

Musiikki 3/2022

musiikki.journal.fi | 52. vuosikerta

Tuire Ranta-Meyer, Meri Kytö ja Lasse Lehtonen
Musiikkia, politiikkaa, kannanottoja..... 3

Artikkelit

➤ *Susanna Waldén-Antikainen*
”Yhteinen henkinen tila”. kansallissosialistinen
kulttuuripropaganda säveltäjä Yrjö Kilpistä koskevissa
lehtiartikkeleissa 1934–1944..... 10

➤ *Inkeri Jaakkola*
Musiikillistettua teatteria. Hitler ja Blondi:
kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle
ja pianolle 42

➤ *Jussi Jaatinen*
Laajentunut viritys ja kontekstisidonnainen intonaatio..... 76

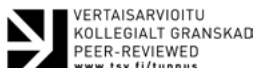
Arvio

Tuire Ranta-Meyer
Enzio Forsblom tutkimuksen kohteena..... 113

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 (Turun 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@utu.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 (verkkopainos) ISSN 2669-8625**

Musiikkia, politiikkaa, kannanottoja

Tuire Ranta-Meyer, Meri Kytö ja Lasse Lehtonen

.....

Venäjän Ukrainaan kohdistaman hyökkäyssodan aiheuttama kärsimys ja sen kirvoittamat erilaiset eettiset ja moraalifilosofiset kysymykset ovat myös meille musiikintutkijoille näkyvissä lähes päivittäin. Opetus- ja kulttuuriministeriön korkeakouluille maaliskuussa antaman suosituksen mukaisesti yliopistot ovat pidättäytyneet korkeakoulu- ja tiedeyhteistyöstä venäläisten organisaatioiden kanssa. Suosituksen mukaisesti jo olemassa oleva organisaatioiden välinen yhteistyö on keskeytetty toistaiseksi eikä uusia hankkeita käynnistetä. Tutkijoiden liikkuvuutta on jäädytetty, vierailuja ei suositeta eikä asiantuntijalausuntoja sovi pyytää eikä antaa. Tämä on vaikuttanut monen tutkijan arkeen, verkostoihin ja hankesuunnitteluihin yllättävin tavoin, eivätkä ratkaisut tilanteisiin aina ole olleet yksiselitteisiä. Suomessa toimivien venäläisten ja ukrainalaisten tutkijoiden sekä jatko- ja perusopiskelijoiden on pitänyt harkita monta ammattiyhteisöllistä kysymystä uudessa valossa. Nähtäväksi jää, millaista tuhoa Venäjän hyökkäyssota saa vielä aikaan esimerkiksi karjalaisen musiikkiperinteen tutkimuksessa.

Eettiset pulmat näkyvät myös musiikkielämässä. Otsikolla ”Kuka saa tulla Suomeen?” *Helsingin Sanomien* musiikkitoimittaja Vesa Sirén (2022a) pohti, kenen venäläisen muusikon kanssa yhteistyötä voi tehdä ja kenen ei. Pääsääntöisesti suomalaisten musiikki-instituutioiden periaatteena on artikkelin mukaan se, ettei kiinnityksiä tehdä sellaisten tahojen kanssa, jotka ovat Venäjän valtion tukemia tai voimakkaasti kytköksissä Venäjän nykyjohtoon. Mutta rajanveto on vaikeaa. Esimerkiksi Putin-myönteisiä lausuntoja antaneen Valeri Gergijevin ura lännessä on ehkä ohi, mutta tuomittuaan keväällä 2022 hyökkäyksen entinen putinisti Anna Netrebko on tervetullut jo ainakin Milanon La Scalaan ja Wienin valtionoopperaan. Helsingin kaupunginorkesterin intendentti Aleksi Malmberg linjasi Sirénin haastattelemana, ettei kiinnittäisi taiteilijoita, joiden arvopohja on räikeästi ristiriidassa Helsingin kaupungin arvojen kanssa. ”Katsomme, millä tavoin voimme käsitellä vapauden, ihmisarvon, rauhan ja oikeudenmukaisuuden periaatteita osana orkesterin taiteellista työtä”, Malmberg totesi.

Suomen Kuvalehti puolestaan kiinnitti elokuussa huomiota joskus heppoisin perustein käyttämiimme rankkoihinkin käsitteisiin ”Kansanmurhakortiksi” otsikoidussa, toimittaja Aurora Rämön kirjoittamassa artikkelissa. Globaalissa moraalimarkkinassa erilaisilla tahoilla, vaikka pa toisilleen vihamielisillä naapurivaltioilla, voi olla tendenssi kehystää oma kamppailunsa oikeamieliseksi ja tunteita herättäväksi. ”Niiden valtioiden tai yhteisöjen, jotka eivät ole tyypillisesti kansainvälisessä seurannassa, täytyy lähettää kuuluvampia, keskitetympiä ja jopa liioiteltuja viestejä. Sellainen kannustaa puhumaan massamurhista ja täysimittaisista kansanmurhista”, artikkelissa sanotaan politiikantutkija Brian Grodskya lainaten. Erityisen paljon syytöksiä on esitetty Itä-Euroopassa, jossa Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen kansanmurhia on havaittu ainakin Ukrainassa, Puolassa, Kazakstanissa, Uzbekistanissa, Moldovassa, Tšetšeniassa, Azerbaidžanissa, Virossa, Latviassa, Liettuassa ja Venäjällä. (Rämö 2022.)

