda ystävyysuhteita ja muusikkokontakteja erityisesti kaupungin ruotsinkielisten ikätoveriensä kanssa. Jazzgenreen assosioituminen toi mukanaan kuitenkin myös haasteita, sillä äärioikeistolaiset ja kansallissosialistinen lehdistö ottivat erityisesti juutalaiset silmätikukseen ja syyttivät heitä nuorison turmelemisesta afrikkalaisamerikkalaisella musiikilla.

1980–2000-luvun alussa tehdyissä haastatteluissa Jaakko Furman tuo esille afrikkalaisamerikkalaisen jazzin ja afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien merkityksen hänen esikuvinaan. Furman koki yhteyttä afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien kanssa erityisesti ”luontaisen rytmitajun” pohjalta, minkä hän koki jakavansa heidän kanssaan. Hän piti tätä ”temperamenttikysymyksenä” ja uskoi sen vuoksi jazzin alalla olevan paljon juutalaisia muusikoita. Näistä ajatuksista huolimatta hän korostaa myös muiden kansallisuuksien roolia jazzin kehityksessä ja että monessa suhteessa tilanne on myöhemmin ”tasoittunut”. Neuvotellessaan identiteettiään haastatteluissa Furman ei kuitenkaan tuo oma-aloitteisesti esille

juutalaista taustaansa, kuten hän tekee ruotsinkielisyyden kohdalla, vaan hänen etninen taustansa tulee esille haastattelijoiden aloitteesta, keskusteltaessa juutalaisten muusikoiden näkyvästä roolista jazzin alalla ja toisen maailmansodan ajan ilmapiiristä. Haastatteluissa Furman indentifioituu enemmän ruotsinkielisten swing-muusikoiden kanssa kuin juutalaisten jazzmuusikoiden edustajana tai juutalaisen yhteisön jäsenenä. Hän korostaa, miten jazzmusiikki tarjosi myös suomenjuutalaisille muusikoille suvaitsevamman yhteisön ja ilmapiirin, joka nousi syrjinnän yläpuolelle.

Nykytilanteessa, jossa maamme muusikkokenttä on monikulttuurisempi kuin koskaan ja samaan aikaan ulkomaalaisvastaisuus ja ksenofobiset ajatukset ovat sosiaalisen median kautta kaikkien nähtävillä, tarvitsemme lisää tutkimustietoa monikulttuurisuuden historiasta Suomessa. Menneisyyden tunteminen on tärkeää, jotta voimme ymmärtää syvällisemmin nykytilannetta. Manulkinin ja Furmanin sisarusten toiminnan aikaan maassamme oli useita niin juutalais- kuin romanitaustaisia muusikoita Keski-Euroopasta. Hiljattain julkisuuteen noussut Suomalaisen Oopperan pääjohtaja ukrainanjuutalainen Louis Laber on yksi heistä (Sillantaus 2021; Muir 2010, 63–64). Näitä muusikoita käsittelevät tapaus- tutkimukset, mikrohistoriat ja elämänkerrat voisivat avata uudella tavalla ja laajentaa käsitystämme etnisyydestä ja eri kulttuurien vuorovaikutuksesta Suomessa.

Tarkasteltaessa Manulkinin ja Furmanin sisarusten vaiheita ja miten he pyrkivät häivyttämään etnistä taustaansa ajan ksenofobisessa ilmapiirissä, herää myös kysymys, missä vaiheessa suomenjuutalaiset kokivat, että he voivat avoimesti esiintyä juutalaistaustaisina muusikoina ja tuoda esille omaa kulttuuriperintöään valtaväestön tietoisuuteen?

Lähteet

Arkistolähteet

Musiikkiarkisto, Helsinki:

Furman, Jaakko. 2002. Haastattelu YLE:n *Valoa ikkunassa* -ohjelmassa 18.12.2002, haastattelija Olli Ihamäki. Haastattelukokoelma.

Furman, Jaakko. 1990. Haastattelu *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmassa 1990, haastattelija Jukka Haavisto. Haastattelukokoelma.

Furman, Jaakko. 1980. Haastattelu *Jaakon Blues* -ohjelmassa, haastattelija Pekka Jalakanen. Haastattelukokoelma.

Furman, Jaakko. Leikekirja 1938–1944. Jaakko Furmanin arkisto.

Furman, Jaakko. Valokuvat 1940–1980-luku. Jaakko Furmanin arkisto.

Katz, Herbert. 1997. Haastattelu 14.8.1997, haastattelija Terttu Setkänen. Haastattelukokoelma.

Manuel, Pej. 1995. Haastattelu 5.3.1995, haastattelija Jukka Haavisto. Haastattelukokoelma.

Gitta Hammermannin kokoelma, Helsinki:

Manuel, Pej. Pej Manuelin leikekirja.

Simo Muirin kokoelma, Helsinki:

Furman, Jakob. 2006. Haastattelu 9.11.2006, haastattelijana Simo Muir.

Internetlähteet (tarkastettu 2.2.2022)

Amity, Meliza. 2022a. "Moses Manulkin". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I5187&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022b. "Abraham Rafael Gurvitz". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I6989&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022c. "Ralph Philip Manuel". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I3681&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022d. "Jacob 'Jack' Manuel". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I8845&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022e. "Isak 'Pej' Manuel". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I7202&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022f. "Maria 'Mizzi' Donath". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I39913&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022g. "Moses 'Meische' Furman". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I1293&ged=Gedcom.ged>

IMDb 2022. "Jaakko Furman". <https://www.imdb.com/name/nm0298973/>

McCarthy, Jack. 2016. "Jazz". *The Encyclopaedia of Greater Philadelphia*. <https://philadelphiaencyclopedia.org/archive/jazz/>

Suulliset ja kirjalliset tiedonannot (vastaanottajan hallussa)

Furman, Irina. 2021. Sähköpostiviesti tekijälle 8.3.2021.

Hammermann, Gitta. 2020. Sähköpostiviesti tekijälle 17.6.2020.

Painetut lähteet

Artie. 1943. "Swing – ett tecken på degeneration?" *YAM. Tidskrift för dansmusik och film* November – December (1943): 4, 18.

Ekman, Michel. 2011. "Matsa – tarina assimilaatiosta". *Hakehila* 1 (2011): 36–37.

Forsström, Birger. 1944. "YAM presenterar: Rosie Andrew". *YAM* Januari (1940): 11.

Furman, Leif. 2000. "Isak 'Pej' Manuel: 'Olen ollut vauhdittamassa Olavi Virran uraa". *Hakehila* 3 (2000): 27–28.

Häme, Olli. 1949. *Rytmin voittokulku*. Helsinki: Fazer.

J. R-s. [John Rosas]. 1941. "Swing", *Åbo Underrättelser* 3.3.1941.

J. V. [Jaakko Vuormaa] 1944. "Al Manuel i farten!" *YAM* Januari (1944): 7.

Lindqvist, Gunnar. 1942a. "Judiska 'swingpjattar' ge ungdomsrörelsen 'modern rytm". *För frihet och rätt* 5–6 (1942): 15–16.

Lindqvist, Gunnar. 1942b. "Hebreiska melodier". *För frihet och rätt* 7–8 (1942): 15.

Lindqvist, Gunnar. 1942c. "Juutalainen Swing-villitys Helsingissä". *Kustaa Vaasa* 11 (1942): 11–13, 41.

Mauri [Niilo Vapaavuori]. 1942. "Päiväkirjan merkintöjä." *Ajan suunta*, 29.10.1942.

Skurnik, Leo. 1993. "Musiikki ja sen vaikuttajat Suomen juutalaisessa yhteisössä". *Hakehila* 1 (1993): 33–39.

Vapaa Suomi. 1942. "Swing-kulttuuri". *Vapaa Suomi* 16 (1942): 1, 4.

Rytmi. 1937. "Kiiias vahingoittaa muusikerien markkinat kiinnittämällä vain 9-miehisen orkesterin Kaivohuoneelle". *Rytmi* 1 (1937): 6–7.

YAM. 1943. "Finska stjärnmusiker: Al Manuel". *YAM* Juni (1943): 3.

YAM. 1944. "Finska stjärnmusiker: Pej Manuel". *YAM* Februari-Mars (1944): 3.

Kirjallisuus

Ahonen, Paavo. 2021. ”Mitä kauppias Kärkkäinen osti Helsingin Sanomilta.” *Vartija*, 18.2.2021. Tark. 26.5.2022. <https://www.vartija-lehti.fi/mita-kauppias-karkkainen-osti-helsingin-sanomilta/>

Ahonen, Paavo, Simo Muir ja Oula Silvennoinen. 2020. ”The Study of Antisemitism in Finland Past: Present, and Future”. Teoksessa *Antisemitism in the North: History and State of Research*, toim. Jonathan Adams ja Cordelia Heß, 139–154. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110634822-001>

Bekerman, Zvi ja Michalinos Zembylas. 2016. ”Identity negotiations in conflict-ridden societies: Historical and anthropological perspectives”. *Paedagogica Historica* 52 (1–2): 201–18. <https://doi.org/10.1080/00309230.2015.1133674>

Brown, Cecil, Anne Dvinge, Petter Frost Fadnes, Johan Fornäs, Ole Ivard Høyer, Marilyn Mazur, Michael McEachrane ja John Tchicai. 2014. ”The Midnight Sun Never Sets: An Email Conversation about Jazz, Race and National Identity in Denmark, Norway and Sweden”. Teoksessa *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*, toim. Michael McEachrane, 57–83. New York: Routledge.

Cameron, Christopher ja Philip Luke Sinitiere. 2021. ”Introduction”. Teoksessa *Race, Religion & Black Lives Matter: Essays on a Moment and a Movement*, toim. Christopher Cameron ja Philip Luke Sinitiere, 1–14. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtlvtz8s9.4>

Cohen, Robin. 1997. *Global Diasporas: An Introduction*. London: UCL Press.

Ekholm, Laura Katarina. 2014. ”Suomenjuutalaiset: tehty sopiviksi vaan ei näkyviksi.” Teoksessa *Kotiseutu ja kansakunta: Miten suomalaista historiaa on rakennettu?* Historiallinen arkisto 142, toim. Pirjo Markkola, Ann Catrin Östman ja Hanna Snellman, 163–184. Helsinki: SKS.

Ekholm, Laura Katarina. 2013. *Boundaries of an urban minority: The Helsinki Jewish community from the end of Imperial Russia until the 1970s*. Publications of the Department of Political and Economic Studies 11. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9075-2>

Ekholm, Laura ja Simo Muir. 2016. ”Name changes and visions of ‘a new Jew’ in the Helsinki Jewish community”. Teoksessa *Jewish Studies in the Nordic Countries today*. Scripta Instituti Donneriani Aboensis 27, toim. Ruth Illman ja Björn Dahla, 173–188. Turku/Åbo: Donner Institut. <https://doi.org/10.30674/scripta.66574>

Franck, Anne-Marie. 1992. *Hymyillen: Georg de Godzinskyn elämä*. Suomentanut Irmeli Järnefelt. Helsinki: Tammi.

Gronow, Pekka, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, toim. 2002. *Suomi soi 1: Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.

Gronow, Pekka ja Seppo Bruun. 1968. *Popmusiikin vuosisata*. Helsinki: Tammi.

Haavisto, Jukka. 2017. *Puuviillapelloilta kaskimaille: jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Sähköinen, osittain uudistettu laitos Otavan julkaisemasta kirjasta 1991. Helsinki: Musiikkiarkisto.

Hanski, Jari. Juutalaisvastaisuus suomalaisissa aikakauslehdissä ja kirjallisuudessa 1918–1944. Helsinki: Helsingin yliopiston poliittisen historian väitöskirja, 2006. <http://urn.fi/URN:ISBN:952-10-3015-1>

Harviainen, Tapani. 1998. ”Juutalaiset Suomessa.” Teoksessa Juutalainen kulttuuri, toim. Tapani Harviainen ja Karl-Johan Illman, 291–304. Helsinki: Otava.

Hersh, Charles. 2013. ”’Every Time I Try to Play Black, It Comes Out Sounding Jewish’: Jewish Jazz Musicians and Racial Identity”. *American Jewish History* 97 (3): 259–282. <http://www.jstor.org/stable/23887619>

Illman, Ruth ja Merszedes Czimbalmos. 2020. ”Knowing, Being, and Doing Religion: Introducing an Analytical Model for Researching Vernacular Religion”. *Temenos* 56 (2), 171–99. <https://doi.org/10.33356/temenos.97275>

Jalkanen, Pekka. 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy: Jazzmusiikin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki: Suomen etnologinen seura.

Kantor, Dan, vastaava toim. 2018. *Kyläkoulu keskellä kaupunkia: Helsingin Juutalainen Yhteiskoulu 100 vuotta* (Matriikkelit). Helsinki: Helsingin Juutalainen Yhteiskoulu.

Karemaa, Outi. 1998. *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä: venäläisviha Suomessa 1917–1923*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Kokkonen, Saara-Miira. 2022. ”Suomessa venäjänkieliset ovat kohdanneet rajuakin vihapuhetta Ukrainan sodan syttymisen jälkeen – ’Emme voi olla piilossa tai puhumatta’”. *Aamulehti* 8.3.2022. Tark. 26.5.2022. <https://www.aamulehti.fi/uutiset/art-2000008666465.html>

Kärjä, Antti-Ville ja Janne Mäkelä. 2019. ”Musiikin ulkomaalaiskysymys Suomessa”. Teoksessa *Muusikko edellä: Suomen muusikkojen liiton satavuotisjuhlakirja*, toim. Pekka Nisilä ja Lasse Lehtonen, 589–633. Helsinki: Selvät Sävelet ry.

Marin, Reva. 2015. ”Representations of Identity in Jewish Jazz Autobiography”. *Canadian Review of American Studies* 45 (3): 323–353. <https://doi.org/10.3138/cras.2015.s10>

McEachrane, Michael. 2014. ”Introduction”. Teoksessa *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*, toim. Michael McEachrane, 1–13. New York: Routledge.

Muir, Simo. 2004. *Yiddish in Helsinki: Study of a Colonial Yiddish Dialect and Culture*. Studia Orientalia 100. Helsinki: Finnish Oriental Society.

Muir, Simo. 2006. ”Vanha juutalainen musiikki Helsingissä: historiallis-kielitieteellinen katsaus”. *Musiikki* 36 (1): 3–41.

Muir, Simo. 2009a. ”Anti-Semitism in the Finnish Academe: Rejection Israel-Jakob Schur’s PhD Dissertation at the University of Helsinki (1937) and at the Åbo Akademi University (1938)”. *Scandinavian Journal of History* 34 (2): 135–61.

Muir, Simo. 2009b. ”Jiddiistä ruotsin kautta suomeen: Suomen juutalaisten kielenvaihdosta ja etnolektistä”. *Virittäjä* Nro 4: 533–56.

Muir, Simo. 2010. ”Suomalainen antisemitismi ja juutalaiskysymys”. Teoksessa *Säteitä 2010. Sävellyksen ja musiikkiteorian osaston vuosikirja 2*, toim. Veijo Murtomäki et al., 58–64. Helsinki: Sibelius Akatemia.

Muir, Simo. 2016. ”The Plan to Rescue Finnish Jews”. *Holocaust and Genocide Studies* 30 (1): 82–94. <https://doi.org/10.1080/13501674.2018.1568787>

Muir, Simo ja Riikka Tuori. 2019. ”’The Golden Chain of Pious Rabbis’: The Origin and Development of Finnish Jewish Orthodoxy”. *Scandinavian Jewish Studies* 30 (1): 8–34. <https://doi.org/10.30752/nj.77253>

Nevalainen, Pekka. 1999. *Viskoi kuin Luoja kerjäläistä. Venäjän pakolaiset Suomessa 1917–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nordman, Anna-Maria. 2002. *Takt och ton i tiden: Instrument, musik och musiker i sven-skösterbottniska dansorkestrar 1920–1950*. Åbo: Åbo Akademin förlag.

Popkin, Ruth S. 2015. *Jewish Identity: The Challenge of Peoplehood Today*. Jerusalem: Gefen Publishing House Ltd.

Rastas, Anna. 2007. ”Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa.” Teoksessa *Kolonialismin jäljet*, toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, 119–141. Helsinki: Gaudeamus.

Rastas, Anna. 2014. ”Talking Back: Voices from the African Diaspora in Finland”. Teoksessa *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*, toim. Michael McEachrane, 187–207. New York: Routledge.

Sana, Elina. 2003. *Luovutetut: Suomen ihmislouvatukset Gestapolle*. Helsinki: WSOY, 2003.

Sillantaus, Teppo. 2021. ”Eräitä huomioita ohjaajasuuruus Louis Laberin ennenaikaisesta kuolemasta.” *Helsingin Sanomat, Kuukausiliite*, 4.12.2021, 48–57.

Sudhalter, Richard M. 2001. *Lost Chords: White Musicians and their Contribution to Jazz, 1915–1945*. New York – Oxford: Oxford University Press.

Tikka, Marko ja Seija-Leena Nevala. 2020. *Kielletyt leikit: Tanssin kieltämisen historia Suomessa 1888–1948*. Jyväskylä: Atena.

Ting-Toomey, Stella. 2005. ”Identity Negotiation Theory: Crossing Cultural Boundaries.” Teoksessa *Theorizing about Intercultural Communication*, toim. William B. Gudykunst, 211–233. Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage Publications.

Torvinen, Taimi. 1989. *Kadimah: Suomen juutalaisten historia*. Helsinki: Otava.