Sanojen ”sotarikos”, ”rikos ihmisyyttä vastaan” ja ”kansanmurha” välille ei voi laittaa yhtäläisyysmerkkejä. Ensimmäiseen nimikkeeseen voi syyllistyä vain aseellisen konfliktin aikana, ja kohteena voivat olla toiset taistelijat tai siviilit. Rikos ihmisyyttä vastaan voi tapahtua myös rauhan aikana, ja uhrina ovat aina siviilit. Termin kansanmurha kehitti edellä mainitun artikkelin mukaan (s. 39–40) Venäjän keisarikunnassa syntynyt puolanjuutalainen asianajaja Raphael Lemkin. Hän tutki natsihallinnon sotarikoksia, mutta piti sotarikoksen nimikettä riittämättömänä holokaustin kohdalla. Vuonna 1944 hän julkaisi teoksensa *Axis Rule in Occupied Europe*, jossa hän analysoi toisen maailmansodan aikaisten akselivaltioiden miehitysvaltaa oikeudellisesta näkökulmasta. Kirjassaan hän käytti ensimmäisen kerran itse keksimäänsä uudissanaa genocide – ”kansanmurha” tai ”joukkotuhonta” – tarvitessaan sanan tai käsitteen, jolla ei ollut mitään edeltävää merkitystä tai konnotaatioita. Kansanmurhaksi hän katsoi suunnitelmallisen ja koordinoitun, kokonaisen kansallisen ryhmän keskeisten elinmahdollisuuksien tuhoamiseen tähtäävän toiminnan, jonka tavoitteena on tällaisen ryhmän hävittäminen (*”a coordinated plan of different actions aiming at the destruction of essential foundations of the life of national groups, with the aim of annihilating the groups themselves”*). (Lemkin 1944, 79–95.)

Rämön artikkelissa muistutetaan, että kansanmurhaväitteitä käytetään usein politiikan välineenä. Joukkotuhonta-sanaa tulisi kuitenkin vain silloin, kun kyse on suunnitelmallisesta teosta. Täytyy olla todisteita siitä, että nimenomaisena tarkoituksena on ollut hävittää kansallinen, etninen, rodullinen tai uskonnollinen ryhmä kokonaan tai osittain. Jos siis puhumme Ukrainan sodasta, Venäjän syyttäminen kansanmurhasta

on artikkelin mukaan perusteetonta ilman dokumentoitua tarkoituksellisuutta. *Suomen Kuvalehdessä* Rämön tarkoituksena oli osoittaa, että tällaisia julki tuotuja Venäjän intentioita on löydettävissä ja että niitä on esitellyt esimerkiksi Johns Hopkins -yliopiston Itä-Euroopan politiikan ja historian tutkija, apulaisprofessori Eugene Finkel *Washington Postin* mielipidekirjoituksessaan (Finkel 2022). Juuri ennen tämän *Musiikki*-lehden ilmestymistä ulkoministeriö ilmoitti Suomen osallistuvan yhtenä YK:n joukkotuhontayleissopimuksen osapuolena kahteen oikeudenkäyntiin, jossa käsitellään Venäjän tekemiksi väitetyjä laajamittaisia ja vakavia ihmisoikeusloukkauksia Ukrainan alueella. Tiedotteessa painotetaan, että oikeudenkäynti ”on kansainvälisoikeudellisesti ja erityisesti Euroopan ihmisoikeussopimuksen soveltamisalan suhteen merkittävä. Se käsittää useita perustavanlaatuisia kysymyksiä Euroopan ihmisoikeussopimuksen soveltamisesta konfliktitilanteessa”. (Ulkoministeriö 2022.) Näyttää siis siltä, että joukkotuhonnasta on yhä vahvempia todisteita.

Natsijohtajat aikoinaan tuominneessa Nürnbergin kansainvälisessä sotatuomioistuimessa 1945–1946 ei vielä ollut käytössä sanaa kansanmurha eikä joukkotuhontaan liittyvää lainkohtaa, johon vedota. Sellainen otettiin käyttöön vasta 1948 Lemkinin väsymättömän lobbaustyön ansiosta. Mutta tämän nyt käsilläsi olevan *Musiikki*-lehden numeron artikkelissa ”Hitler ja Blondi” viitataan Hannah Arendtin (1906–1975) luomaan käsitteeseen pahuuden arkipäiväisyydestä, joka puolestaan syntyi vasta vuonna 1961 Jerusalemiin oikeuden eteen saatetun SS-everstiluutnantti Adolf Eichmannin oikeudenkäynnin myötä. Arendt seurasi oikeudenkäyntiä *The New Yorkerin* reportterina. Hänen pitkä raporttinsa oikeudenkäynnistä ilmestyi ensin lehden viisiosaisena artikkelisarjana 1963 ja myöhemmin samana vuonna kirjana. Se on suomentajiensa mukaan sekoitus ”historiaa, poliittista filosofiaa ja journalistista raportointia”, ja suomenkielisen käännöksen esipuheen laatijan, politiikantutkija Tuija Parvikon mukaan kirja herätti ilmestyttyään vilkasta polemiikkia ja jopa raivoisaa kritiikkiä. ”Se käynnisti keskustelun ja kiistelyn, joka kerran alettuaan ei ole koskaan loppunut vaan syytty kerta toisensa jälkeen uudelleen”, Parvikko toteaa. (Arendt 2016, 4, 11–12.)

Eichmann Jerusalemissa -raportista kansanmurhan käsite löytyy, olihan sitä käytetty jo toistakymmentä vuotta. Koska Arendtin (2016, 363) mukaan kokonaisia kansojen joukkomurhia on koettu aiemminkin – ennen kolmannen valtakunnan syntymistä esimerkiksi niin antiikin aikana kuin imperialismin ja kolonisaation vuosisadoilla – hänen mielestään ilmaus ”hallinnolliset joukkomurhat” voisi olla tarkempi käsite. Näin selvennettäisiin sitä, että kyseisenlaisia hirvittäviä tekoja voidaan tehdä myös oman

maan kansalaisia kohtaan, ei ainoastaan vieraita kansakuntia tai rotuja vastaan.