Warsell, Sakari. 2002. *Georg Malmstén: Suomen iskelmä kuningas*. Helsinki: WSOY.



Rebecka Sofia Ahvenniemi

***Three Modes of Estrangement:
Musical Explorations of the Modern
Manifestation of the Free Self***

Rebecka Sofia Ahvenniemi (rebecka.ahvenniemi@gmail.com), originally from Finland, was educated in musical composition and philosophy in Bergen, Berlin, New York and Helsinki. She defended her PhD in philosophical aesthetics at the University of Helsinki in the fall 2021. Her joint disciplines of music and philosophy are expressed in her research, compositions, essay writing, and teaching. These joint interests have led her to consider issues of cultural politics: she was a board member of Norwegian Society of Composers from 2013 to 2018, and she is today a member of Arts Council Norway.

DOI: 10.51816/musiikki.119945

Abstrakti

Kolme vieraantuneisuuden moodia: musiikillinen tutkimus vapaan itsen manifestaatiosta modernilla aikakaudella

Artikkelin pääargumentin mukaan oletus siitä, että ihminen irrallisena yksilönä muodostaa suhteen musiikkiin ei johda suurempaan vapauteen vaan vieraantumiseen. Artikkelin nojaa hermeneuttiseen traditioon, jonka mukaan yhteiset kulttuuriset merkitysyhteydet muodostavat edellytyksen myös yksilön kokemukselle. Kun tämä pohja eri syistä hajoaa, yksilöstä tulee haavoittuvaisempi ulkoiselle manipulaatiolle; muun muassa markkinatalouden kaupittelemille ideoille.

Artikkeli nimeää kolme vieraantuneisuuden moodia. Ensimmäinen näistä viittaa positivistiseen musiikkiin, mikä tässä tarkoittaa taidemusiikin sulkeutumista omaksi tutkimusalakseen. Toinen moodi viittaa kokemuksen fragmentoitumiseen ja kolmas ”vapaan itsen manifestaatioon”. Oletus vapaasta, kontekstista riippumattomasta ”itsestä” on artikkelin kriittikin kohde. Kriittinen teoria muodostaa tutkimuksen päänäkökulman. Artikkelin sisältö linkittyy moniin ajankohtaisiin teemoihin: taiteen eristäytymiseen omaksi, erilliseksi todellisuudeksi, kokemuksen yksilöitymiseen, sekä musiikkimaailman kehitykseen tasa-arvoisempaan suuntaan monikulttuurisessa yhteiskunnassa.

Three Modes of Estrangement:
Musical Explorations of the Modern
Manifestation of the Free Self

Rebecka Sofia Ahvenniemi
.....

This article raises a critique of the assumption that a human being individually chooses how to establish his or her relationship with music. The freedom to choose how to approach this world – including art – is often celebrated as a liberation from external authority, and a development towards a more emancipated world: everyone gets the opportunity to engage with art as they like. Leaning on critical theory, I will suggest that assuming an "isolated self" as the reference point of truth and judgment leads to detachment from a shared platform of meaning and, in the end, from meaning altogether, resulting in estrangement.

My aim is to describe specific, undesirable features of how this situation manifests today, calling them "modes of estrangement". I have named them as follows: positivist music and timbral innocence; fragmentation of experience; and the manifestation of the "free self". The modes reveal different aspects of the assumption that the contemporary human subject establishes their relationship with music singularly. The term "mode" is borrowed from a musical context, where it designates a scale that provides a specific, atmospheric colour tone. A mode sets the mood for participation, as practiced, for example, in church or folk music. In contrast to the chromatic system, one finds oneself *within* a musical mode. The mode has a specific historical background within Western context, deriving from a time before the autonomous work of music. This historical aspect will be discussed under the first section, "Estrangement – from what?", in reference to the challenge of rising above a situation and describing it objectively from the inside.

In this context, "estrangement" is to be understood as a philosophical concept rather than a psychological one. Modes of estrangement express cultural attitudes that advance estrangement. These lie between the lines of cultural practices, often not articulated, not easy to explicate, and in the end, not questioned. When discussing the assumed freedom of the

human individual, the aim is not to discuss questions about free will. Rather, this "freedom" relates to the assumption that a human being can approach reality from a private basis, not acknowledging that preconditions of one's private thoughts and experiences have their basis in shared cultural and historical situation.

The contours of the discussion are shaped by perspectives from Theodor W. Adorno's cultural critique, and more specifically, his thinking that concerns the alienated situation of modern human beings, resulting from modern rationality as a product of the Enlightenment. Adorno's perspectives, anchored in the Western intellectual train of thought, could be considered conservative or out of date; today's world has changed with regards to the use of technologies, artistic mediums, the structures of the public marketplace, and multiculturalism. My suggestion is, however, that Adorno's thinking is not only still relevant, but even more so than before. I follow Richard Shusterman in his consideration that Adorno functions as an acute diagnostician in discussion of the problems related to late-capitalist liberalism (Shusterman 2002, 157).¹ Shusterman suggests that the pursuit of private goals and happiness in the contemporary world has resulted in "haplessly lonely and unrewarded pleasure-seekers" (ibid., 148). At times, the pragmatically-influenced writings of Shusterman tend towards descriptions that sound psychological, but also offer insight to the alienated situation of today's world. The aim of this article is to remain within a philosophical discourse. I will discuss and evaluate some of Shusterman's viewpoints along the way. I will also apply other thinkers from the disciplines of aesthetics, philosophy and musicology, such as Walter Benjamin, Gianni Vattimo and Rose Subotnik, who contribute to the discussion from further socially critical standpoints. Perspectives within compositional thinking will be exemplified by presenting some thoughts of the composers Milton Babbitt and Synne Skouen.

Aesthetic discourse, as it is often derived from debates within the 18th century, has made many attempts to establish theories that allow experience to lean on something communal or universal rather than private or random. It has, however, largely concerned itself with ontological issues, rather than social ones, such as historical conditions and social privilege. This article will not engage in the search for an ontological standpoint but discuss the situation of estrangement from within today's

1 In his work *Surface and Depth* (2002), Shusterman interprets the writings of both Theodor W. Adorno and T. S. Eliot as sources that, as he claims, could offer valuable perspectives for critique of today's liberal-minded world. Shusterman discusses this specifically in chapter 8: "Eliot and Adorno on the Critique of Culture" (2002, 139–158).

perspective. Viewing phenomena both through philosophical and socio-historical contexts will offer a possible way of approaching the subject without indulging in either psychological description or purely ontological theory.

The naming of the modes is, itself, meant to be the focus of this article. Further, my intention is to suggest that music as a form of art carries a potential remedy to the situation: it receives its meaning from a shared historicity and value system and offers a platform for displaying a critique of the contemporary situation.

Estrangement – from what?

Modes of estrangement refer to paradigmatic cultural tendencies that, in one way or another, carry the seed of estrangement or alienation. They include thought patterns that form the grounding of prevalent practices. Simultaneously, the expression "estrangement" suggests that there is something that human beings are estranged *from*. There are difficulties grasping the core of a mode, or an alternative, better world, in an accurate way. These difficulties concern critically observing a situation that one finds oneself *within*. The legitimacy of the attempt of describing the modes objectively ought to be discussed.

The immanent character that these modes of estrangement indicate, is neither strictly ontological nor merely a historically descriptive situation that could be objectively depicted. The modes relate to the historical idea of a musical mode: modes set the mood for participation in a shared way, and thus function as a common horizon for an experience. Modes, often associated with church and folk music, refer to an era before the autonomous work of art. My choice to call specific aspects about the modern situation of human beings "modes of estrangement" indicates that they are based on shared illusions. What has been forgotten is that there is a mode at all, which sets out the way of experiencing up against a shared cultural basis.

While this article describes the estrangement that results from the assumption that human beings establish their relationship with music individually, it also suggests that music – as an artistic and cultural expression – offers a possible remedy. Adorno made the suggestion in his time, that if there is any hope for the world, this hope is found within art. Art is both a product of the society, it identifies with society

and, simultaneously, breaks with its logic by not being reductive to cost-accounting reason. Adorno suggests that art thus points towards unthought possibilities. Adorno is sparse with offering solutions, as new thought systems would also be rooted in existing concepts and produce more of the same. I, too, will suggest that music offers an antidote to the contemporary situation. However, slightly more optimistically than Adorno, I will suggest solutions in the end. This requires some balancing so as not to indulge in new idealisation and speculation about a better world but to acknowledge that this thinking, too, is bound to a historical situation.

Shusterman suggests that art "helps us connect us to each other and to a history that can provide a critical touchstone for judging the present" (2002, 151). This formulation reveals both possibilities and dangers when seeking for a solution. While the claim that art connects us to a history and provides us with a critical touchstone for judging the present is philosophically valuable, suggesting that it helps us connect us to each other could be at risk of losing its critical basis. If the expression "helps us connect to each other" is understood as individuals connecting to each other by having fun together with music, it forwards an uncritical understanding of the way in which the individual approaches this relationship, and a historically detached idea of music. The aim of this article is to acknowledge – and I interpret the intentions of Shusterman to be similar – how this connectedness to a shared historicity, an "ethos" that shapes our experience and sets our relationship with art in a certain way, is *a necessary condition for music to have any meaning at all*. My critique is not that an individually formed relationship with music is non-desirable, but that it is not possible. Simultaneously, the individual is expected to form this relationship singularly. I argue that self-realisation and personal freedom to express oneself as one likes, are highly rated values of the liberal Western world, which often doesn't carefully consider how this freedom is actualised.

To relate this to the question of what human beings are estranged *from*: perhaps this could refer to a distant memory of something which has been lost, or a perception that something is lacking, or is not quite right? Discussing this "something" as a type of "other", which can't be directly defined, is not controversial from the viewpoint of Adorno's critical theory, according to which thinking still has its roots in the "non-identical", the reality which is not identical with our ideas, even though modern rationality attempts to forget these roots. However, in the writings of Adorno, solutions offered to the situation are sparse, and only occasionally

glimpsed as suggestions. Establishing clear contours for the discussion of estrangement is challenging, but there are reasons for this attempt, which relate to the need to re-evaluate the contemporary situation.

Mode I: Positivist music and timbral innocence

The mode of estrangement depicted in this section arises from art being created with high levels of specialisation, but in isolation from other spheres of society. This is illustrated by the position of an educated composer of art music in today's world. Contemporary artists are, to quote Shusterman, "driven to fashion and assent some 'particularist' individuality to call attention to their work" (Shusterman 2002, 152). One is called to develop methods and techniques individually, and to justify the existence of each work. In combination with this, music identifies with the procedures of modern rationality, ending up with positivist patterns of thinking. This identification with rationality was, according to Adorno, a necessary development of musical modernism. I suggest it is still, in many ways, the "mode" of contemporary art music today.

This position of an educated contemporary artist is exemplified in the way Milton Babbitt defends the idea of a composer as a specialist in his famous essay "Who Cares if You Listen?".² Babbitt paints a picture of a composer who "expends an enormous amount of time and energy [...] on the creation of a commodity which has little, no, or negative commodity value" (Babbitt 1958, 244). Babbitt himself defends this activity. The uselessness of the work of contemporary music, often depicted as serious and advanced, receives, according to Babbitt, plenty of unjustified criticism. While the critique of the advanced work is often based on its failure to perform a social function, Babbitt questions the very assumption that such social function is desirable.

Babbitt compares musical composition to scientific disciplines, even though he doesn't attempt to draw a complete parallel. He asks why sciences are allowed to be specialised without carrying immediately useful results, but music is not: "[W]hat possibly can contribute more to our knowledge of music than a genuinely original composition?" (ibid., 250) Babbitt points out that in a world where this activity was no longer financially supported, music would cease to evolve (ibid., 250). However,

2 Milton Babbitt's article was originally titled "The Composer as Specialist".

Babbitt does not clearly define what he means by "evolution". Providing a more specific definition could be vital to this issue.

Babbitt wrote these thoughts in 1958, but I consider his defence of the artwork that doesn't create any profit as relevant to discuss today, too. It may be that most composers don't represent Babbitt's view today – and neither did they in his time – but the structures that forced art music in the position of solitude in Babbitt's time are still present today.

In a historical perspective, the roots of this development are found in art's becoming autonomous during the period of Enlightenment, rationality replacing religion and autocratic leadership as the authority. When music no longer had a self-evident position as a part of a cult or ritual, it needed to legitimate its existence in new ways. It became the object of judgment of the human subject.

In this context, the Enlightenment ought to be viewed in a wider perspective than as an epoch that lasted around 100 years: a new, paradigmatic approach to reality, in many ways still present in our time. To see how it is reflected in the position of contemporary art music, it is essential to understand what is peculiar to this modern reasoning.

Adorno himself is particularly critical of the circular character of the procedures of modern reasoning; the way it approaches nature – or the object – and the kind of answers it expects to find, are defined in advance. Owing to its own premises, it can't encounter anything profoundly new. Modern rationality is, according to Adorno and Horkheimer, not based on knowing the world better, but to dominating over it, projecting a specific order upon "nature" (Adorno and Horkheimer 2002 [1947]). In the end, only the discoveries that conform to pre-defined ideas are considered real. Scientific positivism, which claims that genuine knowledge derives exclusively from the experience of natural phenomena, and is further based on verifying or falsifying statements, could be regarded as a culmination of this development. The most radical form of positivism developed in the post-war era as an attempt to free knowledge from metaphysical speculations.

How is this reflected in the contemporary approach to the artwork, in the "Babbittian music studio"? Following further the thinking of Adorno, that the musical work identifies with the society it belongs to, in the modern period it has become a reflection of modern rationality, based in its own, internal structure. Even though systems such as musical serialism are not always prevalent today within compositional practice of contemporary music, the responsibility of the individual to create a new, internally logical structure for each work, is to some extent paradigmatic.

When Adorno speaks of modern rationality on a general level, he claims that it has forgotten "the ends and fetishises the means as an end in itself" (Adorno 1997 [1970], 54). This is also an important point when discussing the work of the educated contemporary composer. The approach of Milton Babbitt could be described as peculiarly positivist in the sense that he doesn't consider choosing the "isolated, rational self" as the point of departure a problem. He suggests that one would do oneself a favour as a composer by completely withdrawing from the public world and eliminating the public and social aspects of musical composition. He writes: "[b]y so doing, the separation between the domains would be defined beyond any possibility of confusion of categories, and the composer would be free to pursue a private life of professional achievement, as opposed to a public life of unprofessional compromise and exhibition" (Babbitt 1958, 249). Adorno's social criticism stands far from Babbitt's approach, even though Adorno also makes claims about art's necessity to avoid having its value defined by its usefulness (Adorno 1997 [1970], 257). What is specifically present in the writings of Adorno is the aspect of historicity: Adorno doesn't look at the autonomy of art as ideal, but a necessary consequence of a historical development. Babbitt, by contrast, looks at the situation as advantageous research-wise: "[i]t is my contention that [...] this condition is not only inevitable, but potentially advantageous for the composer and his music" (Babbitt 1958, 244).

Several musicologists who discuss the situation of music in today's world from a socio-historical standpoint, such as Rose Subotnik, have made remarks about the problems of this situation. According to Subotnik, the failure of contemporary music to establish ties with the society reveals "underlying contradictions in a cultural value system" (Subotnik 1987, 390). The thinking within a contemporary artistic method could be detailed and specialised, but what it also seems to be doing is establishing a distance between it and the world. If music is understood as, for example, merely sound processes organised in time, no matter how detailed these technologies are, the social mechanisms behind them are not taken into consideration. As Richard Leppert and Susan McClary note, "the technologies that produce and reproduce the sounds and the institutions that decide what to perform, publish, broadcast, and so forth remain invisible – or inaudible" (1987, xv-xvi). To this could be added that the social aspects of the way in which human beings participate in art – the "why" of the work – also remain outside the discussion.

The positivist approach could also lead to the consideration of artistic material and technique as neutral in their essence. Musicologist and

sociologist John Shepherd applies the concept of "timbral innocence" to describe the assumption that pitch-relationships would form a neutral core of music. Shepherd compares this to writing, or what he calls "white writing": "[j]ust as there is no society, no reality that is not mythical [- -] so there is no writing and indeed no music that is not opaque, structuring the world in one way rather than in any other" (1987, 161). The same could be said to apply to reducing music to mere sound process – or sound waves – believing that breaking it into smaller particles would help one gain greater understanding of it. This type of approach could be described as atomistic, but it also correlates with the Babbittian positivist thought about music and advancement.

The aim of describing this as a mode of estrangement is not to say that all contemporary music functions in a positivist way, but to paint a picture of a situation – a challenge or an expectation – that a contemporary composer encounters today. Some of the difficulty of bringing up the problems of positivist composition of music derive from the fact that timbral innocence as a point of departure comes across as straightforward and objective, far easier to approach than relating the discussion to a wider socio-historical context. Music that has been developed with an emphasis on advanced techniques may come across as non-controversial in itself. Thus, it can freely be developed further within fixed methods and vocabularies, while forgetting to raise questions about its purpose.

Mode II: Fragmentation of experience

This mode discusses a specific aspect of art being placed into its own, separate realm, a realm where the individual can encounter it, contemplate it, experience it and enjoy it. The individual chooses *what* music to encounter, and *in which way*. While the freedom to choose one's own preferences in today's world is seldom considered anything other than a positive development, in this section I will suggest that the lack of a shared foundation for the way music is encountered results in an altogether fragmented experience.

While the former mode concerned the lack of pre-established bonds between the artwork and the social world, from the viewpoint of the isolated position of the professional composer, this section focusses on the audience: those perceiving or experiencing music. This could concern,

for example, a concert venue of classical music, or listening to any type of music from a streaming device.

Walter Benjamin's view in his essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1969) offers insight to the historical background of this mode. He describes *l'art pour l'art* – the autonomous understanding of art – as a new, negative theology that denies the social functions of art (Benjamin 1969, 6). However, this social function ought to be understood not necessarily as art having a useful function in the social world, but as art being fundamentally intertwined with a lived world. According to Walter Benjamin, the original "contextual integration of art in tradition found its expression in the cult. We know that the earliest art works originated in the service of a ritual – first the magical, then the religious kind" (ibid., 6). The unique value of music – its way of belonging to the world – existed as a ritual activity. Benjamin suggests that art was, in its earlier phase "first and foremost an instrument of magic. Only later did it come to be recognized as a work of art" (ibid., 7). This quote refers to a paradigmatic shift, art becoming an autonomous institution. While, perhaps, there are not any philosophically objective grounds to argue for another era as preferable, the need to point out this historical background rises from the need to be aware that the today's view of art as autonomous – or an *object* for the human *subject* to approach – is not universal but came to exist through a specific historical development.

Shusterman portrays this modern situation as a split between two worlds: when placing art into its own realm, one of "freedom, imagination, and pleasure", an underlying assumption is that ordinary life is, and is supposed to be, "one of joyless, unimaginative coercion" (2000, 20). When art is placed in a separate space – be it in museums or concert halls – this suggests that it doesn't belong to the structures of ordinary life. Shusterman further claims that this division between practical labour and aesthetic experience, in the end, leads to both sides losing their worth: while ordinary labour is turned into "painfully unaesthetic industry", art itself is turned into "useless irrelevant fine art" (ibid., 49).

This point of Shusterman's demands careful consideration. First, placing art into its own realm, which one can approach to experience beauty, indeed appears to have produced two opposites: everyday aspects of life are not expected to be beautiful, while art has become irrelevant to other aspects of life. The work of art is an object that one seeks out for personal interest or enjoyment. The human subject has to choose to find it and attend to it. A non-desirable consequence of this could be a poorer quality of experience; according to Shusterman, an aspect of depth and

integration of experience is lost. This loss of integration of experience lies at the core of this mode and will be further discussed.

Another aspect of Shusterman's argument could be problematic: when describing the possibility of a deeper experience, if one were to put forward the idea that ordinary life, too, should have elements of imaginative freedom or beauty – something that he suggests the realm of art to possesses – this could easily lead to idealising thought. These expressions are, to some extent, anchored in a terminology that suggests a sentimental understanding of art in the first place, supporting similar structures to those created by the separate realm for art in the first place.

This relationship comes to expression in the way Adorno describes a truer experience, when facing the unorganised world, or the unknown. For Adorno, the "truth content" (*Wahrheitsgehalt*) of an artwork – its specific ways of being true – lies in its ability to point in the direction of the "other". This is best described by the way modern rationality attempts to reduce the reality to concepts, making reality identical with already established ideas. Adorno calls this "identity thinking". Art's truth does not reach beyond this thinking by presenting new arguments, but by being a product of this society and, simultaneously, negating the very world by not being reductive to cost-accounting reason. Art is able to absorb society and reveal its contradictions. Art thus represents an enigma that the society cannot tolerate. Central to the subject at hand is that the encounter with this "other" is not a harmonic or delightful experience, but a rather gruesome one. The ideologies of the modern society are themselves, in a way, alien to suffering and darkness. It was the mythical fear of the unknown that made human beings dominate over it in the first place. This darkness, the antithesis to idealism, is what art is able to identify with. Thus, following Adorno's critical theory, if there is a possibility for art to connect us to a "truer" involvement with reality, this does not occur as a pleasing experience. If art offers us hope, it is *not* by offering relief.

However, even though Shusterman's view appears to apply vocabulary more freely than Adorno's critical theory, he acknowledges the dangers of sentimentalising art. Shusterman himself writes about Adorno: "[m]aking the same connection between personal and social fragmentation, Adorno also sees this dissociation of sensibility issuing in lifeless thought and empty sentimentality" (Shusterman 2002, 147). This dissociation refers to the gap between calculative rationality and a sentimentalised understanding of feelings. Shusterman supports the critique that the distinction between "feelings" and "lifeless thought" is one that makes experience more

alienated. Rationality having become calculative, has pushed experience into a situation of fatigue, making it lean on sentimental emotions rather than a deeper experience where both elements of sensing and interpreting could be integrated.

What further advances the sentimentalising approach to art is that specific mechanisms rooted in means-ends rationality expect the work to be *useful* for the society. The bourgeois mentality expects that art "should at least demonstrate a sort of use-value modelled on sensual pleasure" (Adorno 1997 [1970], 17). This relationship could be further depicted by saying that, in the modern world, the individual is turned from a "participant in culture" into a "consumer of culture". Here, I use the word "consumer" in a wider sense than art becoming a commodity of the market. It refers to the overall relationship between the modern human subject as the spectator and the artwork as an object belonging to its own, separate realm. Relevant to the subject at hand is the question, *what kind of individual is found listening to, or gazing at, an artwork?* The consumer is someone who puts the work in front of themselves and absorbs it, as opposed to being absorbed by it. One could take this further and claim that when the modern individual consumes the artwork, he/she consumes already-made interpretations of the work: already formed codes of an already interpreted reality. This leads the art-consuming individual to receive easily digestible meanings of art.

The loss of communal foundations could also render the individual more vulnerable to external manipulation: advertisements, trends, and mass media. In the absence of collectively founded norms, the liberal marketplace comes to function as one of the new authorities that dictate the preferences of the individual. The enhanced freedom to choose how to consume culture doesn't necessarily lead to the realisation of a "truer self". Rather, it could lead to the dissolution of culturally- rooted perspectives. Shusterman explains that this "privatization of spirituality has made us feel increasingly alien in our natural and social world and thus ever more contemptuously manipulative and destructive of it" (2002, 141). Shusterman refers to a critique often found within the writings of Adorno, according to whom this development has estranged human beings so radically that they are simply no longer aware of their estrangement. Philosopher Espen Hammer has described Adorno's view as follows:

The smiling consumers [- -] can be said to be so estranged that the word "estrangement" has almost come to lose its meaning. They simply have no individuality left, nor did they have it to begin with; therefore, their

lack of authenticity is experienced as neither painful nor self-dissolving. (Hammer 2002, 75)³

Simultaneously, this loss of meaning is disguised by the general belief that individuals have finally liberated themselves from external authority and can independently choose an authentic way to engage with art.

As the individual can't lean on a shared foundation for judgement, the consequence could be that the experience of the individual becomes fragmented. Shusterman suggests that the contemporary situation has turned the "self", too, into a social product, "a weak and withered fruit of liberal individualism" (2002, 148). This self is already a dissolved one but is nonetheless expected to choose its preferences singularly. This situation was also commented on by Adorno and Horkheimer in their time: "[n]ot only is domination [of the world] paid for with the estrangement of human beings from the dominated objects, but the relationships of human beings, including the relationship of individuals to themselves, have themselves been bewitched by the objectification of mind" (Adorno and Horkheimer 2002 [1947], 21). In this realm of isolation, a lonely and fragmented self – or what Shusterman polemically refers to as "a lonely pleasure-seeker" (Shusterman 2002, 148) – is born: one who mostly has shattered reference points and impulses to lean on when experiencing and making judgements.

This mode is also not a choice of the singular human being, but a situation that one already finds oneself within: it has become the responsibility of the human being to singularly create meaning *for* oneself.

Mode III: Manifestation of the "free self"

The development of modern society since the Enlightenment may, from today's perspective, be viewed as a victorious journey towards emancipation from external authority, reason substituting religion and autocratic leadership. In terms of art, it looks like one is able to express oneself freely, and thus manifest oneself artistically. Liberal society appears to promise "more happiness for more people by promoting their freedom to

³ Original quote: "Adornos smilende konsumenter kan sies å være så fremmedgjorte at begrepet fremmedgjøring nær sagt mister sin mening. De har rett og slett ingen individualitet og har heller aldri hatt det; derfor oppleves uegentligheten hverken som smertefull eller selvoppsplittende" (Hammer 2002, 75, translated from Norwegian by RSA).

pursue it in whatever form they see fit” (Shusterman 2002, 148). How does the ideal of the freedom to express oneself through art, come to expression in today’s world of music?

Philosopher Gianni Vattimo’s work *Transparent Society* (1992 [1989]) presents artistic mass media of the postmodern world in a way that provides a context for this subject. While the modernist epoch at the beginning of the 20th century still viewed history as a linear development towards a freer world – a core belief of the Enlightenment – in the postmodern world the question of definition is raised: who has defined the historical narrative of Western culture to begin with? Vattimo makes the following remark: ”modernity ends when – for a number of reasons – it no longer seems possible to regard history as unilinear” (1992 [1989], 2). A historical narrative that has been cultivated as universal by the people of a Western world, or even more narrowly, of a Western elite, has become problematised by the modern, pluralistic and multicultural world, and can no longer function as a universal truth. This subject may have been discussed within academic institutions for a few decades, but it is today a current topic outside of academies, discussed by, for example, music festivals, cultural funding systems, music ensembles, concert series and different artistic organisations, who are attempting to adjust their activities to a changing world.

Further, Vattimo claims that the loss of the possibility of viewing the history as unilinear

is also, and perhaps above all, the result of the birth of means of mass communication. These means – newspapers, radio, television, what is now called telematics – have been decisive in bringing about the dissolution of centralized perspectives, of what the French philosopher Jean-François Lyotard calls ”grand narratives”. (1992 [1989], 5)⁴

While Vattimo portrayed these thoughts about three decades ago, today many further media could be added to the list, such as the development of devices that allow for the digital streaming of music.

Waving goodbye to the hegemonic approach to culture centred around Western universalism is supported by democratic ideals of moving towards greater social justice. However, the subject of freedom to express

4 Jean-François Lyotard himself writes: ”If the term ‘postmodern’ has a meaning, then, it must distance itself from this philosophy of history, since its point is to make the collapse of the grand narratives” (1984 [1979]), 39).

oneself artistically becomes more complex when raising questions about *how* meaning, or the content of expression is formed, in the first place. Vattimo describes this process as a development from "central rationality" towards "local rationalities":

With the demise of the idea of a central rationality of history, the world of generalized communication explodes like a multiplicity of "local" rationalities – ethnic, sexual, religious, cultural or aesthetic minorities – that finally speak up for themselves. They are no longer repressed and cowed into silence by the idea of a single true form of humanity that must be realized irrespective of particularity and individual finitude, transience and contingency. (Vattimo 1992 [1989], 8–9)

While from a standpoint of social justice a diversity of voices ought to be supported, there are reasons to ask more specifically in which ways this freedom is actualised. According to Vattimo, this freedom is "an ideal of emancipation based on oscillation, plurality and, ultimately, on the erosion of the very 'principle of reality'" (ibid., 7) The way that freedom could lead to an "erosion of principles of reality" could be understood in the light of the fact that the thinking of the individual is dependent upon the culture of a group, the society. Referring to the discussion in the previous sections, merely individually constituted meaning is not possible.

One may apply this to the artistic context and say: if genuine meaning is only possible in relation to shared meaning, then, experiencing art as meaningful individually, in isolation from outer reference points, is not possible at all. This is also true when the individual chooses to stand in opposition to external standpoints. Making an opposite claim intelligible is only possible within the context of already established meaning.

The situation appears as highly dichotomous: while the aim is to forward social justice and democracy by giving more people the opportunity to express themselves, this freedom is impossible to realise simply by adding more voices to the public discourse. To paint a picture of this situation: a contemporary art music festival has invited artists with diverse backgrounds to a panel. Musicians that represent diverse cultures and musical genres, are engaged: a DJ from South America alongside Western composers of score-based music. The participants are asked to discuss what music means to each of them personally. The aim is to establish new social bonds and develop a positive and pluralistic atmosphere. An underlying assumption is that there are many different ways to engage with music, and all of them are equally correct. The overall message of the panel could be: "be authentic and don't hide your voice!" In this

constellation two things are assumed; first, that private meaning outside of a wider social context is possible. Second, the approach presumes relativism in the sense that each approach to music is considered equally legitimate.

First, this approach to plurality tends towards the lack of a shared basis to discuss music. Even though there's still the possibility that each of these individuals represent a social group and thus operate within, what Vattimo calls, local rationalities, there doesn't appear to be assumed an "umbrella meaning" that makes a conversation between these groups possible. However, even if not acknowledged, there *is* an umbrella meaning: in this constellation the concept of "music" becomes equally universalising as the autonomous paradigm of Western art music. Music is only music, it is there, and it is for everyone to freely participate in. This approach to music defines it in an essentialist way rather than acknowledging how it is formed through the specific historical context of Western culture. This approach also prohibits one from becoming aware of hidden power structures that are present in the very way the discipline of music has been formed, and thus, unwillingly, it enhances *imbalance in power*. The approach to music that considers it as universal and "timbrally innocent", has its very specific historical background within Western culture. Thus, assuming music as a medium for each individual to express themselves through, doesn't in the end support plurality, but Western thinking – the very hegemony it believes itself to stand in opposition to. Consequently, *loss of shared meaning appears to stand in the way of breaking with Western universalism*.

Second, the assumption that all these different ways of engaging with music are equally correct and completely subjective, advances relativism. This seems obvious, but the dangers of it are not always acknowledged. The denial of shared reference points of discussion, including the possibility of evaluating different viewpoints, can lead to power concentrations: if a symphony orchestra, for example, were to deny democratic and knowledgeable dialogue as the basis for adjusting and changing their practices, it would allow for hegemonic thought and practice without the pressure of changing these. This practice, again, could be supported by already established structures of power, both financial and social. Reflecting this in an even wider context of political implications, the lack of common foundations for discussion – alleging that all perspectives are of equal worth and that there is no way of expressing a superior position – could have dangerous implications: if every different instance of truth stands in relatively same position to each other, what would make

discussion a better way of solving conflict than physical violence? Losing common bases for discussion may prohibit the development from, what Vattimo calls, "realising a rational programme of improvement, education and emancipation" (1992 [1989], 3). Relativistic attitude thus seems to hamper the development towards an improved world.

The modern faith in the liberal-minded individual is also pointed out by Shusterman, who refers to the thinking of the literary critic T. S. Eliot as follows: "if everybody says what he likes and does what he likes, things will somehow, by some automatic compensation and adjustment, come right in the end" (Shusterman 2002, 149).⁵ This attitude is, what I have named the "manifestation of the 'free self'", as one of the modes.

While the human individual finds themselves as, to some extent, the new, ultimate reference point of truth, the consequences of this are seen in the erosion of meaning altogether. As a socio-historical subject, the human being experiences things in the context of a common history and a shared world. Vattimo writes: "The emancipatory effect [- -] is not confined to guaranteeing everyone the possibility of greater recognition and 'authenticity', as if emancipation meant finally showing what everyone – black, woman, homosexual, Protestant, etc. – 'really' is [- -]" (1992 [1989], 9). Vattimo also notes that "[t]he emancipatory significance of the liberation of differences and dialects consists rather in the general *disorientation* accompanying their initial identification" (ibid.). This pluralistic world leads, according to Vattimo, to disorientation. My claim is that this is the case when plurality is actualised without considering shared frameworks of meaning as necessary for negotiating true change.

A trend, which accelerates this process, is the vanishing of specialist knowledge in favour of new production mechanisms that take over the decisive role. By "specialist knowledge" I refer to knowledge that has developed over a period of time, often requiring a long education or training of an artistic handcraft and disciplinary reflection. It is a knowledge that encompasses contextual thinking *in addition to* the "specialised research within a discipline" as described with reference to Babbitt. Walter Benjamin makes a comment about the loss of this kind of knowledge within literature by describing the lowered threshold of gaining access to publishing:

With the increasing extension of the press, [- -] an increasing number of readers became writers – at first, occasional ones. [- -] [T]oday there is

5 The original quote is from T. S. Eliot's *Essays, Ancient and Modern* (1949, 106).

hardly a gainfully employed European who could not, in principle, find an opportunity to publish somewhere or other comments on his work, grievances, documentary reports, or that sort of things. (Benjamin 1969, 12)

The possibility of anyone publishing something in the press is almost exclusively considered a democratic development, producing the possibility for more people to participate in public discourse and have their voices heard. However, from this also follows, according to Benjamin, a transition from specialised training to what he calls "polytechnic": "[l]iterary license is now founded on polytechnic rather than specialized training and thus becomes common property" (Benjamin 1969, 12). This could be described as the focus moving from specialist knowledge to technical training that doesn't carry the bonds of historical continuity and deeper, disciplinary understanding.

The example above refers to a historical development but is applicable to processes in the contemporary world. In musical context a relativistic approach may be accelerated in the context of the development of commercial music industries determining what music reaches the audiences. Rose Subotnik makes the following comment:

Just as the centre of Western culture has shifted over the Twentieth Century from European elitist tradition to the American marketplace, so, too, the most sophisticated resources and technology for musical production, reproduction and dissemination are controlled not by contemporary art music, which until fairly recently was dominated by European composers, but by popular music, an essentially American phenomenon. (Subotnik 1987, 387)

In this quote Subotnik refers to two opposites: composition of contemporary art music as the "European elitist tradition" on the one hand, and popular music on the other. Central to the topic at hand is what is lost through this shift; the defining power being located in the music studio. When I refer to the loss of "specialist knowledge" above, I suggest that what is lost is not merely compositional knowledge on harmonic relationships or internal musical structures of a work, often associated with the domains of contemporary art music. Rather, this knowledge also includes the historical, interpretational understanding of a discipline, in addition to notational and instrumental handcraft, and an understanding of how all these aspects are interwoven. This type of knowledge takes time to adapt and develop.