Artikkelin ”Hitler ja Blodi” innoittamana – vaikei Arendtin ajattelu ole siinä kuin väljänä viitekehyksenä – tuntui siltä, että *Eichmann Jerusalemissa* -kirjaan pitäisi ihan yleissivistyksensäkin vuoksi syventyä vaikkapa sen melko tuoreen suomennoksen ja siitä viime aikoina kirjoitettujen artikkeleiden avulla. Parvikon (Arendt 2016, 11) mukaan Arendtin aiheuttaman kiistan pääkohtia olivat pahuuden luonne, juutalaisyhteisöjen yhteistointiminta natsien kanssa ja natsien vastaisen erityisesti juutalaisen vastarinnan heikkous. Myös tyylilaji, pamfletin voimakas poleemisuus ja ironisuus, aiheuttivat vastustusta. Arendtin puolustajat ovat argumentoineet, että teoksen ja sen tekijän kriitikot ovat ymmärtäneet väärin tulkitessaan ironisia väitteitä kirjaimellisesti (ibid. 14–15). Esimerkiksi Martina Reuter on suomennoksesta laatimassaan kirja-arviossa 2017 pohtinut tätä ironisuutta ja ylipäättään sitä, kuinka totuudellisena Arendtin kuvausta Eichmannin ja holokaustin rikoksista voidaan pitää (Reuter 2017, 149–150).

Jos kirjaa *Eichmann Jerusalemissa* ei ole lukenut, vaan perustaa käsityksensä toisen käden tietoon eli siihen mitä kirjasta on kirjoitettu, voi joutua harhateille. Voi esimerkiksi kyseenalaistaa Arendtin kirjan tunnetun väitteen siitä, että Eichmannilla olisi ollut erittäin huono muisti, minkä vuoksi hänen oli vaikea kertoa tapahtumista selkeästi? Mikä selvänäkijä Arendt on voinut olla tehdessään psykologisia arviota vain oikeudenkäyntiä seuraamalla ja näkemällä Eichmannista ainoastaan sen puolen, jonka tämä ehkä tietoisena puolustusstrategianaan esitti? Ainahan väärintekijöiden muisti yhtäkkiä huononee, eivätkä he muista mitään. Ei heillä kiinni jäätyään kerta kaikkiaan ole mitään intressiä tuoda esiin itselleen epäedullisia asioita, muttei sen perusteella kai voida tehdä pitkälle meneviä johtopäätöksiä heidän muistinsa laadusta. Ja olikohan Arendt hieman naiivi odottaessaan, että oikeudenkäynnissä syytettynä näkyisi psykopaatti tai perverssi sadisti? Vaikka Eichmann sellainen olisikin ollut, eikö hänen olisi puolustukseksi kannattanut esittää tavallisen, mitäänsanomattoman, vähän yksinkertaisen virkamiehen roolia, pikku käskyläisen, joka seurauksia ajattelematta oli piirulleen noudattanut natsihallinnon ylimmän johdon ohjeita?

Hannah Arendtin raporttiin ja sen jälkikirjoitukseen perehtyminen oli kuitenkin hyvin vaikuttava kokemus. Kirja osoittautui aivan toisenlaiseksi, kuin mitä voisi päätellä sen erilaisista, kontekstistaan irrotetuista katkelmista: se ei ole teoreettinen tutkielma pahuuden olemuksesta, se ei käsittele totalitarismia, saksalaisten historiaa kolmannen valtakunnan aikana eikä suurimman juutalaisten kohtaaman katastrofin historiaa

(Arendt 2016, 359). ”Oikeuden jakaminen sekä syytetyille että uhrille ovat ainoat asiat, joista rikostuomioistuimessa on kyse”, Arendt totesi kirjansa lopussa (ibid. 375) ja jatkoi: ”Eichmannin oikeudenkäynti ei ollut poikkeus, vaikka oikeuden käsiteltävänä olikin rikos, jota ei löytynyt lakikirjoista ja syytettynä rikollinen, jollaista mikään oikeusistuin ei ollut kohdannut – ei ainakaan ennen Nürnbergin oikeudenkäyntejä.” Raportti ei käsittele kirjoittajansa mukaan muuta kuin ”sitä, missä määrin Jerusalemin oikeusistuin onnistui täyttämään oikeudenmukaisuuden vaatimukset”. Tuo juridisesti äärimmäisen monimutkainen oikeudenkäynti epäjohdonmukaisuuksineen ja poikkeavuuksineen jätti nimittäin Arendtin mukaan sen jälkeisessä kirjallisuudessa varjoonsa ne keskeiset moraaliset, poliittiset ja jopa oikeudelliset ongelmat, joita se aiheutti. (Ibid. 322, 375.) Niitä puolestaan Arendt nimenomaisesti käsittelee, ja ne jos mitkä ovat *Eichmann Jerusalemissa* -raportin ydintä.

Arendtin moraalifilosofiset pohdinnat kollektiivisesta syyllisyydestä ovat valideja edelleen tämän päivän keskustelussa Venäjästä, Putinista ja Ukrainasta. Ovatko tavalliset venäläiset tänään kuten saksalaiset eilen? Onko ”pahuus” läpäissyt venäläisen hallinnon ja byrokratian ja onko se muuttunut niin arkipäiväiseksi, että yksilön on vaikeaa tai mahdotonta nähdä sille vaihtoehtoa? Jos uskomme Arendtin näkemystä pahan arkipäiväisyydestä, ei liene tarkoituksenmukaista ainakaan spekuloida Vladimir Putinin mielentilalla (ks. esim. Väsentösen artikkeli *Helsingin Sanomissa* 3.3.2022 ja Vainio 2022). Onko kyseessä pikemminkin viheliäisten tekojen tai joukkotuhonnan muuttumisesta vähitellen valtiiovallan normiksi, johon tavalliset ihmiset sopeutuvat kuin huomaamatta eivätkä siksi kyseenalaista?

Arendt ehdottaa pahuuden arkipäiväistymisen vastalääkkeeksi ajattelamista (*thinking*), eräänlaista ajattelemaan pysähtymistä, arvostelukyvyn kehittämistä, sisäistä dialogia oman itsensä kanssa ja itsensä etäännyttämistä siitä, mikä vaikuttaa realiteetilta ja muuttumattomalta asiantilalta (ks. Arendt 2016, 19–21). Arendt-tutkija John McGowan (1998, 108–109) on analysoinut tätä käsitettä ja näkee siinä kolme ulottuvuutta: a) ajattelu on toimintaa, jonka tuloksena syntyy ymmärrystä, b) ajattelu on oman itsensä kanssa käytävä äänetön dialogi, joka etäännyttämisen kautta voi auttaa vastustamaan yhteiskunnan ilmiöiden aiheuttamaa painetta sen suhteen, mihin uskoo ja miten toimii ja c) ajattelu liittyy vahvasti eräänlaiseen globaaliin yhteisöllisyyteen, siihen että kykenee ottamaan huomioon toisten ihmisten näkökulmia yhteisesti jaetulla maapallolla.