The problem of this, third, mode could be summarised as follows: when it is not carefully taken into account how personal freedom is actualised this results in estrangement rather than freedom. The situation is accelerated by the free marketplace becoming the domain that largely determines what reaches a listener's ear. Shusterman expresses this situation as follows: "[i]f neoliberalism's most powerful myth is that of individual freedom and fulfilment, its most trusted method is that of instrumental, cost-accounting reason" (2002, 146). While a more rooted experience is in danger of becoming unapproachable, the *memory* of such an experience may, too, have been lost. All the while, modern human beings believe themselves to finally be completely free to choose their own preferences, consume as they like and express themselves.

Music as cultural critique

Each of the three modes of estrangement derives from privileging of the human subject as the reference point of truth and judgment. The first one refers to musical composition becoming positivistic, a science in its procedures, and to the expectation of composers themselves to establish the function of their work. The second one refers to the fragmentation of experience, resulting from art being placed in a separate realm for the individual to encounter, while the individual lacks shared foundations for encountering it. The third mode discusses the illusion that an ultimate "free self" could be manifested in art. This results in artistic relativism and, in the end, the free market takes over the defining power of who or what is heard. The next step will be to discuss the possibility of cultural corrections to the situations described above. I will suggest two such corrections, both referring to *ways of dealing with the present situation* rather than new, theoretical constructions. These solutions advance the idea that music itself carries a central role as cultural critique.

First, the discussion of music as an artform could be framed, to a larger degree, *in a socially relevant way*. This doesn't necessarily mean "in a socially useful way". It could suggest recognising how the work is already a social object, complex in its composition, by virtue of its materials and techniques belonging and responding to the world, and thus creating dialogue. It means moving away from "timbral innocence", as presented

under the first mode, and acknowledging how music is never completely neutral in a social or political sense.

Some thinkers, such as Shusterman, have suggested that rediscovering the wisdom of the Classical period, offers some insight to the possibilities of how the relationship between a human being and the society could be considered. "Classical wisdom" is not technical or instrumental in its nature, nor is it oriented towards means-end rationality. Rather, it is connected to questions of what a good life could be (Shusterman 2000, 145). In Aristotelian thinking, an ethical approach to life requires developing character and educating one's emotions. This kind of approach appears as alien in today's world, where individuals are expected to pursue private goals and personal happiness. In this picture from antiquity, the focus doesn't centre on the individual, but on the necessary bonds between the individual and the society. The outcome of studying a previous culture as an alternative mindset could reveal the today's approach of "private meaning" as something specific for our time.

Inside the "Babbittian music studio", raising questions in a socially relevant way, could carry compositional consequences, too, that challenge the positivist approach to music. The subject relates to the certain type of knowledge discussed under the third mode: a knowledge that neither centres around internal structures of music, nor attempts to foster art as simply useful, but is complex in its ways of letting compositional work converge with the world. This could be discussed in the light of a quote of Subotnik's reflections of the lack of social bonds between contemporary music and the society in the 1980s. She proposed that

contemporary composers probably stand to benefit, as some composers already do, from putting aside their artistic heritage altogether for a while, and starting out from a popular basis of composition into which elements of their heritage might gradually be absorbed. Conceivably this could take them into a middle ground between art and popular music, which seems already to be populated by some reflective, articulate rock musicians as well as some adventurous "serious" composers. (Subotnik 1987, 391)

Subotnik's thought could bring valuable perspectives to the subject at hand concerning "estrangement" in the contemporary world. It doesn't suggest forgetting about a heritage altogether but letting elements of the heritage be gradually absorbed to the mechanisms of popular music. However, one may argue that art would stand in danger of becoming a medium for external purposes, such as economic profit and consumption, and lose some of its reflective basis. This is indeed a risk: even if

contemporary music were brought out of its isolation, integrating it into the mechanisms of popular music would not necessarily help to develop more connected art, or a less estranged world. Nonetheless, it could be equally destructive to believe that one will find a safe space of "timbral innocence" in the studio of Babbitt, where works are created detached from the external mechanisms of the social world.

The suggested solution, raising questions in a socially relevant way, entails the acknowledgement that there is no "innocent space" for musical activity. An artist ought to continue asking themselves questions that concern the relationship between their work and the world. Musical education could be more oriented towards reflecting issues of what a good society would be like. Bringing in ethical questions, making composer and musician student reflect upon these in combination with their learning, would perhaps offer a foundation for approaching commercial music domains, too, while still remaining connected to some core values of artistic activity. One of the strengths of the artwork is its ability to connect us with shared meaning and raise questions about the situation of the today's world.

The second solution refers to the discussion under the third mode: the possibilities of using social diversity as a true source of change, not merely adding more individual voices to a discipline. Outsidership is effective in raising criticism of the internal practice of a field. To paint a picture of how this could happen, I will quote the composer Synne Skouen's polemical writings about her experience as a woman composer: "[h]ere I stand, filled with Western classical music education since early childhood, stuffed with later academic education and many years of work experience, and I still feel dizzy from the encounter with the massive wall of cleverness in masculinely-dominated musical life [- -]" (Skouen 2014).⁶ Skouen describes the experience of inadequacy, but in a way that doesn't concern her own shortcomings. Rather, this concerns the values and practices of an institutionalised field. She writes: "I feel I stand 'lovingly, but inaugurated' outside of this tradition, and ok, this I have to do something about. But in which way do I want to invade?" (ibid.).

A central element to this subject is the "I" in the quote of Skouen. She needs to decide how to invade a tradition where she experiences outsidership. She attempts to find her place in a meaningful way. As described in mode one, the relevance of music has been turned into a

6 Original quote: "Her sitter jeg, stinn av klassisk musikalsk læring fra tidlig barnsbein av, proppfull av senere høyskoleutdanning og med mange års yrkeserfaring, og kjenner at jeg fremdeles blir svimmel i møtet med den massive veggen av flinkhet i det maskulint dominerte musikklivet [- -]" (Skouen 2014. Translated from Norwegian by RSA).

personal issue to solve. The individual having to choose how to establish their relationship with art, encountering the questions alone, says something essential about the contemporary situation. However, Skouen herself is well aware that her "I" doesn't only concern herself, and in the end, is not a personal "I". Her compositional work is deeply rooted in existing practice. This is precisely what gives her access to reflect upon the constitution of the discipline, and what makes her "I" collectively relevant. Skouen writes further:

Nothing indicates that I should recognise myself as an extension of the tradition of Beethoven and the boys. Therefore, my work also carries a specific affinity to montage technique: I can't compose unabated further as if there were nothing to think about [as if I were one of the boys]. I can only pick what I need, concrete requisite, and bring it under my direction. At best a dialogue is created. Between then and now, and them and me. (Skouen 1999)⁷

Here, Skouen describes how her social position makes her look for compositional solutions such as montage technique, to engage with the tradition. "Montage technique" could mean approaching the tradition from an external position by applying musical material as montages, elements that carry some context around them, and thus communicate in another way than mere pitch-relationships alone, thus enabling another type of dramaturgical organisation of musical elements. Skouen's critique is *powerful due to the fact that it is not merely her private opinion*. Her "I" already relates deeply to shared meaning, and thus carries the ability to affect change: her truth becomes a part of the shared truth.

This, second, solution responds both to the Western world facing social diversity and structural changes. However, it also presents an approach that could be highly beneficial for a dynamic development of the field of art music itself. The political thinking of Hannah Arendt offers some insight to this issue by throwing light on the dialectic character of thinking. I will here refer merely to this aspect about Arendt's philosophical thinking; it brings the subject already discussed into the political context of the way "dialogue" could function constructively. For Arendt, thinking itself

7 Original quote: "Det er ingenting som tilsier at jeg skal kjenne meg som en forlengelse av tradisjonen fra Beethoven og gutta. Derfor har jeg også en viss affinitet til montasjeteknikk: jeg kan ikke komponere ufortrødent videre som ingenting (som om jeg var en av gutta). Jeg kan bare hente det jeg trenger, som konkrete rekvisitter, inn i egen regi. I beste fall oppstår det en dialog. Mellom da og nå, og mellom dem og meg." (Skouen 1999, n.p.n. Translated from Norwegian by RSA).

has a dialectic nature, where different perspectives mirror each other. As Arendt presents it, *normality* – understood as reciting norms without further thought – is what prohibits genuine dialogue (Arendt 2006 [1963]). When a discourse becomes highly internal, it fosters the opposite of relational thinking, which brings in several perspectives. According to Arendt, as Jakob Norberg presents it, "our 'thinking attention' to reality is always a collective enterprise because we must turn to one another to solicit support for our novel judgments about the world" (Norberg 2010, 85–86). Relating this to the subject at hand, reciting a norm – a phrase of normality – without further consideration, in the end, serves to consolidate existing thought and reduce the chance of true dialogue. This is applicable to musical composition, when regarded as an activity where one engages with shared social codes. One could end up repeating norms or clichés embedded in musical materials and methods, believing that one operates from a neutral position. Encountering norms, here referring to *ways of doing things*, from a critical standpoint, as in the example of Synne Skouen, even functions as a major contribution to the tradition, by keeping the dialectic character of a field in a dynamic state. This depends on individuals who are willing to do the work of engaging in a tradition that carries norms that don't fully correlate with their own social standing. It also depends on the surroundings supporting diversity and understanding its potentials.

Being a social object anchored both in history and presence, a work of art provides a great tool for renegotiating present norms and assumption. Returning to Shusterman's suggestion that art could help "connect us to each other and to a history that can provide a critical touchstone for judging the present" (Shusterman 2002, 151), one could interpret this further and say that art and culture connect us to each other by offering a space for *negotiation* between social groups and individuals, history and today. Culture goes deeper than a mere verbal dispute. Quoting Shusterman further, art offers "an invaluable tool for emancipatory critique and spiritual regeneration, because it embodies crucial values beyond the pervasive logic of materialist profit and efficiency" (ibid., 153). In this light, art itself offers a critical space for the society to re-evaluate the present.

Occasionally Adorno, too, explicitly suggests that a "truer" approach to reality is possible. According to Adorno this necessitates a certain type of approach from human beings themselves. Adorno and Horkheimer write: "[a]long with mimetic magic [modern rationality] tabooed the knowledge which really apprehends the object" (2002 [1947], 10). In this

sentence it is assumed that there is some way of knowing or experiencing that does apprehend the object, the unknown. Adorno also speaks of an intellectual or metaphysical experience, *geistiger Erfahrung*, as a truer approach to reality: "[t]he thinker does not actually think but rather makes himself into an arena for intellectual experience [*geistiger Erfahrung*], without unravelling it" (1991 [1972], 13).⁸ Espen Hammer interprets this "truth" of Adorno as a truth one can go inside of, "a truth that fulfils and reconciles, not as correctness and correspondence, but genuine experience. This requires that the subject lets herself be 'spoken to'" (Hammer 2002, 96).⁹

Returning to the question of how art might function as cultural critique, one of the core beliefs embedded within the three modes described is that culture and art come in *addition* to other things in life and are separately chosen by the individual. From this perspective, art could be placed on top of a hierarchy of needs – let it be a pyramid – as an area of personal enjoyment and self-realisation. Cultural needs are thought to manifest themselves after other, more necessary needs are satisfied. To understand the possibilities a reversed thinking offers, one could turn this pyramid upside down: when culture and art are placed on the bottom as something fundamental, this reflects their function in another way. Culture, as a foundation, carries shared ways of understanding the world, acting, thinking of values and even feeling. True renegotiation of norms and ideas occurs on the bottom of the pyramid, by the foundation of the hierarchy, causing impulses of change in other areas of society.

8 Original quote in German: "Eigentlich denkt der Denkende gar nicht, sondern macht sich zum Schauplatz geistiger Erfahrung, ohne sie aufzudröseln. Während aus ihr auch dem traditionellen Denken seine Impulse zuwachsen, eliminiert es seiner Form nach die Erinnerung daran." (Adorno 1972, 72).

9 Original quote: "[-] sannhet av dette slaget – sannhet man kan 'gå inn i', sannhet som oppfyller og forsoner, ikke som korrekthet eller korrespondanse, men som genuin erfaring – forutsetter at subjektet lar seg 'tiltale'" (Hammer 2002, 96. Translated from Norwegian by RSA).

References

- Adorno, Theodor W. 1997 [1970]. *Aesthetic Theory*. Minnesota: Regents of University of Minnesota.
- Adorno, Theodor W. 1972. "Der Essay als Form". Teoksessa: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderte, Band 1*, ed. Rohner Ludwig. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Adorno, Theodor W. 1991. "The Essay as Form," in *Notes to the literature, volume one*, ed. Rolf Tiedemann, 3–23. New York: Columbia University Press.
- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer. 2002 [1947]. *Dialectics of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Arendt, Hannah. 2006 [1963]. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Classics.
- Babbitt, Milton. 1958. "Who Cares if You Listen?". *Palestrant.com*. Accessed 10.5.2022. <http://www.palestrant.com/babbitt.html>
- Benjamin, Walter. 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In *Illuminations*, ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Canova, Margaret. 1974. *The Political Thought of Hannah Arendt*. London: Methuen & Co ltd.
- Descartes, René. 2013 [1641]. *Mediations on First Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dewey, John. 2012 [1916]. *Democracy and Education*. Hollywood: Simon & Brown.
- Eliot, T.S. 1949. *Essays, Ancient and Modern*. London: Faber and Faber Limited.
- Gadamer, Hans-Georg. 2013 [1960]. *Truth and Method*. London: Bloomsbury.
- Hammer, Espen. 2002. *Theodor W. Adorno*. Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Leppert, Richard & Susan McClary. 1987. "Introduction". In *Music and Society. The Politics of Composition, performance and reception*, xi–xix. Cambridge: Cambridge University Press.
- Norberg, Jakob. 2010. "The Political Theory of the Cliché. Hannah Arendt Reading Adolf Eichmann". *Cultural Critique* 76: 74–97.
- Shepherd, John. 1987. "Music and male hegemony". In *Music and Society. The Politics of Composition, performance and reception*, eds Richard Leppert & Susan McClary, 151–172. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shusterman, Richard. 2000. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Shusterman, Richard. 2002. *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaka and London: Cornell University Press.
- Skouen, Synne. 1999. "Klovn – eller skald?". In *81 manifestet*. Oslo: Parergon.
- Skouen, Synne. 2014. "Kvinner musikk – finnes den?". *Aftenposten* 15.12.2014. Accessed 10.5.2022. <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/3j7aM/Kronikk-Kvinner-musikk--finnes-den>

Subotnik, Rose Rosengard. 1987. "The Challenge of Contemporary Music". In *What Is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, ed Philip Alperson, 359–96. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Vattimo, Gianni. 1992. *The Transparent Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Kristian Wahlström

Lectio praecursoria:
Student-Centered Musical Expertise in Popular
Music Pedagogy and Hard Rock Groove:
a Design-Based and Psychodynamic Approach

Kristian Wahlström, PhD (kristian.wahlstrom@gmail.com), defended his doctoral dissertation in musicology at the University of Helsinki. He has played electric guitar professionally for over 20 years in the Finnish music scene. As a freelancer, he has performed with international artists, e.g., Michael Monroe (ex-Hanoi Rocks), Perttu Kivilaakso (Apocalyptica), and Darude. He has been a band member of Mighty 44, Teleks, and The Mama King among others. He has taught guitar and bands now for 20 years at the Pop & Jazz Conservatory in Helsinki. He also teaches electric guitar pedagogy at Helsinki Metropolia University of Applied Sciences. He defended his PhD thesis, "Student-Centered Musical Expertise in Popular Music Pedagogy and Hard Rock Groove – a Design-Based and Psychodynamic Approach", on 14 May 2022 at the Faculty of Arts at the University of Helsinki. The opponent was Professor Gareth Dylan Smith (Boston University) and the custos Professor Susanna Välimäki.

DOI: 10.51816/musiikki.119946

Student-Centered Musical Expertise in Popular Music Pedagogy and Hard Rock Groove: a Design-Based and Psychodynamic Approach¹

Kristian Wahlström
.....

A common problem in the field of education is that student-centered pedagogy remains poorly actualized despite a widespread interest in utilizing it (EUA 2019). On the other hand, excessively teacher-directed education has sadly prevented many learners from discovering or demonstrating their musical abilities in the past (Green 2008, 13). Within popular music instrumental learning, the study that we discuss today suggests a solution to this problem. I explore a fresh approach to instrumental popular music pedagogy that aims to integrate the advantages of student-centeredness and pedagogues' musical expertise. To that end, I introduce the Student-Centered Musical Expertise (SCME) design. In contrast with many student-centered views, where the pedagogue only plays the role of a facilitator, this design emphasizes the pedagogue's role as a professional musician but also combines it with empathy by applying the students' favorite music as learning material. Furthermore, since it has been acknowledged that student-centeredness is a context-sensitive phenomenon (EUA 2019), a highly specific musical application is needed. At the same time, in music, I have been puzzled by the fact that the pedagogy of the musical phenomenon called groove has seen very little research. A common belief is that groove cannot be taught, that it is only a feel that you either have or you don't. Additionally, groove has not been studied academically in the genre hard rock. Therefore, for a practical and musically detailed implementation of my pedagogical design, I also present a thorough study on hard rock groove.

¹ Based on the lectio praecursoria presentation at the public defense of the doctoral dissertation in the University of Helsinki on May 14, 2022. The dissertation is openly available in Helda at: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-8048-3>

This study is founded on Design-Based Research, however it is also a multi-disciplinary study that combines critical examinations of music analysis, music pedagogy, the learning sciences, and psychodynamic psychology. For an overview of this book, I take a brief look at these different layers in the following.

First, why is student-centeredness desired in popular music pedagogy in particular? It is typical for popular musicians to have a long-term history with personally favored music as a listener already before starting instrumental studies (see Green 2002). In addition to internalizing the sonic qualities of music, a person also ascribes emotional meanings to his or her favorite music through prolonged engagement with that music as a listener. Here, I see an important association with psychodynamic psychology, which emphasizes emotional and subliminal meanings, and personal history. Music therapeutical and music pedagogical applications of so-called object relations theories suggest that a person's relationship with music is subconsciously invested with the same psychic mechanisms as a person's emotional attachment to other human beings who are close and significant (see Kurkela 1993). This offers illumination on the profound emotional meaning of personally favored music. In the context of popular music pedagogy, I suggest that this perspective can deepen the theoretical understanding of why student-centeredness is beneficial. The most important theories that I applied in this study include Donald Winnicott's transitional object (Winnicott 2005 [1971]; see also Kurkela 1993) and true self (Winnicott 1965 [1960]; see also Kurkela 1993). According to psychodynamic views, these concepts are primordial elements of a person's mental health. They are crucial because they are formed already in early infancy, and importantly, they remain fundamental throughout life. These are the foundations of a person's sense of mental safety, integrity, creativity, and also, ability to enjoy cultural experience such as music. Therefore, personally favored music pieces that have a vivid connection to these mechanisms are profoundly important in maintaining an individual's psychic wellbeing and a meaningful life, as has been researched by Kari Kurkela (1993), for example.

Although this offers an understanding of the importance of student-selected repertoire, I argue that student-centered pedagogy simply is not enough in the entire pedagogical setting. In essence, a pedagogue is a professional musician who has valuable insight into his or her own specialty, as well as the music tradition overall, which should not be bypassed even if student-centeredness is employed.

This leads me to the practical aspect. With my pedagogical design, I aim for a pedagogy that at the same time develops ambitious musical outcomes *and* promotes a good relationship with music. As I emphasize the pedagogue’s musical expertise, I aim to retain certain features of the master-apprentice tradition of learning, although it has been criticized starkly in pedagogical research. However, I specifically suggest that, instead of being authoritarian, the pedagogue applies his or her musical expertise to processing student-selected repertoire and, for example, designing personalized exercises. For this, a pedagogue needs extensive ability in music analysis and rapid transcription skills. Since maximal specificity in research on student-centeredness is desirable (see Hoidn 2017; EUA 2019), I further elaborate the Student-Centered Musical Expertise (SCME) design into three practical configurations. They concretize in different ways how students’ favorite music can be utilized in order to learn applicable musical concepts (e.g., scales, chords, technical skills). These configurations are depicted in Figure 1. I call them A) Inductive (bottom-up), B) Deductive (top-down), and C) Relative Student-Centered Musical Expertise. In this study, I explore the utilization of all three configurations.

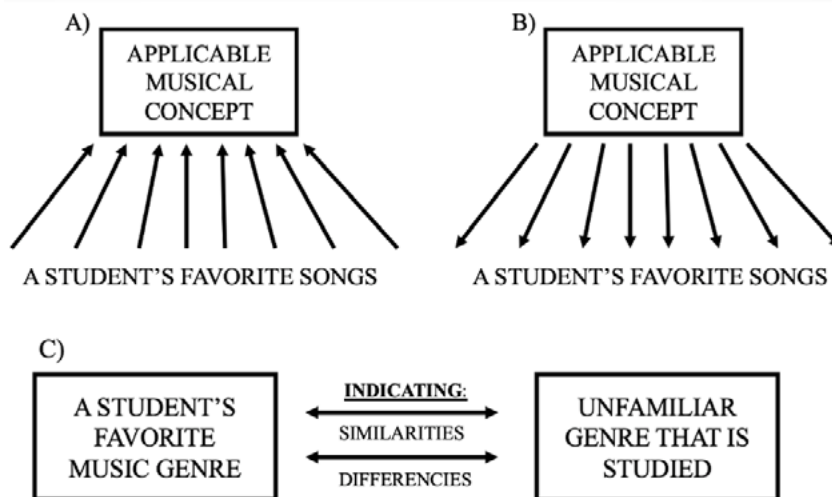


Figure 1. Practical configurations of Student-Centered Musical Expertise (SCME). A) Inductive, B) Deductive, and C) Relative SCME. Figure: Kristian Wahlström.

The pedagogical aim of my design is to establish the following phenomena as the three leading forces of the learning process. These theoretical concepts appear at the bottom of Figure 2: firstly, Edward Deci's (1975) intrinsic motivation; secondly, Winnicott's true self (1965 [1960]), and thirdly, audiation (see Gordon 1985; Elliott 1995, 228; Elliott & Silverman 2015, 350–351) which enables a learner to hear the music internally. I term their close connection the *Intrinsic Triumvirate of Learning Music*.

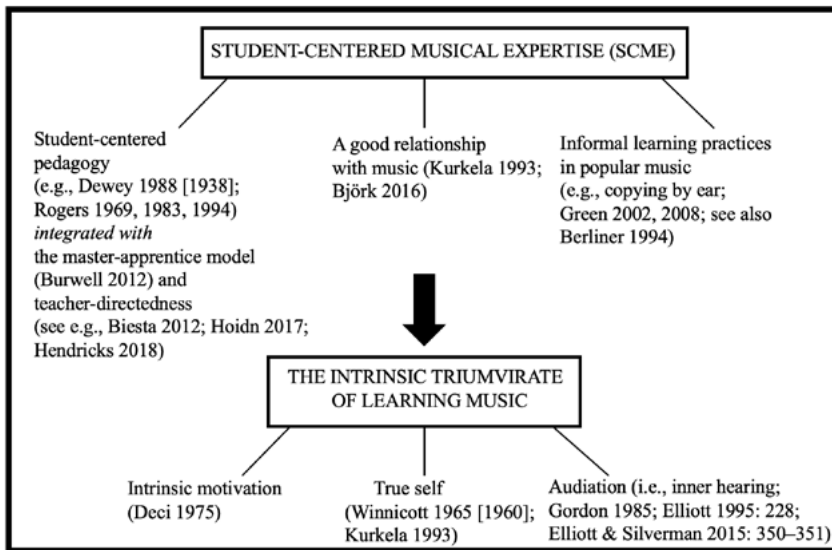


Figure 2. Central concepts behind the SCME approach. The pedagogical goal of the SCME approach is ultimately summarized as the *Intrinsic Triumvirate of Learning Music*. Figure: Kristian Wahlström.

What can this be used for? I move on to my aim for a musically detailed implementation and present my in-depth analysis of hard rock groove. The musical phenomenon called "groove" has been defined as rhythmic intensity that induces forward motion (Butterfield 2010), encourages physical involvement (Madison 2006), and involves a sensation of pleasure (Danielsen 2006). I explored groove in the genre hard rock mainly through spectral analysis of recordings of the band AC/DC. I researched the recordings to the millisecond. This illuminated musical aspects that have been previously considered somewhat mysterious. As the central components of groove, I focus on timing, dynamics, phrasing, time-feels,

and interplay. I am particularly interested in phrasing that is in-between even phrasing and swing phrasing (cf. Figure 3).



NOTATION	RATIO	SPS	BUR
 =	1:1	50/50	1.0
 =	2:1	67/33	2.0

Figure 3. Phrasing: even (above) and swing (below). In this study, phrasing that essentially appears in-between these theoretical extremes is termed *Moderate Swing Phrasing*, and in its most subtle forms, *Implied Moderate Swing Phrasing*. Abbreviations; SPS: *Swing Percentage Split* (Wahlström 2022) and BUR: *Beat-Upbeat Ratio* (Benadon 2006). Figure: Kristian Wahlström.

Spectral analysis of recordings confirmed an assumption that stemmed from my long experience as a performer. Namely, my main finding is that an essential characteristic of hard rock groove is a phrasing of eighth notes that is almost imperceptibly swinging – although it appears to be even. In other words, what has previously been considered even phrasing is actually not even on closer inspection. I term this effect *Implied Moderate Swing Phrasing*. You will hear and see samples of this shortly. Moreover, this phrasing is often contrasted with rushing, anticipated upbeats. Together, these contrasting micro-rhythmic features induce tension and release, which in turn promotes forward motion musically. *Implied Moderate Swing Phrasing* creates a loose effect, while strictly even phrasing produces a stiff impression. This analysis offers illumination on the performance of *different* grooves. I researched these distinctive nuances by comparing two versions of AC/DC’s song “Hell Ain’t a Bad Place to Be”. The original studio version is on the album *Let There Be Rock* (1977), and the live recording is on the live album *If You Want Blood...You’ve Got it* (1978). I have played these two versions repeatedly to colleagues in music and to students of all levels throughout the last ten years or more. Frequently, the listeners describe the studio version as stiff and the live version as lively, forward-propelling, danceable, and loose, in comparison.

Listen to the stiff studio version at [01:37–01:53], *without* *Implied Moderate Swing Phrasing*.

Then, listen to the forward propelling and loose live version at [01:34–01:49], *with Implied Moderate Swing Phrasing*.

Below, Figure 4 shows spectrograms of AC/DC’s rhythm guitar player Malcolm Young’s performances in “Hell Ain’t a Bad Place to Be”. The studio version is above the standard notation and the live version is below the staff. The light grey areas depict the sounding tones, the black areas indicate silence. The narrow vertical lines form a theoretical grid referring to even phrasing. The circled note durations in the studio version are within the grid, thus depicting even phrasing. In contrast, in the live version they exceed the grid, which implies swing phrasing. The lowest part in this figure zooms in on the live version, highlighting extended downbeat eighth notes (1st, 3rd, and 4th circles from the left). This suggests that Malcolm Young manipulates the note durations and thus constitutes an *illusion* of a Moderate Swing Phrasing in the live version and, in contrast, an even phrasing in the studio version. Additionally, you can see an anticipated upbeat eighth note (2nd circle from the left), which contributes to creating the micro-rhythmical tension and release that I mentioned earlier. These alternative ways of performing offer an artistic means of creating different grooves.

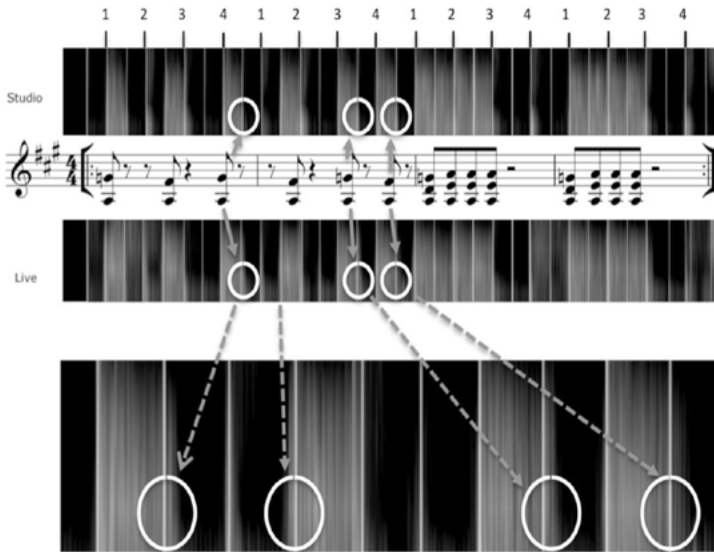


Figure 4. Spectrograms of Malcolm Young’s rhythm guitar performances in AC/DC’s “Hell Ain’t a Bad Place to Be”, studio version [01:37–01:53] (above the staff) and live version [01:34–01:49] (below the staff), visible area: 1378–5512 Hz. Figure: Kristian Wahlström.

Now you might ask: "So what?". Well, my point is that since groove can be analyzed, it can indeed be practiced, and therefore it can also be taught. Consequently, I studied how exacting groove skills can be taught in a student-centered way. This leads me to the core of my study, the utilization of my pedagogical design in practice.

To scrutinize the utilization of my pedagogical design, I explored the individual studies of nine of my electric guitar students at the Helsinki Pop & Jazz Conservatory. I video-documented their weekly lessons for a semester of three months. To access the students' experiences of their learning with the Student-Centered Musical Expertise approach, I employed the Video-Stimulated Recall interviewing method. This means that the students watched excerpts of their own lessons and commented on them. In other words, the students who participated in this study engaged in an analysis of their own learning. I made audio recordings of my semi-structured interviews with each individual student. We studied groove with five students. With the four other participants, we concentrated on other musical focuses. In total, I documented 65 lessons, which comprise approximately 45 hours of video-material.

The results of this study suggest that the Student-Centered Musical Expertise approach succeeds in integrating the advantages of student-centered pedagogy and a pedagogue's musical expertise. An essential tool in actualizing this integration was musical exercises that are on the one hand specific enough to be musically effective, and on the other hand open enough to be applicable to various student-selected repertoires. I give a few examples in the following. In Figure 5 (see below), from the top: first is depicted the widely known exercise of practicing with the metronome on beats two and four in a 4/4 time signature. Second, a more challenging timing exercise is having the click only on beat four. Third, practicing mid-tempo songs at very slow tempos (i.e., 40 bpm) is often an especially demanding exercise even for experienced professional performers.

The figure displays three musical exercises, each with a guitar part and a drum part. The guitar part is in 4/4 time and features a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The drum part is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of quarter notes. The three exercises are arranged vertically, showing different timing relationships between the guitar and the click.

Figure 5. Three established timing exercises. The rhythm guitar part exemplified here is from AC/DC's "It's a Long Way to the Top (If You Wanna Rock 'N' Roll)" (1976). In this study, these exercises were applied to student-selected repertoire. Figure: Kristian Wahlström.

For a pedagogical implementation of my main musicological finding, Implied Moderate Swing Phrasing, I developed a systematic phrasing exercise (see Figure 6, see below). Phrasing that is in-between even and swing is much more obvious in the 16th notes in funk than it is in rock. Therefore, the idea that I presented is that the students also practiced rock riffs first over a funky drumbeat that employed a half-time feel (see top segment of Figure 6). The students practiced an even, then clearly swinging, and finally moderately swinging phrasing. Then, we applied moderately swinging phrasing over the original rock drumbeat without a half-time feel (see middle and bottom segments of Figure 6). Through this exercise, we were able to transfer a nuance of the rather obvious swing from 16th notes in funk to the considerably more subtle swing of eighth notes in rock. As a result, the students did learn to perform Implied Moderate Swing Phrasing and their groove improved considerably. Most importantly, *we applied all the above exercises to songs that the students chose themselves from*

their favorite music, in addition to the introductory examples of AC/DC that I first gave them.

EXERCISE FOR IMPORTING IMPLIED MODERATE SWING PHRASING FROM FUNK TO HARD ROCK:

The image displays three musical exercises, each consisting of a guitar part and a drum part. The first exercise is marked with a tempo of 65 BPM. The second and third exercises are marked with a tempo of 130 BPM. Each exercise shows a guitar part on a treble clef staff and a drum part on a bass clef staff. The guitar parts feature a complex, syncopated rhythm with many beamed eighth and sixteenth notes. The drum parts feature a steady, rhythmic pattern of eighth notes.

Figure 6. Exercise for Implied Moderate Swing Phrasing. Here, the exemplified guitar riff is AC/DC’s “Hell Ain’t a Bad Place to Be” (1977; 1978). This practice was developed in this study, and essentially applied to student-selected repertoire. Figure: Kristian Wahlström.

Overall, the learning results in this pedagogical study were consistently of a high musical standard, as the students agreed when we watched the video-documented materials at the end of the semester. This study showed that the research participants’ skills, for example in groove, developed considerably through challenging work, and at the same time the music that they practiced felt personally meaningful. One of the students expressed this when he heard his playing from a video-documented guitar lesson: “It does sound like me. Only it’s more accurate”. This comment could be rephrased as the student becoming “the ‘best’ version of themselves”,

which music educationalist Marissa Silverman (2020, 31) discusses as she explores music education that sets *eudaimonia*, human flourishing in Aristotelian ethics, as its primary pedagogical aim. Eudaimonia has been further developed in music education by honored opponent, Professor Gareth Dylan Smith (e.g., Smith & Silverman 2020). Thus, this approach *both* promoted musically ambitious learning outcomes *and* supported the students' good relationships with music – *not one or the other*. Music education cannot only rely on accomplished individuals, what is needed are pedagogical models that can be repeated. To that end, the Student-Centered Musical Expertise design offers a readily applicable tool for popular music instrumental education. The results of this study suggest that *a pedagogue's highly advanced musical knowledge does not necessarily impel an authoritarian, teacher-directed pedagogy*. This perspective is fundamentally different from much of advanced education where highly specialized expert knowledge has typically been combined with an educator imparting it as such. This is where I suggest that popular music education could be developed. Therefore, with this study I aim to contribute to dismantling the dichotomy between the master-apprentice tradition and student-centered learning, and instead I intend to offer a model for music education that is at the same time musically exacting and promotes personal integrity.