Arendtilla on myös näkemys siitä, miten pitkälle yksilön tulisi mennä toiminnassaan tilanteessa, jossa valtavirran vastustaminen voi olla kohta-

lokasta. Hän ei hyväksynyt Saksan toisen maailmansodan aikaisen armeijälääkärin Peter Bammin puolustelua siitä, että Hitlerin aikana juutalaisten tappamisen vastustajat olisi pidätetty vuorokauden sisällä ja he olisivat kadonneet saman tien jäljettömiin. ”On varmaa, että kuka tahansa, joka olisi uskaltanut kohdata kuoleman mieluummin kuin hiljaa sietänyt riikoksia, olisi uhrannut elämänsä turhaan”, Bamm oli todennut. Pitkällä tähtäimellä Arendtin mukaan mikään ei kuitenkaan voi koskaan olla hyödyttö. Poliitiikan näkökulmasta opetus on, että ”terrorin olosuhteissa suurin osa ihmisistä tottelee, mutta jotkut eivät” (Arendt 2016, 296–298).

Samoilla linjoilla on Ukrainassa syntynyt suomalainen kapellimestari Dalia Stasevska, kun toimittaja Vesa Sirén kysyi häneltä *Helsingin Sanomien* Kuukausiliitteessä (2022b), mikä on venäläisten vastuu hirmuteoista. ”Tavalliset yksittäiset ihmiset eivät tietenkään syyllistyneet hyökkäyspäättökseen. Mutta tavalliset ihmiset voivat päättää olla olematta hiljaa, jolloin heistä tulee rohkeita tavallisia ihmisiä”, haastateltava vastasi ja lisäsi: ”Tuhannet osoittavat mieltään vankeustuomion uhalla, mutta kymmenet miljoonat venäläiset eivät.” Stasevska kertoi tuntemastaan venäläisestä oopperalaulajasta, joka esiintyi niin Venäjän kuin Euroopan oopperateattereissa ja joka vieroksui hänen kantaaottavia kirjoituksiaan sosiaalisessa mediassa. Hän oli sanonut olevansa vain tavallinen ihminen, jonka pitää käydä töissä. Stasevskan mielestä aktiivinen vastustus olisi ainoa keino pysäyttää venäläisten hyökkäyssota. Venäläislaulaja oli vastannut, että silloin hän voisi joutua vankilaan. ”Mitä se on siihen verrattuna, että ukrainalaisia teloitetaan joukkohautoihin!” Stasevska oli perustellut ja totesi sitten: ”Silloin ymmärsin, miten natsismi oli mahdollista. Koska ihmiset olivat hiljaa, katsoivat muualle ja jatkoivat normaalia elämää.”

Tässä *Musiikki*-lehden numerossa pohdinnat menneisyydestä koskevat sattuvalla tavalla nykypäivää. Artikkelissaan suomalaissäveltäjä Yrjö Kilpisen aseman rakentamisesta kolmannen valtakunnan aikaisessa Saksassa Susanna Waldén-Antikainen osoittaa, miten vaikeina aikoina toimivien taiteilijoiden työtä on hyödynnetty osana äärioikeistolaista poliittista diskurssia.

Inkeri Jaakkolan artikkelissa ”Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle” tarkastelun kohteena puolestaan on teatteriesitys, jota on analysoitu elävän esityksen ja esitystallenteen avulla. Jaakkola jäsentää musiikille annettuja rooleja produktiossa ja samalla hän erittelee omia kokemuksiaan sen suhteen, mitkä elementit nousevat etualalle esitystallenteessa ja mitkä elävässä esityksessä teatterisalissa.

Jussi Jaatisen viritysjärjestelmiä käsittelevä teksti siirtää käsittelyn pois natsiteemasta ja keskittyy musiikin kuulemiseen ja erilaisiin virityksiin niin tutkijan kuin muusikonkin näkökulmasta. Viimeisenä tässä numerossa on Tuire Ranta-Meyerin kirja-arvio tänä vuonna ilmestyneestä Enzo Forsblom -symposiumjulkaisusta *1800-luku saa mennä, Bach saa tulla*, jonka toimittajana on ollut Peter Peitsalo. Lehden seuraava ja vuoden viimeinen numero on pelimusiikkitutkimuksen teemanumero, ja se ilmestyy joulukuussa.