References

Bibliography

- Benadon, Fernando. 2006. "Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Micro-rhythm". *Ethnomusicology* 50 (1): 73–98.
- Butterfield, Matthew W. 2010. "Participatory Discrepancies and the Perception of Beats in Jazz". *Music Perception* 27 (3): 157–175.
- Danielsen, Anne. 2006. *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Wesleyan University Press.
- Deci, Edward L. 1975. *Intrinsic Motivation*. New York: Plenum Press. Springer US.
- Elliott, David J. 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Elliott, David J. and Marissa Silverman. 2015. *Music Matters. A Philosophy of Music Education*. Second Edition. New York & Oxford: Oxford University Press.
- European University Association (EUA). 2019. Gover Anna, Tia Loukkola, and Helene Peterbauer. *Student-Centered Learning: Approaches to Quality Assurance*. EUA. Accessed 12 February 2022. https://eua.eu/downloads/publications/student-centred%20learning_approaches%20to%20quality%20assurance%20report.pdf
- Gordon, Edwin E. 1985. "Research Studies in Audiation: I". *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 84: 34–50.
- Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Farnham: Ashgate.
- Green, Lucy. 2008. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Farnham: Ashgate.
- Hoidn, Sabine. 2017. *Student-Centered Learning Environments in Higher Education Classrooms*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kurkela, Kari. 1993. *Mielen maisemat ja musiikki: Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka* [The Landscapes of the Mind and Music: On Musical Performance and the Psychodynamics of a Creative Position]. Helsinki: Sibelius Academy.
- Madison, Guy. 2006. "Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology". *Music Perception* 24 (2): 201–208.
- Silverman, Marissa. 2020. "The Full House: A Case Study in Eudaimonia for Music Learning". In *Eudaimonia. Perspectives for Music Learning*, eds. Gareth Dylan Smith and Marissa Silverman, 30–43. New York and London: Routledge.
- Smith, Gareth Dylan and Marissa Silverman. 2020. "Eudaimonia: Flourishing through Music Learning". In *Eudaimonia. Perspectives for Music Learning*, eds. Gareth Dylan Smith and Marissa Silverman, 1–13. New York and London: Routledge.

Winnicott, Donald Woods. 1965 [1960]. "Ego Distortions in Terms of True and False Self". In *The Maturation Processes and the Facilitating Environment. Studies in the Theory of Emotional Development* by D. W. Winnicott. New York: International Universities Press.

Winnicott, Donald Woods. 2005 [1971]. *Playing and Reality*. London and New York: Routledge.

Discography

AC/DC. 1976. *High Voltage*. Atco.

AC/DC. 1977. *Let There Be Rock*. Atco.

AC/DC. 1978. *If You Want Blood...You've Got it*. Atlantic.

Outi Valo

Lectio praecursoria:

***Kansanmusiikin keruu ja kansallinen katse:
Erkki Ala-Könnin tallennustyö toisen tasavallan
Suomessa vuosina 1941–1974***

*FT Outi Valo työskentelee Kaustisella Kansanmusiikki-instituutin vastaavana arkistohoitajana ja tekee puolipäiväisesti väitöksen jälkeistä tutkimusta Suomen Kulttuurirahaston Keski-Pohjanmaan rahaston tuella. Valon musiikintutkimuksen alan väitöskirja *Kansanmusiikin keruu ja kansallinen katse: Erkki Ala-Könnin tallennustyö toisen tasavallan Suomessa vuosina 1941–1974* tarkastettiin Tampereen yliopiston Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunnassa 11.3.2022. Vastaväittäjänä toimi professori emeritus Pertti Anttonen (Itä-Suomen yliopisto) ja kustoksena professori Tarja Rautiainen-Keskustalo.*

DOI: 10.51816/musiikki.119949

Lectio praecursoria:
Kansanmusiikin keruu ja kansallinen katse:
Erkki Ala-Könnin tallennustyö toisen tasavallan
Suomessa vuosina 1941–1974

Outi Valo

.....

Arkistoja ei kutsuta turhaan muistiorganisaatioiksi, sillä ne säilyttävät sukupolvelta toiselle sellaista muistia, joka voi olla tärkeää vielä vuosisatojen tai vuosituhansienkin päästä. Kaikkea ei kuitenkaan voi säilyttää ikuisesti, joten kuka tai ketkä silloin määrittelevät sitä, mikä muisti on tärkeää ja mitä arkistokokoelmiin tulisi tallentaa?¹

Väitöskirjassani tarkastelen yhtä keskeistä arkistojen portinvartijaa, kansanmusiikin tallentajaa ja tutkijaa Erkki Ala-Könniä sekä hänen toimintaansa vuosien 1941 ja 1974 välisenä aikana. Tuona aikana hänen näkemyksensä ja valintansa muokkasivat ja hallitsivat kuvaa suomalaisesta kansanmusiikista arkistokokoelmien sisältöjen lisäksi niin kansanmusiikin tutkimuksessa, Yleisradion ohjelmapolitiikassa kuin kansanmusiikki-tapahtumissakin.

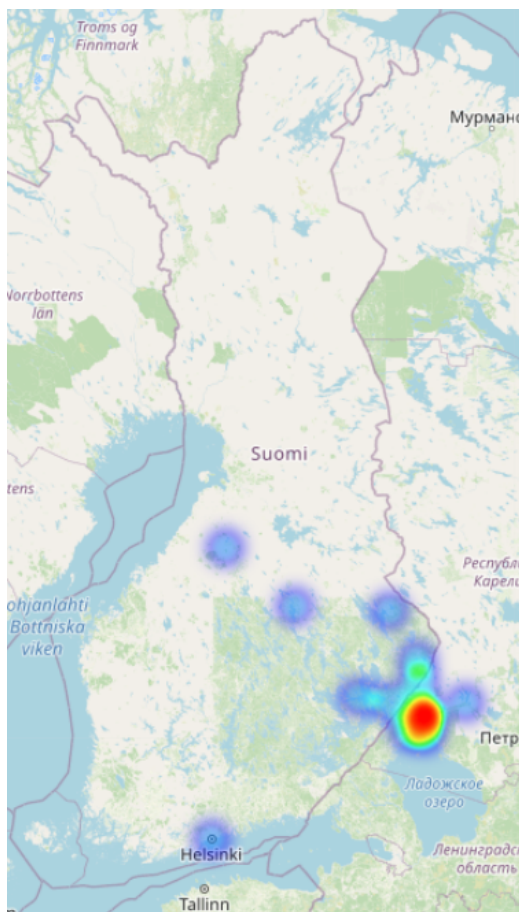
Keruutyötä ohjanneet poliittiset päämäärät ovat yksi väitöskirjani teemoista. Ne vaikuttivat keskeisesti myös siihen, miten keruutyöhön myönnetyt resurssit jakautuivat. Tutkimuksessani hyödynnän Pauli Kettusen (2008) kansallisen katseen käsitettä kuvaamaan keruutyön painopistealueita. Kansallisella katseella tarkoitan sitä, miten perinteentutkijoiden mutta myös julkisuuteen vakiintuneet tavat määrittellä kansa ja kansanmusiikki ovat olleet kiinteästi sidoksessa kansakunnan luomisen ja rakentamisen pyrkimykseen.

Kansallinen katse kuvaa käsitteenä hyvin sitä, ettei Ala-Könni toiminut yksin painottaessaan keruussaan tiettyjä maantieteellisiä alueita tai tietynlaista kuvaa kansasta. Vastaavat painopistealueet näkyivät historian-tutkimuksessa, jossa huomio kiinnittyi Kettusen (2008, 32–33) mukaan

1 Väitöskirja on luettavissa osoitteessa <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-2318-9>.
Lektio on ilmestynyt myös ruotsiksi käännettynä (Valo 2022).

sotien jälkeisinä vuosina talonpoikaisen kansan historiaan. Kansanmusiikin keruutyössä on mielestäni nähtävissä sama ilmiö: painopisteen nopea siirtyminen Suur-Suomi-aatteesta talonpoikaisen idyllin vaalimiseen.

Ennen talvi- ja jatkosotaa tutkijoiden ja tallentajien mielenkiinto kohdistui Suomessa itään, erityisesti Itä-Karjalan ja Inkerin alueille. Tämä koski myös Ala-Könnin opettajana toiminutta A. O. Väisästä. Keruutyön painopistealueita voidaan tarkastella lämpökarttoina, joissa suuri äänitettyjen esitysten määrä tietyllä alueella näkyy punaisena ja pieni sinisenä. Kartalla (kuva 1) näkyvät Väisäsen vuosien 1912 ja 1926 väliset nuotinnokset, jotka on painettu teokseen Suomen Kansan Sävelmiä.



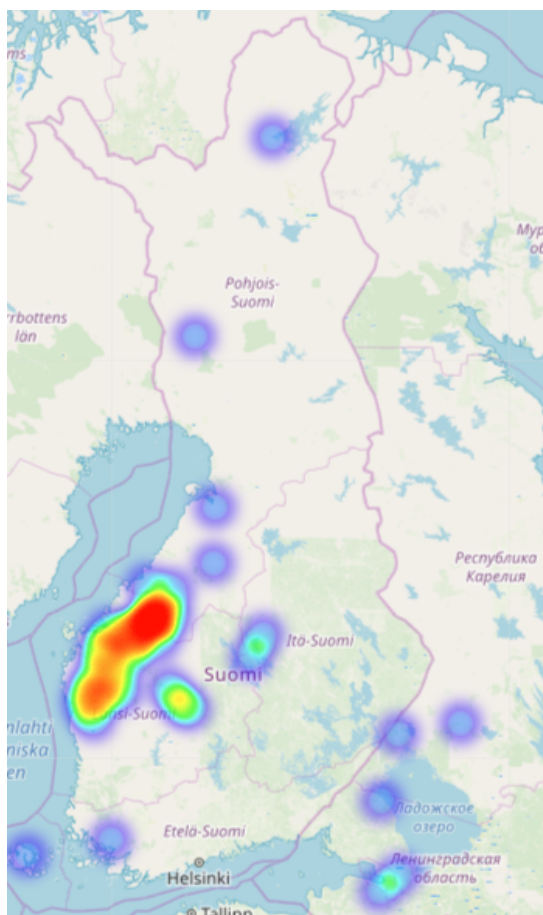
Kuva 1. A. O. Väisäsen keruutyö vuosina 1912–1926. Aineistona Suomen Kansan eSävelmät, (Eerola & Toiviainen 2004).

Itärajajan tuntumaan painottunut keruutyö oli keskeisessä asemassa Suomen poliittisen tilanteen kannalta. Väisänen (1918, 185–186) kuvasi Itä-Karjalan runoutta ja musiikkia käsittelevässä artikkelissaan, kuinka ”runolaulajain lapset pyrkivätkin jo mukaan rakentamaan suurta Suomea”. Samaan teokseen hän on painattanut useita nuotintamiaan sävelmiä Vienan Karjalasta. Arkistokokoelmien osana nämä nuotinnokset eivät kuitenkaan sisällä tietoja keruukontekstista, vaikka se vaikutti hyvin todennäköisesti siihen, keitä Väisänen päätyi tallentamaan. Kokoelmien pariin päätyvä tutkija tai muusikko on usein kiinnostunut esittäjästä, hänen kotipaikkakunnastaan tai esityksen sisällöstä, mutta yhtä tärkeää olisi tarkastella sitä, miksi juuri tämä esitys on valittu tai miksi toinen esitys on jätetty tallentamatta. Jälkimmäisiä kutsun myöhemmin Ulla-Maija Peltonen (2014, 186) tapaan arkistojen hiljaisuudeksi.

Väitöskirjassani tarkastelen Ala-Könnin keruutyötä vastaavia karttakuvia hyödyntäen. Kartat löytyvät elektronisina aineistoina, jotka olen avannut vapaaseen käyttöön (Valo & Valo 2022). Linkki karttasivuille löytyy väitöskirjastani ja Kansanperinteen arkiston ”kokoelmat”-sivuilta. Kartalta voi valita jokaisen vuosikymmenen osalta lämpökarttakuvat tai tarkemmat tiedot jokaisesta esityksestä paikkakuntien mukaan. Lisäksi naisten ja miesten soittoesityksiä on mahdollista tarkastella omina karttakuvinaan.

Ala-Könnin 1940-luvun keruutyötä tarkasteltaessa kartalla näkyvät viimeiset rippeet hänen opettajansa Väisänen keruutyötä määritelleestä Suur-Suomi-aatteesta (kuva 2). Jatkosodan aikana Suur-Suomi-aatteesta tuli hetkeksi taas politiikan valtavirtaa, joka ikään kuin välähtää Ala-Könnin tallennusten kartalla. Suur-Suomi-ideologian konkreettisista vaikutuksista kertoo se, että Ala-Könni ja Väisänen tekivät keruutyötä venäläisten sotavankien parissa. Yleisesti ottaen Ala-Könni on nimennyt esiintyjät tallentamallaan nauhoilla hyvin tarkasti, mutta vankien esitykset hän nimesi ainoastaan kansallisuuksien mukaan esimerkiksi ukrainalaisten, tataarien tai venäläisten lauluiksi. Ehkä Ala-Könni ei tiennyt esittäjien nimiä, tai ehkä niiden kirjaaminen sotavankileireillä kiellettiin. Tenho Pimiän tutkimukset tarkastelevat sotavankileirien tallennustyötä yksityiskohtaisemmin. Tämän päivän näkökulmasta käsin perinteen tallennus tilanteessa, jossa tutkimuskohde on tutkijoidensa vankina, kuulostaa irvokkaalta, mutta vielä 1940-luvulla toimineille tieteenharjoittajille tällaiseen toimintaan kohdistuneet tutkimuseettiset kysymykset olivat käytännössä tuntemattomia (Pimiä 2009, 206). Tallennustoiminnalla pyrittiin perustelemaan Suur-Suomea (Pimiä 2007, 11–14). Ala-Könni on merkinnyt

kokoelmiinsa nauhojen alkuperän, mutta Väisäsen kohdalla en itse ole löytänyt tällaisia merkintöjä.



Kuva 2. Erkki Ala-Könnin keruutyö 1940-luvulla.

Jatkosodan jälkeen Itä-Karjala jäi uusien rajojen taakse, ja Ala-Könni kondensi keruutyönsä 1940- ja 1950-luvuilla monien muiden perinnetieteilten kentällä toimineiden tutkijoiden tavoin varsinkin Etelä- ja Keski-Pohjanmaalle, talonpoikaiseen Suomeen. Karkeasti sanoen tämä oli valkoista Suomea vastakohtana sisällissodassa punaisten puolella olleelle väestölle, vaikka erottelu ei tietenkään täysin pidä paikkaansa. Myös maaseudulla oli luokkaeroja, mutta myyti erityisesti eteläpohjalaisista talonpoikaisista suojeluskuntajoukoista näytti elävän vahvana ihanteena perinnettutkijoiden keskuudessa (vrt. Einonen, Rähkä & Tikka 2014, 325–328). Yhtenäisen kansan ihanteeseen eivät olisi sopineet sisällissodan aikaiset

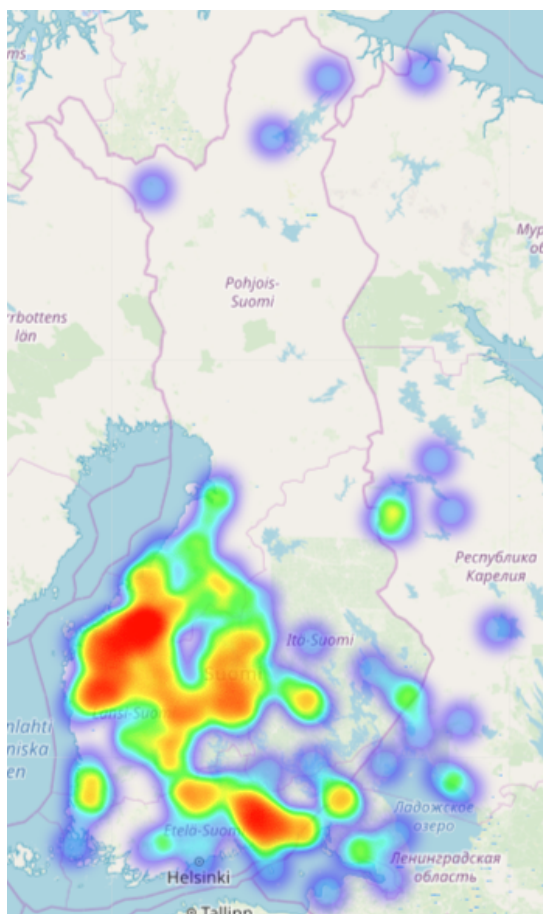
vastakkainasettelut, jotka esimerkiksi kaupungeissa olisivat tulleet todennäköisemmin vastaan. Niinpä tämä 1940-luvun länsisuomalainen talonpoikainen idylli oli oman aikansa eli sotien jälkeisen Suomen tilanteessa poliittinen, yhtenäistä ja eheää kansaa, korostava valinta. Arkistot tarjosivat ”valkoiseen Suomeen” assosioituvan kuvan kulttuurista ja perinteestä neutraalina ja säröttömänä kokonaiskuvana, vaikka siitä todellisuudessa puuttui tätä harmoniaa rikkova, esimerkiksi ”punaiseen Suomeen” assosioituva aineisto.