Lähteet

- Arendt, Hannah. 2016. *Eichmann Jerusalemissa. Raportti pahuuden arkipäiväisyydestä*. Suom. Jouni Tilli ja Antero Holmila. Jyväskylä: Docendo.
- Finkel, Eugene. 2022. "What's happening in Ukraine is genocide. Period." *Washington Post* 5.4. Tark. 13.9.2022. <https://www.washingtonpost.com/opinions/2022/04/05/russia-is-committing-genocide-in-ukraine/>.
- Hamilton, Bernard F. 2019. Lemkin, Raphael. Tark. 13.9.2022. <https://www.encyclopedia.com/international/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/lemkin-raphael>.
- Lemkin, Raphael. 1944. *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*. Washington, D.C.: Carnegie Endowment for International Peace, Division of International Law.
- McGowan, John. 1998. *Hannah Arendt: An Introduction*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Reuter, Martina. 2017. "Vääristikö Hannah Arendt totuutta?" *Niin & näin* 24(1), 148–151. Tark. 16.9.2022. <https://netn.fi/node/7147>.
- Rämö, Aurora. 2022. "Kansanmurhakortti." *Suomen Kuvalehti* nro 32, 34–40.
- Sirén, Vesa. 2022a. "Kuka saa tulla Suomeen? Rajankäynti on vaikeaa myös taitelijavalinnoissa, kun Venäjä jatkaa julmaa hyökkäystä ja laajojen alueiden miehitystä Ukrainassa." *Helsingin Sanomat* 7.9. B1–B2.
- Sirén, Vesa. 2022b. "Ukrainalainen sydän." *HS Kuukausiliite*, toukokuu. Tark. 15.9.2022. <https://www.hs.fi/kuukausiliite/art-2000008759288.html>.
- Ulkoministeriö 2022. Suomi osallistuu kahteen Venäjän hyökkäyssodasta johtuvaan oikeudenkäyntiin. Tiedote 22.9.2022. Tark. 23.9.2022. https://um.fi/ajankohtaista/-/asset_publisher/gc654PySnjTX/content/suomi-osallistuu-kahteen-venajan-hyokkaysodasta-johtuvaan-oikeudenkayntiin/35732.
- Vainio, Kaarina. 2022. "Ottaako riski? Vallanpitäjän persoona ja ajattelu vaikuttavat ulkopolitiikkaan". *Ulkopolitiikka* nro 2. Tark. 16.9.2022. <https://ulkopolitiikka.fi/lehti/2-2022/ottaako-riski-vallanpitajan-persoona-ja-ajattelu-vaikuttavat-ulkopolitiikkaan/>.
- Väntönen, Elina. 2022. "Yhdysvalloissa pohditaan nyt ankarasti Putinin mielentilaa." *Helsingin Sanomat* 3.3.



Susanna Waldén-Antikainen

**”Yhteinen henkinen tila”:
kansallissosialistinen
kulttuuripropaganda säveltäjä
Yrjö Kilpistä koskevissa lehtiartikkeleissa
1934–1944**

FM Susanna Waldén-Antikainen (susanna.walden-antikainen@helsinki.fi) valmisteele väitöskirjaa Helsingin yliopistossa säveltäjä Yrjö Kilpisen roolista kansallissosialistisessa propagandassa. Waldén-Antikainen on mukana Kimi Kärjen johtamassa tiedettä ja taidetta yhdistävässä projektissa ”Fasismien lumo ja affektioivinen perintö”, jonka seitsemän jäsentä tutkivat fasistisen retoriikan ja estetiikan läsnäoloa suomalaisessa kulttuurissa omista näkökulmistaan.

DOI:

”Yhteinen henkinen tila”:

Kansallissosialistinen kulttuuripropaganda säveltäjä Yrjö Kilpistä koskevissa lehtiartikkeleissa 1934–1944

Susanna Waldén-Antikainen
.....

Johdanto

Kolmannen valtakunnan aikaisen Saksan kansallissosialistisen propagandan päälehdessä *Völkischer Beobachter*issa suomalainen taidemusiikin säveltäjä Yrjö Kilpinen (1892–1959) toteaa vuonna 1938 seuraavasti:

”Minä luulen”, painotti suomalainen säveltäjä [Yrjö Kilpinen] tässä yhteydessä, ”ettei ollut sattumaa, että juuri saksalaiset auttoivat Suomea sen suurimmassa hädässä [vuonna 1918]. He vaistosivat, että yhteinen kulttuuri oli vaarassa, koska he tiesivät, että suomalainen kulttuuri on osa eurooppalaista kulttuuria, jota aasialaiset tungettelijat uhkasivat.”¹

Sitaatista nousee esille affektiivisuuden sävyttämä Suomen ja Saksan poliittis-historiallinen yhteys, joka alkoi rakentua Saksan halukkuudesta kouluttaa suomalaisia jääkäreitä ja tukea Suomen irrottautumista Venäjän suurruhtinaskunnasta vuodesta 1915 alkaen (Onttonen 2002: 13–14). Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropagandan tavoite oli levittää kansallissosialistista ideologiaa taiteilijoiden kautta niin kotimaassa kuin ulkomailla, jolloin taiteilijat otettiin osaksi poliittista koneistoa. Tämän

¹ ”Ich glaube”, so betonte der finnische Komponist in diesem Zusammenhang, ”dass es nicht dem Zufall zuzuschreiben ist, dass es gerade Deutsche waren, die Finnland in seiner grössten Not halfen. Sie handelten aus dem Gefühl heraus, dass eine gemeinsame Kultur in Gefahr war, weil sie wussten, dass die finnische Kultur ein Teil der europäischen ist, die von asiatischen Eindringlingen aufs höchste bedroht war.” *Völkischer Beobachter* 2.10.1938.

perimmäisenä tarkoituksena oli poistaa kulttuurista kaikki ”bolsevistiset” vaikutteet (Clinefelter 2005, 3; Garberding 2009, 2; Levi 1994, 39).²

Tässä tutkimuksessa analysoidaan, miten kansallissosialistisen Saksan sekä kulttuurista ja poliittista yhteistyötä Saksan kanssa tehneen Suomen välistä yhteyttä rakennettiin erilaisin diskursiivisin strategioin Yrjö Kilpiseen liittyvissä artikkeleissa Saksan kansallissosialistisessa lehdistössä vuosina 1934–1944. Aineiston rajaus alkaa vuodesta 1934, jolloin Kilpisen tunnettavuus Saksassa oli kasvanut merkittävästi Paul Graenerin tutustuttua Kilpiseen vuonna 1933 ja kirjoitettua ihailevaan sävyyn tästä *Deutsche Kulturwacht* -lehteen.³ Samassa yhteydessä julkaistiin myös Kilpisen lähettämän kirje Graenerille, jossa Kilpinen vastasi vaikutelmistaan ”uudesta Saksasta”. Aineiston rajauksen päättymisvuonna 1944 Kilpinen oli viimeisellä kiertueellaan Saksassa ennen kolmannen valtakunnan romahtamista vuonna 1945. Tutkimukseni esitän, ettei tarkastelemisiani saksalaisissa sanomalehtiartikkeleissa ollut kyse pelkästään Kilpisestä tai tämän musiikista, vaan niissä rakennettiin erilaisten kulttuuristen, historiallisten ja kuviteltujen ideologisten yhteyksien ja samankaltaisuuksien kautta Suomen ja Saksan välistä yhteistä kansallista identiteettiä.