Arkistoinnissa on siis aina kyse valinnoista. Mikään muistiorganisaatio ei voi tallentaa kaikkea ja on myös asioita, joista halutaan vaieta tai niitä ei pidetä tallentamisen arvoisina. Niinpä on tärkeää tarkastella myös sitä, millaisia kansan kuvastoja ja millaista kansakuntaa kartalla Erkki Ala-Könni painotti. Keruutyössään hän tuntui pääsevän lähemmäs miesten perinnettä, mikä teki hänen keruutyöstään sukupuolittunutta. Miesesittäjiä oli enemmän kuin naisesittäjiä, ja erityisen vahvasti tämä koski soittoperinteen tallennustyötä. Ala-Könni tallensi 1940-luvulla yhteensä kuusi viuluesitystä kahdelta naissoittajalta. Vastaavasti miesten viuluesityksiä hän tallensi yli 600 kappaleen verran. Tarkastelin tutkimukseni aineistoina olleita äänitallenteiden sisällysluetteloita pääasiallisesti tilastollisesti, mutta kun huomasin, että Ala-Könni oli haastatellut näitä kahta naisesittäjää, oletin hänen nostavan esiin sen, että he olivat ensimmäisiä naissoittajia hänen tallentamallaan äänitteillä. Näin ei kuitenkaan tapahtunut. Ala-Könniä kiinnostivat lähinnä edellisten sukupolvien sävelmistöt, eli se, mitä kappaleita esittäjän isä ja veljet olivat soittaneet.

Ala-Könni (1961, 453) määrittelikin kansanmusiikin ”kuulomuistin varassa opituksi ja säilytetyksi” perinteeksi. Perinteenkerääjät pitivät luku- ja kirjoitustaidottomuutta pitkään aidon perinteen takeena, mutta samalla kansa kuvattiin sivistyneistöön nähden alemmalle tasolle. Ala-Könnin (ibid.) mukaan kansanmusiikki kohosi vain ”kehittyneimmissä muodoissaan pyyteettömän taiteenharrastuksen asteelle”. Ala-Könni oli oppinut suullisessa muodossa välittyneen perinteen ihanteen omina opiskeluaikoinaan. Luku- ja kirjoitustaidon yleistyessä hän ikään kuin siirsi tuon ihanteen senhetkiseen todellisuuteen korostamalla nuotinlukutaidottomuutta. Tämä korostui kansanmusiikin määritelmässä, Ala-Könnin artikkeleissa, pelimannikilpailujen arviointikriteereissä ja arkistokokoelmien sisällöissä.

Ala-Könnin keruutyön määrä kasvoi 1950-luvun aikana (kuva 3). Sen mahdollisti niin kulkuvälineiden kuin tallennuslaitteistojen kehittyminen. Moottoripyörän hankinnan myötä keruumatkat alkoivat suuntautua yhä laajemmille alueille, ja vuonna 1954 hän hankki oman nauhamagne-

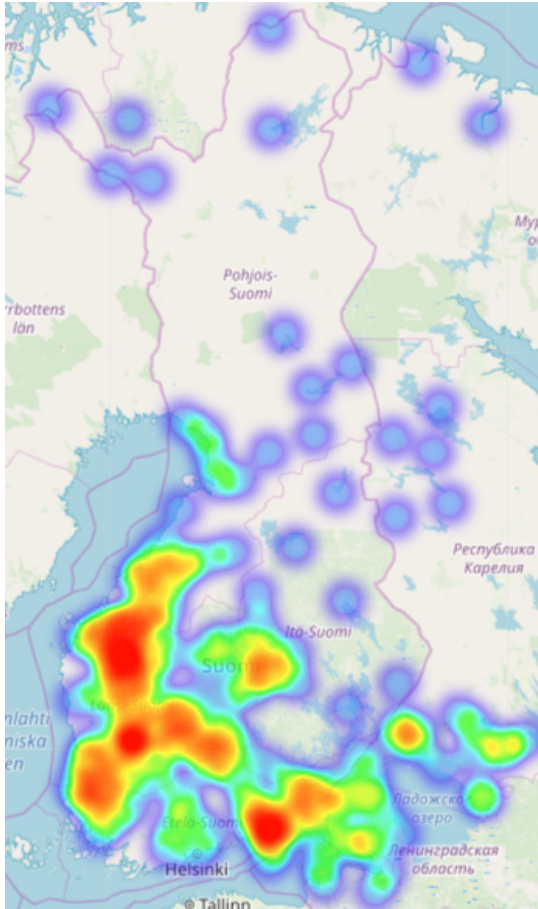
tofoninsa, joka käytännössä tuplasi aiemmat tallennusmäärät. Ala-Könni pyrki säilyttämään mahdollisimman monta alkuperäistä tallennusta arkistokokoelmiensa osana ja ajatteli näin takaavansa ”luotettavan tiedon” oman aikansa musiikkikulttuurista. Arkiston portinvartijan roolissa hän pystyi kuitenkin sisällyttämään kokoelmiin haluamiaan asioita ja jättämään mahdollisesti epämuikavina kokemansa totuudet kokoelmien ulkopuolelle. Niinpä arkistot eivät kerro koko historiankuvaa, vaan vain sen valikoituja osuuksia. Tämä näkyy erityisesti siinä, miten keruutyön painopistealueet muuttuivat 1960-luvun aikana.



Kuva 3. Ala-Könnin keruutyö 1950-luvulla.

Keruutyö säilyi 1960-luvulla osittain Länsi-Suomeen painottuvana, mutta esimerkiksi Pirkanmaan alue oli nyt Pohjanmaata keskeisempi (kuva 4). Tämä selittyi Ala-Könnin uraan liittyvillä muutoksilla. Yhteiskunnallinen korkeakoulu siirtyi Helsingistä Tampereelle vuonna 1960, ja vuonna 1965

sen osaksi perustettiin Erkki Ala-Könnin johtama kansanperinteen laitos. Jo vuotta aiemmin käynnistyneet neuvottelut kokoelmien siirrosta vaikuttivat siihen, että talonpoikaisen idyllin ihanne alkoi hiljalleen murtua. Tampere oli perinteinen työväenkaupunki, ja sosiologiset virtaukset nousivat Yhteiskunnallisen Korkeakoulun ja sittemmin Tampereen yliopiston sisällä keskeiseen asemaan.



Kuva 4. Ala-Könnin keruutyö 1960-luvulla.

Näiden sosiologisten virtausten vaikutuksesta historiantutkijat pyrkivät Pauli Kettusen (2008, 180) mukaan 1960-luvulla edistämään ”kiihkoton-ta” suhtautumista ristiriitoihin, jotka koskivat erityisesti Suomen itsenäis-tymistä ja sisällissotaa vuosina 1917–1918. Käytännössä kansan ei enää tarvinnutkaan mahtua yhdenmukaiseen muottiin, ja tarve yhtenäisen ja eheän kansan korostamiseen väheni. Tämä kansalliseen katseeseen vai-

kuttanut uudelleentulkinta vaikutti historiantutkimuksen lisäksi perinnetieteisiin, ja sosiologian oppiaineella oli siten merkittävä vaikutus myös perinteenkeruun monipuolistumiseen. Tämä näkyi konkreettisesti siinä, että keruutyö huomioi myös sisällissodan muistot, jotka olivat aiemmin jakaneet kansaa kahteen leiriin. Kaupunkien perinne, työväenperinne ja molempien osapuolten muistitieto sisällissodasta tulivatkin Ala-Könnin kokoelmiin varsin samanaikaisesti, ja työväenperinne oli Ala-Könnin organisoimissa kuntakeruissa oma, säännöllisesti toistuva aiheensa 1960-luvun puolivälistä lähtien.

Arkistoja voidaankin tarkastella ymmärtäen ja arkistojen hiljaisuuksia havaiten. Tiedämme, että 1940-luvulla sisällissodan muistitietoa olisi voitu tallentaa paljon enemmän kuin 1960-luvulla, jolloin keruutyö oikeastaan vasta käynnistyi. Aiemmin kyse oli arkiston hiljaisuudesta, joka yhdistyi tavoitteiseen luoda kuvaa yhtenäisestä kansasta. Poliittisten mielipide-erojen lisäksi tämä tarkoitti myös etnisesti yhtenäistä kansaa. Siten myös monien etnisten vähemmistöjen perinteiden keruutyö käynnistyi samaan aikaan, 1960-luvulla. Aineistojen määrä lisääntyi, mutta määrät eivät toki yksin kerro siitä, mistä näkökulmasta käsin keruutyötä tehtiin. Kuten Kati Mikkola ja Risto Blomster ovat huomioineet, kertojina saattoivat edelleen olla pääväestön jäsenet, tai kerätty aineisto oli sisällöltään yksipuolista tai erilaisten ennakkoluulojen ohjaamaa.²

Arkistokokoelmia totuttiin pitämään pitkään epäpoliittisina, vaikka systemaattinen keruutyö on lähtökohtaisesti aina poliittista ja kansallinen katse on ollut keruupolitiikan pohjavire pitkään. Kun vielä 1920- ja 1930-luvuilla oikeistopuolueet olivat valta-asemassa, ne ajoivat Suur-Suomi-aatetta niin valtiollisessa politiikassa kuin keruupolitiikassakin perustelemalla kielitieteen, maantieteen ja perinnetieteiden avulla Venäjän karjalaisalueiden kuulumista osaksi Suomea.³ Sotien jälkeisenä aikana valta-asemaan nousi puolestaan Keskustapuolue, ja keruu suuntautuikin maakuntiin, Etelä- ja Keski-Pohjanmaalle. Samat maantieteelliset alueet nousivat esiin myös Suomen Yleisradiossa, kun Ala-Könni suositteli esiintyjäksi muun muassa Kaustisen Purppuripelimanneja. Mediajulkisuuskin painoi taka-alalle poliittisia painotuksia ja korosti sivistyksellisiä päämääriä.

Sotien jälkeisen Suomen kulttuuripolitiikkaa leimasi Keskustapuolueen poliitikkojen tekemä pesäero vasemmiston suuntaan. Ala-Könni osallistui 1960-luvun aikana lukuisiin keskusteluihin kansanmusiikin ase-

2 Vrt. romaniaineistojen osalta Mikkola 2021, 185 ja Blomster 2006, 102–103, 128 (tekstin viitteessä 13).

3 Aluevaatimusten perusteluista Häggman 2015, 31.

masta, ja Suomessa 1960-luvun lopulla aktivoitunut kansanmusiikkiliike halusi nostaa kansanmusiikin arvostuksen taidemusiikin tasolle. Maakuntien asemaa painottaneet kansanmusiikkiliike ja Keskustapuolue löysivät maaseutukulttuurin arvon nostamisesta ja vahvistamisesta yhteisen päämäärän, joten kansanmusiikkiliike sai tukea institutionalisoimiseensa, uusien tapahtumien ja toimijoiden perustamiseen sekä niiden ylläpitämiseen juuri Keskustapuolueelta. Tämä oli myös tietoista vastapainoa vasemmistolaisen kulttuuriorganisaatioiden tukemiselle. Samalla paikalliset kuntakeruut nousivat suosituiksi, sillä valtio siirsi hallintoaan ja päättäntävaltaansa kuntien tasolle. Valtiojohtoisuus väheni ja keruutoiminnan rahoittaminen siirtyi maakuntiin. Kansanmusiikkiliikkeen vahvistuessa 1960-luvun lopulta alkaen Ala-Könni muutti aiempia määritelmiään kansanmusiikista ja ryhtyi tukemaan uuden kansanmusiikin luomista. Tämä mursi aiempaa kansan ja sivistyneistön erontekoa. Tällöinkin miesten perinne tosin hahmottui eläväksi perinteeksi naisten esittämää perinnettä nopeammin, sillä omia kappaleitaan säveltävät pelimannit olivat pääasiassa miehiä. Ajatus yhteistä perinnettä luovasta kansasta jäi kuitenkin pienempään rooliin, ja tilalle tulivat luovat yksilöt.

Ala-Könniä voidaan pitää Suomessa viimeisenä ammattimaisena perinteenkerääjänä. Tänä päivänä käsitys kulttuurista on muuttunut, ja se on vaikuttanut keruutyöhön sekä kenttätöön vaatimuksiin. Tutkija Outi Fingerroos kuvaa kulttuurien tutkimuksen reflektiivisyyttä: kenttätö edellyttää tutkijalta kykyä arvioida omaa rooliaan joko osana tutkittavaa yhteisöä tai sen ulkopuolisena. Lisäksi tutkijan tulisi arvioida tutkimuksensa poliittisia sitoumuksia ja vaikutuksia niin tutkittaviin kuin vallitsevaan yhteiskunnalliseen tilanteeseen sekä vallankäytön tapoihin. (Fingerroos 2003.)

Keskeisimmäksi väitöskirjani väitteeksi näen sen, että arkistot kuvasivat sotien jälkeisessä Suomessa kansakuntaa yhtenäisempänä kuin mitä se todellisuudessa oli. Kansakunnan sisäinen monimuotoisuus näkyy arkistoissa vasta 1960-luvun aikana, vaikka monimuotoisuus oli osa suomalaista kansakuntaa jo aiemminkin. Puhe kulttuuriperinnöstä oikeuttaa ja mahdollistaa mutta samalla se rajaa ja arvottaa. Tämä ei koske vain historiallisia aineistoja, vaan kansakuntaan liittyvä puhe on noussut rajulla tavalla esiin myös viime päivien uutisissa Ukrainan tilannetta koskien. Nationalismi ja kansallinen identiteetti nousevat ajankohtaisiksi aiheiksi tänäkin päivänä. Uutisten valossa tuntuu entistä tärkeämmältä hahmottaa sitä, mitä näkemykset kansasta ja kansakunnasta ovat pitäneet sisällään ja mitä ne sulkevat ulkopuolelleen; mistä tarve yhtenäisen kansan korostamiseen kumpuaa ja millaisissa muodoissa se yhä uudelleen nousee esiin?

Kansallisella katseella on edelleen oma vaikutusvaltansa keruutyöhön ja arkistointiin. Oman tutkimukseni kannalta näenkin keskeisenä sen, että arkistoille myönnettävän rahoituksen tulisi olla mahdollisimman laaja-alaista juuri erilaisten poliittisten sitoumusten huomioimiseksi. Erityisesti yksityisen arkistotoiminnan valtionavustuksiin on kohdistunut leikkauspaineita. Suomessa tiedettä ja tutkimusta, taidetta ja kulttuuria, liikuntaa ja urheilua sekä nuorisotyötä on tuettu rahapelitoiminnan tuotoista. Nämä tuotot ovat kuitenkin vähentyneet, ja jo kuluvalle vuodelle 2022 yksityisen arkistotoiminnan valtionavustuksiin ja kehittämismenoihin esitettiin alun perin noin 28,5 prosentin leikkauksia (Opetus- ja kulttuuriministeriön tiedote 12.10.2021). Lopulta leikkaukset eivät toteutuneet, mutta sama paine todennäköisesti siirtyy tuleville vuosille. Jos arkistointia hoitaisi vain yksi taho, antaisi se tulevaisuuden historian tutkijoille varsin kapean kuvan ajasta, jossa nyt elämme. Tarve mahdollisimman laaja-alaisen arkistomateriaalin varmistamiseen perustelee siis edelleen muistiorganisaatioiden tarvetta nykyisessä ympäristössä.

Lähteet

Painetut lähteet

Ala-Könni, Erkki. 1961. ”Kansanmusiikki”. Teoksessa *Oma maa: tietokirja Suomen kotoille*. Yhdeksäs osa: syyskuun 28 päivä, 453–463. Helsinki: WSOY.

Opetus- ja kulttuuriministeriön tiedote. 12.10.2021. Rahapelitoiminnan tuottojen vähenemä kohdennettu. Ks. myös liite Rahapelitoiminnan tuottojen vähenemä. <https://okm.fi/-/rahapelitoiminnan-tuottojen-vahenema-kohdennettu>

Väisänen, Armas Otto. 1918. ”Itä-Karjalan runous ja musiikki”. Teoksessa *Itä-Karjala ja Kuollan Lappi suomalaisten luonnon- ja kielentutkijain kuvaamina*, toim. Theodor Homén, 178–186. Helsinki: Otava.

Internet-aineistot

Eerola, Tuomas & Pekka Toiviainen. 2004. Suomen Kansan eSävelmät. Finnish Folk Song Database. Viitattu 11.3.2004. <http://www.jyu.fi/musica/skss>

Valo, Outi & Samuli Valo. 2022. Erkki Ala-Könnin keruutyö kartalla. Viitattu 19.2.2022. <https://www.savalsolutions.net/research/alakonni/>

Tutkimuskirjallisuus

Blomster, Risto. 2006. ”Suomen romanien perinnelaulujen melodiikka”. Teoksessa *Suomen romanimusiikki*, toim. Kai Åberg & Risto Blomster, 97–131. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Eiänen, Piia, Antti Rähä & Marko Tikka. 2014. ”Kapinointi, separatismi ja vastarinnan legitimeetti”. Teoksessa *Kansallisten instituutioiden muotoutuminen – suomalainen historiakuvaa Oma Maa -kirjasarjassa 1900-1960*, toim. Petri Karonen & Antti Rähä, 305–333. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Fingerroos, Outi. 2003. ”Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa”. *Elore* 10 (2). <https://doi.org/10.30666/elore.78407>

Häggman, Kai. 2015. *Pieni kansa, pitkä muisti: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura talvisodasta 2000- luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

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

Mikkola, Kati. 2021. ”Vähemmistöjen roolit muuttuvassa arkistopolitiikassa: Perinnekokoelmien etnisiä ja kielellisiä rajanvetoja Suomessa ja Virossa”. Teoksessa *Arkistot ja kulttuuriperintö*, toim. Outi Hupaniitty & Ulla-Maija Peltonen, 166–210. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Peltonen, Ulla-Maija. 2014. "Arkistojen hiljaisuudet". Teoksessa *Elävä kulttuuriperintö*, toim. Anna Kanerva & Ritva Mitchell, 183–187. Helsinki: Museovirasto. <https://www.cupore.fi/fi/julkaisut/cuporen-julkaisut/anna-kanerva-ja-ritva-mitchell-toim-elava-aineeton-kulttuuriperinto>

Pimiä, Tenho. 2007. *Sotasaalista Itä-Karjalasta: suomalaistutkijat miehitetyillä alueilla 1941–1944*. Helsinki: Ajatus.

Pimiä, Tenho. 2009. *Tähtäin idässä: Suomalainen sukukansojen tutkimus toisessa maailmansodassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-3686-0>

Valo, Outi. 2022. Lectio praecursoria: Folkmusikinsamling och nationell blick: Erkki Ala-Könnis nedtekningsarbete i den andra republikens Finland åren 1941–1974. *Folk och Musik*. <https://doi.org/10.33343/fom.119425>

Aleksi Haukka

***Eero Tarastin muistelmat,
ehkä erään trilogian päätös***

FM Aleksi Haukka (Helsingin yliopisto) tekee väitöskirjaa aiheenaan laulut patrioottisenä retoriikkana ja taiteena Ranskassa (1789–1799), Espanjassa (1808–1814) ja Suomessa (1846–1876). Jo lukiosta lähtien hänen kiinnostuksen kohteenaan on ollut musiikillisen merkityksen laatu ja muodostuminen.

DOI: 10.51816/musiikki.119950

Eero Tarastin muistelmat, ehkä erään trilogian päätös

Alexi Haukka

.....



Eero Tarasti 2021.

Moi ja soi: Muistelmat, 704 sivua.

Helsinki: Teos.

Musiikkitieteen emeritusprofessorin ja Suomen eniten kansainvälistä tunnustusta saaneen semiootikon Eero Tarastin muistelmia *Moi ja soi* (2021) voi pitää eräänlaisena trilogian päätöksenä, jos sen näkee kuuluvan samaan joukkoon Tarastin toisen romaanin *Eurooppa/Ehkä* (2016) ja kirjoituskokoelman *Elämys ja analyysi. Musiikkiblogeja ja -arvioita v. 2007–2019* (2019) kanssa. Kaunokirjallisuutta, ajankohtaista esseistiikkaa ja muistelmia; kaikki ovat kirjallisuuden lajeja, jotka eivät suoranaisesti kuulu professorin tieteellisen työhön, mutta kylläkin ”tieteen popularisointiin” ja ”yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen” kuten muille kuin tieteentekijöille suunnattua sivistystyötä nykyään tavataan nimittää.

Eurooppa/Ehkä antoi Tarastille vapaat kädet käsitellä enimmäkseen kevyen koomisella otteella 1900-luvun aatehistoriallisia aiheita. *Elämys*

ja analyysi puolestaan on ajankuvausta: yliopistopolitiikkaa, musiikkiarvosteluja ja yleistä kerrontaa Helsingin klassisen musiikin tapahtumista. Muistelmat, *Moi ja soi*, taas kertoo tarinan siitä, millainen mies Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori, nykyään emeritus, on – tai ehkä pikemminkin oli, sillä ihminen on aina tulemisen tilassa, kuten Søren Kierkegaardin nimimerkki Climacus kirjoittaa (1848, 313). Kirjan alussa muistaja tähdentää, että kirjaa tuskin kannattaa lukea kanteesta kanteen. Ohjetta soveltaen kiinnitän tässä arviossa huomion vain joihinkin seikkoihin, valikoiden asioita, jotka ovat minulle Tarastin oppilaana mielenkiintoisia.

Kirja alkaa sympaattisella kuvauksella lapsuudesta Helsingissä: veljien leikeistä, leipomisen oppimisesta, sukulaisvierailuista ja pöytätavoista (Tapaninpäivän lounaalla kuuluu olla kanaa). Mukaan mahtuu myös sangen omalatuksia seikkoja kuten tieto koulupoikana alkaneesta ja käsittääkseni tänäkin päivänä jatkuvasta kirjeenvaihdosta kirjallisuustieteen professori Hannu Riikosen kanssa, josta osa on julkaistu *Eero ja Hannu*-kirjassa (1998). Kirjoittajan orkesterikonserttiharrastus on tärkeällä sijalla. Varmasti montaa lukijaa kiinnostaa myös tietää, keitä Normaalilyseossa eli Norssissa Tarastin luokalla oli: muun muassa Osmo Kuusi, Hannu Riikonen ja Timo Vihavainen (luokan huippu Klaus Kallioisen kanssa telinevoimistelussa). Ajatonta on kuvaus siitä, kuinka lukiolaiset jännittivät englannin kielen lehtorin sekä uskonnon ja psykologian lehtorin romanssia. Elämäään kuuluvaa huumoria on kaiken kaikkiaan paljon, kuten kuvauksessa maantiedon opettajasta: ”Kun hän ensimmäisellä tunnilla opetteli nimiämme ja keksi minut: ’Ahaa Tarasti, no sen näkee jo naamasta’ – hän oli opettanut veljiäni.”

Elämä ei kuitenkaan ollut ilman kärsimystä. Koskettavia ovat jaksot isoveljen pitkäaikaisesta taudista ja perheen suhtautumisesta siihen. Monet Tarastin opiskelijat tiesivät jotain armeija-ajasta *Eero ja Hannu*-kirjan perusteella. Nyt muistelmissaan Tarasti palauttaa mieleen nuo kelle tahansa muistoihin jäävät jaksot tarkemmin.

Armeijaa seuraavat opiskelut Sibelius-Akatemiassa ja Helsingin yliopistossa. Ensimmäisessä pianonsoittoa ja jälkimmäisessä teoreettista filosofiaa sekä sittemmin musiikkitiedettä Erik Tawaststjernan aikaan. Opiskelujen aikana tapahtui myös tutustuminen Eila Tahvoseen – tulevaan vaimoon. Brasilian ja Pariisin jaksot tarjoavat tärkeää ajankuvaa. Opiskelua seuraa varsin pian Jyväskylän yliopiston aika, jolloin Tarasti toimi taidakasvatuksen professorina ennen kuin aloitti yli kolmekymmenvuotisen uransa Helsingin yliopiston musiikkitieteen professorina (1983–1984 ja 1984–2016).

Tieteenhistoriallisesti tai -sosiologisesti merkittäviä muistelmien osuuksia ovat kuvaukset semiotiikan maailmanlaajuisista verkostoista. Suomeenhan saatiin semiotiikan Imatran kesäkoulu, joka keräsi joka kesä Suomeen alan huippuasiantuntijoita – kuten on tapana sanoa – mutta jonka toiminta sitten lakkasi, kun ministeriö veti hankkeelta tukensa 2012. Kirjasta voi lukea myös tiedeyhteisön ajoittain karusta todellisuudesta. Eräänä esimerkkinä voi mainita sen, kuinka hispaanisen Amerikan edustajat kokouksessa huutamalla hankkivat semiotiikan maailmankongressin Guadalajaraan Meksikoon.

Vuoden 2013 yliopistolaki saa suuret moitteet siitä, että se erotti hallinnon tutkimuksesta ja opetuksesta. Samaten saavat uudistukset, jotka tavataan sekoittaa edistykseen tai parannukseen: ”Tuli arviointivillitys kautta maan kaikkiin oppilaitoksiin. Kaikki pakotettiin tekemään loputomia itsekritiikkejä, hieman niin kuin aikoinaan Maon kiinassa. Kaikki alistettiin usein nöyryyttäviin keskusteluihin esimiesten kanssa. [–] Kävi ilmi, ettei kansainvälisessä sarjassa julkaistu teos ollut edes yhtä arvokas kuin artikkeli Amerikassa.” (S. 515–516, 519–521.)

Myös musiikkitieteen tulevaisuutta Helsingin yliopistossa Tarasti käsittelee ja joutuu toteamaan, että tältä osin muistelmien loppu jää avoimeksi. Tarasti lainaa asiaan liittyen vuonna 2020 laatimaansa aiemmin julkaisematonta tekstiä (s. 539–541), jossa hän käy läpi musiikkitieteen yhtäkkisesti vähenevästä henkilöstön määrästä johtuvaa oppiaineen heikentynyttä asemaa Helsingin yliopistolla. Hän kantaa huolta etenkin ”yleisen’ musiikkitieteen” eli entisen A-linjan asemasta: ”Tilanne on kuitenkin se, että etnomusikologiasta on tullut maassamme niin dominoiva suuntaus, että taidemusiikin tutkimus on jäämässä sen jalkoihin.”

Valoisampi jakso on se, kun Tarasti käy läpi kaikki musiikkitieteen väitöskirjat Helsingin yliopistossa hänen aikanaan; myöhemmin hän on harmitellut sitä, että virallisesti toiselle alalle tehty Elina Viljasen väitöskirja Boris Asafjevista (2017) jäi mainitsematta. Luettelomaisen esityksen joukossa on myös eräs sangen hupaisa kertomus Markus Långin väitöstilaisuudesta tai pikemminkin tapahtumista sen jälkeen. Kirja on muutenkin aarrelipas sellaiselle, jota kiinnostavat anekdootit lähihistorian musiikkipersoonista ja muista henkilöistä. Henkilöarvostelmat ovat ajoittain, ehkä parhaiten sanottuna, suorasukaisia: ”John Deely oli sangen erikoinen ehkä hieman vulgaarissa mielessä.”¹ Kirjan alkusanoja edeltää lai-

1 Muuten tämän arvion kirjoittaja on sitä mieltä, että John Deely (1942–2017), teosten kuten *Four Ages of Understanding* (2001), *What Distinguishes Human Understanding* (2002) ja *The Human Use of Signs or: Elements of Anthropeosemiosis* (1994) kirjoittaja, on yksi lähihistorian merkittävimpiä filosofejia ja semiootikkoja.

naus Jacques Lacanilta ”Je dis toujours la verité, mais pas tout” – ”kerron aina totuuden, mutten kaikkea” – mikä antaa olettaa, että paljon myös jäänyt pois.

Muistelmien lopussa käsitellään sekä kielteisiä että myönteisiä arvosteluja Tarastin kirjoista – ei tosin sentään niissä mittasuhteissa kuin Markku Eskelisen Proosahistoria-blogissa (2016). Lopuksi ”loppupäätelmissään” Tarasti valottaa omia ajatuksiaan alkuun panemansa eksistentiaalisemioitiikan suhteen, jossa on kyse subjektin uudelleenarvottamisesta semioosissa eli merkkien toiminnassa.

Viimeiseksi hieman *sensuuria*: kirja ei sovellu luettavaksi kaikessa seurassa – tai ainakin varovaisuutta täytyy harjoittaa. Armeijajakso nimittäin sisältää erään erittäin ruman kirouksen, josta voisi antaa *trigger-warningin* ja joka painettuna on mielestäni jopa rumempi kuin se on ollut alkuperäisessä asiayhteydessään. Myös joitain epätarkkuuksia kirja sisältää. Mutta toki Kierkegaardin Climacus (1848, 40) esittää, että ”historiallisissa kysymyksissä suurinkin mahdollinen varmuus on vain *likiarvo*”.

Mainitut Eero Tarastin kirjat

Tarasti, Eero. 2016. *Eurooppa/Ehkä*. Jyväskylä: Athanon.

Tarasti, Eero. 2019. *Elämys ja analyysi. Musiikkiblogeja ja -arvioita Amfionista 2007–2019*. Acta Semiotica Fennica, LVI. Helsinki: Suomen Semioitiikan Seura ry, Kulttuuriperintöjen akatemia ry.

Tarasti, Eero. 2021. *Moi ja soi. Muistelmat*. Helsinki: Teos.

Muuta kirjallisuutta

Deely, John. 1994. *The Human Use of Signs or: Elements of Anthroposemiosis*. Lanham, MD: Rowan & Littlefield Publishers.

Deely, John. 2001. *Four Ages of Understanding*. Toronto: University of Toronto Press.

Deely, John. 2002. *What Distinguishes Human Understanding?* South Bend, Indiana: St. Augustine’s Press.

Eskelinen, Markku. 2016. ”Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa [Blogi]” alkaen 2016. Tark. 8.6.2022. <https://proosahistoria.blogspot.com/>

Kierkegaard, Søren. 1848. *Päättävä epätieteellinen jälkikirjoitus*. Kääntänyt Torsti Lehtinen. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

Riikonen, H. K. ja Eero Tarasti. 1998. *Eero ja Hannu. Tutkijanalkujen koulu- ja opiskeluvuosien kirjeenvaihtoa 1961–1976*. Helsinki: Yliopistopaino.

Viljanen, Elina. 2017. *The Problem of the Modern and Tradition. Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884-1949)*. Approaches to Musical Semiotics 23. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääasiassa suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Englanninkielisiä artikkeleita voidaan julkaista perustellusta syystä. Käsikirjoituksen maksimipituus on välilyönteineen 60 000 merkkiä, lähdeluettelo ja viitteet mukaan lukien.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään ensisijaisesti Journal.fi-palvelun kautta. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä ”N.N.” (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi ”[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]” **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehteen kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Musiikin päätoimittajat arvioivat ensin käsikirjoituksen soveltuvuuden lehteen. Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen arvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin, kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin.

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

- Muutaman rivin mittainen kirjoittajaesittely sähköpostiosoitteineen artikkelin kielellä. Esittelyyn on hyvä lisätä myös kirjoittajan ORCID-tunniste, mikäli sellainen on käytössä
- Muutaman virkkeen mittainen artikkelia koskeva esittelyteksti artikkelin kielellä
- Englanninkielinen parin kappaleen mittainen tiivistelmä (abstrakti) artikkelin sisällöstä. Mikäli artikkeli on englanninkielinen, tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi tai ruotsiksi.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköposti-osoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan teettämään kielentarkastus jo ennen vertaisarviointikierrosta. Kielentarkastus ennen itse julkaisua on välttämätön.

Tekstin muotoiluun tulee olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavutusta tai erillistä viiteautomaattikaohjelmaa ei tule käyttää.

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”–” (ei ”-” eikä ”—”) siten, että sen kummallakin puolella on välilyönti. Lainausmerkkeinä käytetään suomen- ja ruotsinkielisissä artikkeleissa tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Englanninkielisissä artikkeleissa käytetään muotoa ”lainaus”. Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Teosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot lihavoidaan mutta ei numeroida.

Lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tekstiin (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi alaviitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöi-

tä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Niitä on syytä käyttää säästeliäästi. Alaviitenumero merkitään virkkeen loppuun pisteen jälkeen.

Lähdeluettelo

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ajatusviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. 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.

Musiikki-lehdellä on käytössä DOI-tunnukset (Digital Object Identifier), jotka toimivat sähköisten lähteiden viitteinä. Kirjoittajien tulee ilmoittaa **jokaisen ilmoitetun lähteen yhteydessä sen yksilöllinen DOI-tunnus [muodossa <https://doi.org/...>] aina silloin, kun viitataan DOI-järjestelmään kuuluvaan sähköiseen lähteeseen.**

Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Esimerkiksi englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia siis käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2018, 9. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press).

Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne eritellään arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon. Myös nuottijulkaisut, äänitteet ja käsikirjoitukset eritellään omiksi kokonaisuuksikseen lähdeluettelossa, mikäli niitä on huomattava määrä. Yksittäinen vaikkapa nuottijulkaisu tai painamaton lähde voidaan merkitä erittelemättömään lähdeluetteloon tekijän sukunimen mukaan aakkostettuna.

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.

Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ichiyonagi, Toshi. 2018. Haastattelu Tokiossa 12.9.2018, haastattelija Lasse Lehtonen. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Jukka Tolonen Quartet. ”Mountains” (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tark. 10.10.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Krohn, Helmi. Kirjeet Jörgen Bendixille. Kansalliskirjaston käsikirjoituskoelma, Coll.530.25.

Kurkela, Vesa. 2013. ”Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa”. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 458.

Nallinmaa, Eero. 1964. ”Musiikillisen hahmotuksen ongelmia”. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Ojanen, Mikko. 2018. ”Avoin tiede on huono otsikko”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>

Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ranta-Meyer, Tuire. 2021. Sähköpostiviesti Lasse Lehtoselle, 8.2.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Richardson, John. 2017. ”Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista”. *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.

Salmenhaara, Erkki. 1980 [1970]. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sibelius, Jean. 1896. ”Tuonelan joutsen” sarjasta *Lemminkäinen*. Viulustemma, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

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.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. On suositeltavaa toimittaa nuottiesimerkit skannattuina, kuvakaappauksina tai nuotinkirjoitusohjelmalla laadittuina. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä ”kuviksi”, ”esimerkeiksi” tai ”taulukoiksi” materiaalin tyypistä riippuen. Visualisoivaan aineistoon lisätään selittävä teksti. Selittävää tekstiä ei sisällytetä kuva- tai esimerkkitiedostoon, vaan se kirjoitetaan artikkelidokumenttiin omana rivinä esimerkiksi muodossa ”Kuva 1. Olfine Moe Carmenin roolissa vuonna 1878. Valokuva Augusta Zetterling, Tukholman musiikki- ja teatterikirjasto.” Jos aineistoa ei ole upotettu dokumenttiin, sen sijoittelua koskevat toivomukset merkitään omalle rivilleen esimerkiksi ”<Kuva 1>”.

Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja. Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimittajaan.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin*

Improvisation. Loppuunmyyty.

- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.