Yrjö Kilpinen oli merkittävä suomalainen kulttuurihenkilö ja säveltäjä.⁴ Hän sai professorin arvonimen vuonna 1942 ja kuului vuonna 1948 perustetun Suomen Akatemian ensimmäiseen jäsenistöön. Kilpisen säveltäjäura oli huipussaan kansallissosialistisen Saksan aikakaudella. Tähän vaiheeseen liittyi oleellisena osana yhteistyö kansallissosialistisen Saksan kulttuurihallinnon kanssa, mitä on jonkin verran tutkittu mutta on suurimmalta osin edelleen tutkimatta (ks. esim. Deaville 2005, 171; Murtomäki 2011, 32; Sandborg 2011, 390). Kilpinen oli perustajajäsen ja aktiivinen toimija saksalaisessa säveltäjien kansainvälisen yhteistyön pysyvässä neuvostossa (saks. *Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit*

2 Bolsevismilla musiikissa tarkoitettiin kansallissosialismin aikana antikommunismiin ja antisemitismiin pohjautuvaa käsitystä vastustaa modernia musiikkia (Andersson 2007: 17).

3 ”Ajattelen uutta Saksaa, olen iloinen ja onnellinen. Olen omin korvin kuullut ja omin silmin nähnyt, miten Saksan kansa on vihdoinkin karistanut intellektuaalis-materialistisen ikeensä [...] Materialismi erottaa ja kuolettaa, mutta henki ja idealismi yhdistyvät ja luovat uutta elämää.” (Ks. Salmenhaara 1996, 495.)

4 Kilpinen on erityisen tunnettu lied-sävellyksistään, joita on lähes 800. Kilpisen muuhun tuotantoon kuuluu 35 yhteislaulua, 25 kuorolaulua ja 40 soitinsävellystä (Taurula 1998,10). Kilpisen tunnetuimpia sävellyksiä on itsenäisyyspäivänä ja juhannuksena usein laulettu *Lippulaulu*.

der Komponisten) (Mäkelä 2020: 310).⁵ Niin ikään hän oli aktiivinen toimija saksalaisessa, sittemmin kansallissosialistisessa pohjoismaihin suuntautuneessa kulttuuriyhteistyöjärjestössä *Nordische Gesellschaftissa* (suom. ”pohjoinen yhteistyöseura”). Kilpinen osallistui myös Nürnbergin puoluepäiville vuonna (1936) ja Berliinin olympialaisten sävellyskilpailujen tuomaristoon (1936) ja kävi aktiivista keskustelua kansallissosialismin puolesta. (Jokisipilä & Könönen 2013, 354; Murtomäki 2011, 32–35; Peltovuori 2005, 225; Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 375.) Historioitsija Henrik Ekbergin mukaan (1991, 233) Kilpinen oli myös mukana kansallissosialismia mukailleen Suomen Valtakunnan Liiton perustamiseen kuuluvien periaatesääntöjen hyväksyjänä.

Aikaisempi Kilpinen-tutkimus voidaan jaotella niihin, joissa käsitellään ensisijaisesti Kilpisen musiikkia (esim. Djupsjöbacka 2001; Taurula 1998), ja niihin, joissa käsitellään Kilpisen henkilöhistoriaa (esim. Deaville 2005; Nummi 1970; Murtomäki 2011; Salmenhaara 1996; Salmenhaara 1999). Kilpisen suhteita kansallissosialistiseen Saksaan on tutkittu viime vuosikymmenillä jonkin verran (esim. Carlberg 2021; Deaville 2005; Jokisipilä & Könönen 2013; Murtomäki 2011; Mäkelä 2020; Peltovuori 2005). Ainoassa Kilpisestä tehdyssä elämäkerrassa *Yrjö Kilpinen: Säveltäjäkuvan ääriviivoja* (Karila 1964) tämän toiminta kansallissosialistisessa Saksassa jää vaille objektiivista tarkastelua: säveltäjän kansallissosialistiset sympatiat pyritään selittämään muun muassa ”virheiksi” ja alkuvaiheen ”idealismiksi” ennen todellisen asiointilan myöhempää paljastumista.⁶ Vaikkei tutkimukseni painotu tutkimaan Kilpistä henkilöinä, olen taustatietona hyödyntänyt Kilpistä Suomen ja Saksan kulttuurisuhteiden näkökulmasta käsitteleviä tutkimuksia, joista artikkelin kannalta tärkeimpiin kuuluvat Markku Jokisipilän ja Janne Könösen (2013), Britta Hiedanniemen (1980) ja Risto Peltovuoren (2005) tutkimukset. Tärkeitä taustatietoja ovat myös tutkimukset kansallissosialistisen Saksan ja Suomen musiikkisuhteista (Vihinen 2000; Murtomäki 2011; Mäkelä 2011; Torvinen 2018) ja kansallissosialistisen Saksan musiikista (Levi 1994; Kater 1997; Potter 1998; Dennis 2012; Wulf 1983).

5 Vuonna 1934 perustetun neuvoston oli tarkoitus olla kansainvälinen säveltäjäjärjestö, mutta käytännössä se edusti kansallissosialistisen puoluepolitiikan mukaista musiikkia ja vastusti taiteen modernia tyyliä (Jokisipilä & Könönen 2013: 352–353).

6 Tauno Karila oli Kilpisen entinen oppilas ja ystävä. Karila perusteli Kilpisen myönteisyyttä kansallissosialismille myös viittaamalla siihen, ettei Kilpinen ”ollut ainoa suomalaisen sivistyneistöön kuuluva, joka alussa uskoi. Heitä oli monia. Ehkä vain jotkut harvat poliitikot pystyivätkin heti alussa näkemään, mihin Saksan uusi tie tulisi johtamaan.” (Karila 1964, 140–141.)

Tutkimukseni eroaa näistä aikaisemmista historian ja poliittisen historian tutkimuksista keskittymällä Yrjö Kilpiseen kansallissosialistisen kulttuuripropagandan näkökulmasta ja analysoimalla yksityiskohtaisesti Kilpisen hahmoon kiinnittyneen propagandan kielellis-kulttuurisia keinoja ja ilmiöitä saksalaisten sanoma- ja aikakauslehtien tarjoamien aineistojen perusteella. Vastaavanlaista tutkimusta on Ruotsissa tehnyt kansatieteilijä ja filologi Petra Garberding (2007; 2009), joka käsittelee kansallissosialistista kulttuuripropagandaa ruotsalaisen säveltäjä Kurt Attenbergin (1987–1974) kirjeenvaihdossa kansallissosialistisen Saksan kanssa. Garberdingin tutkimuksessa mainitaan myös Yrjö Kilpinen, joka oli Attenbergin kollega ja ystävä. Gardbergin tutkimuksen yksi keskeisistä tutkimustuloksista on huomio taiteen poliittisuuden suuresta merkityksestä suhteessa taiteilijan ja taiteen yksilöllisyyteen, joka jää kansallissosialistisessa taidekeskustelussa vähemmän tärkeäksi asiaksi (Garberding 2007, 278). Tutkimuksessa hyödynnetään taustatietona myös muuta ruotsissa tehtyä tutkimusta kansallissosialistisen Saksan, pohjoismaiden ja Ruotsin välisestä yhteistyöstä (esim. Almgren, Hecker-Stampehl & Piper 2008; Geisler 2007, 2003).

Fasismin ja antisemitismin tutkimuksen niukkuus suomalaisessa historiantutkimuksessa pohjautuu Suomen herkkään poliittiseen asemaan toisen maailmansodan päätyttyä, jolloin Suomen jälleenrakennusta ja siihen kuuluvaa yhteisen kansallisen identiteetin muodostamista olisi horjuttanut Suomen ulkopolitiikan kriittinen tarkastelu (Ahonen, Muir & Silvennoinen 2020, 141). Vasta 2000-luvulla (ks. esim. Vihinen 2000) varsinaisesti liikkeelle lähtenyt taidepoliittinen keskustelu musiikissa Suomen ja kansallissosialistisen Saksan suhteesta tarvitsee kuitenkin jatkoa. Tutkimukseni tuottaa uutta tietoa kansallissosialistisesta kulttuuripropagandasta Saksan ja Suomen suhteissa ja täyttää tutkimuksellista aukkoa, joka koskee Yrjö Kilpisen toimintaa ja merkitystä kansallissosialismin aikaisessa Saksassa sekä Suomessa.

Artikkeli etenee ensin tutkimusaineiston esittelystä ja taustoittamisesta menetelmällisten lähtökohtien kuvaukseen. Sitä seuraavat analyysiluvut, joissa esitellään tutkimustulokset kahdessa Saksan ja Suomen ”henkisen tilan” samanlaisuutta koskevan diskurssin kokonaisuudessa: 1) ”pohjoisuus” (saks. *nordisch*) sekä 2) ”kansaa” (saks. *Volk*) ja ”kansallisuus” (saks. *völkisch*), jotka yhdistyivät lehtiartikkeleissa niin Suomeen, Suomen kulttuuriin ja musiikkiin. Käsitteiden valintaa on ohjannut niiden laaja näkyvyys tekstissä sekä käsitteiden kiinteä yhteys kansallissosialistiseen propagandaan. Analyysiluvuissa avaan näiden käsitteiden merkitysisältöjä tarkemmin.

*Kansallissosialistisessa Saksassa julkaistut
lehtiartikkelit säveltäjä Yrjö Kilpisestä*

Kilpisen aktiivinen kulttuuriyhteistyö kansallissosialistisen Saksan kanssa näkyi niin Saksan valtakunnallisissa kuin pienemmissä alueellisissa lehdistissä pääasiassa vuodesta 1934 aina vuoteen 1944. Kilpiseen liittyviä saksalaisia artikkeleita myös suomennettiin jonkin verran ja julkaistiin muun muassa *Musiikkitieto*-lehdessä.⁷ Suuri osa näistä artikkeleista on luettavissa Suomen kansalliskirjaston Yrjö Kilpinen -kokoelmasta, josta rajasin tutkimukseeni yksitoista Saksassa julkaistua artikkelia (taulukko 1).⁸ Sanoma- ja aikakauslehtien määrää ei ole annettu erillisenä lähdetietona, vaan kokoelma koostuu kotoeloista, jotka sisältävät yhteensä useita satoja lehdistä leikattuja suomen- tai saksankielisiä artikkeleita. Lyhimmät koostuvat muutamasta kappaleesta, laajimmat useista sivuista. Kansalliskirjaston kokoelman saksalaisissa artikkeleissa oli kokonaisuudessaan huomattavissa kansallissosialistisen lehdistön propagandalähtöisyys ja kansallisten näkökulmien painotus. Lähes kaikille yksinomaan Kilpistä käsitteleville artikkeleille tyypillisiä teemoja olivat Suomeen ja suomalaisiin keskittyvät teemat, Kilpisen suhteet kansallissosialistisiin organisaatioihin ja/tai henkilöihin sekä Kilpisen musiikin ja persoonan ”pohjoisuus”.⁹

Analyysin kohteeksi valikoin erityisesti sellaisia artikkeleita, joissa Kilpistä oli haastateltu henkilökohtaisesti, jolloin oli huomattavissa, uusintaako Kilpinen kulttuuripropagandaa toimittajan kanssa yhtenäisesti ja mikä oli mahdollisesti Kilpisen kansallisesta identiteetistä koostuva kielien erilainen merkityssisältö. Valikoin artikkeleita myös mahdollisimman laajalta aikakaudelta (1934–1944), jotta pystyin kiinnittämään huomiota siihen, kuinka yhtenäisesti Kilpiseen on suhtauduttu kansallissosialistisen propagandan kohteena. Koska valitun aineiston määrä on suhteellisen

7 *Musiikkitieto*-lehden lisäksi Kilpinen kommentoi Suomen ja Saksan kulttuuriyhteistyötä suomalaisissa sanomalehdissä, kuten *Helsingin Sanomissa* ja *Uudessa Suomessa*. Tämä käy ilmi Yrjö Kilpisen kansalliskirjaston arkistoon kuuluvista sanomalehtileikkeistä. Kansalliskirjasto, arkistoluettelo 104, käsikirjoituskokoelmat, MS. MUS.Kilpinen COLL. 418.

8 Kansalliskirjasto, arkistoluettelo 104, käsikirjoituskokoelmat, MS. MUS.Kilpinen COLL. 418. Kansalliskirjastosta saamieni tietojen mukaan lehtileikekokoelman COLL 418 luovuttajaa ei ole mainittu kansalliskirjaston kanssa tehdyssä lahjoitussopimuksessa. Todennäköisimpänä lahjoittajana pidetään joko Kilpisen sukulaisia tai Yrjö Kilpinen -seuraa (nykyisin nimeltään Laulunmusiikin ystävät ry).

9 Keräsin samasta kokoelmasta aineiston myös pro gradu -tutkielmaani *Yrjö Kilpinen kansallissosialistisessa lehdistössä 1938–1942* (Waldén-Antikainen 2019). Tätä artikkeliani varten laajensin analysoitavien artikkelien määrää viidestä yhteentoista sekä ajallista kattavuutta vuosiin 1934–1944.

Taulukko 1. Tutkimukseen valikoidut lehtiartikkelit Yrjö Kilpisestä.

	Julkaistu	Artikkelin otsikko	Otsikon käännös	Lehti ja paikka	Kirjoittaja
1.	29.4.1934	"Yrjö Kilpinen. Der finnische Schubert"	"Yrjö Kilpinen. Suomalainen Schubert"	<i>Kasseler Neueste Nachrichten</i> , Kassel	Fritz Stege
2.	2.10.1938	"Sieg der Ehre und der Wahrheit"	"Kunnian ja to-tuuden voitto"	<i>Völkischer Beobachter</i> , München	Herbert Rudolf
3.	3.11.1938	"Yrjö Kilpinen. Der Grosse finnische Lieder-komponist"	"Yrjö Kilpinen. Suuri suoma-lainen lied-sä-veltäjä"	<i>Illustrierte Zeitung</i> , Leipzig	Gertrud Berkhey-de
4.	6–7/1939	"Ein Schubert des Nordens"	"Pohjolan Schubert"	<i>Skizzen</i> , Berlin	Ernst Boucke
5.	9/1939	"Yrjö Kilpinen"	"Yrjö Kilpinen"	<i>Zeitschrift für Musik</i> , Berlin	Fritz Stege
6.	12/1939	"Yrjö Kilpinen"	"Yrjö Kilpinen"	<i>Allgemeine Musikzeitung</i> , Berlin-Leipzig	Ernst Boucke
7.	31.3.1942	"Kilpinen über finnische Musik"	"Kilpinen ker-too suomalai-sesta musii-kista"	<i>Westdeutscher Beobachter</i> , Köln	Lothar Band
8.	12.4.1942	"Wir sprachen mit Yrjö Kilpi-nen. Der finni-sche Komponist in Düsseldorf"	"Keskustelim-me Yrjö Kil-pisen kanssa. Suomalainen säveltäjä Düs-seldorfissa"	<i>Düsseldorfer Stadt-Nachrich-ten</i> , Düsseldorf	Ludwig Hillen-brand
9.	13.4.1942	"Finnische Musik im Ibachsaal. Starker Erfolg Kilpinens in An-wesenheit des Gauleiters"	"Suomalais-ta musiikkia Ibachsaalissa. Kilpisen vahva menestys alue-johtajan läsnä ollessa").	<i>Reinische Landeszeitung</i> , Düsseldorf	Wilhelm Raupp
10.	31.10.1942	"Finnische Musik in Köln"	"Suomalaista musiikkia Köl-nissä"	<i>Westdeutscher Beobachter</i> (Abendausgabe), Köln	L. Hähner
11.	7.6.1944	"Plauderstunde mit Yrjö Kilpi-nen"	"Keskustelu-hetki Yrjö Kilpi-sen kanssa"	<i>Preussische Zeitung</i> , Königsberg	Erika Kupfer

pieni, on tutkimus ennen kaikkea katsaus niihin teksteistä luettavissa oleviin teemoihin, joilla rakennettiin saksalaista kansallissosialistista kulttuuripropagandaa.

Artikkelit ovat peräisin valtakunnallisesta päivälehdestä (*Völkischer Beobachter*), perinteisistä musiikkilehdistä (*Zeitschrift für Musik, Allgemeine Musikzeitung* ja *Skizzen*) viikkolehdestä (*Illustrierte Zeitung*) ja alueellisista päivälehdistä (*Düsseldorfer Stadt-Nachrichten, Reinische Landeszeitung, Preussische Zeitung, Kasseler Neueste Nachrichten* ja *Westdeustcher Beobachter*). Kilpistä koskevia artikkeleita julkaistiin saksalaisessa lehdistössä erityisesti hänen konserttimatkojensa yhteydessä, kuten syksyllä 1942, jolloin Kilpisen musiikkia esitettiin kahdeksassa konsertissa ympäri Saksaa. (HS 6.5.1942.) Osa aineistoksi valituista artikkeleista osuukin ajallisesti konserttimatkojen ryppäisiin.

Kansallissosialistista lehdistöä ohjattiin Saksassa ideologisesti lehdistökontrollin avulla, mikä käytännössä tarkoitti lehdistön ohjailua kohti kansallissosialismia ehdottamalla toimittajille ideologisesti sopivia aiheita ja jättämällä epäsovikat aiheet ulkopuolelle (Wells 1985, 410–411; Peltovuori 2005, 19–20). Lehdistökontrolli on vaikuttanut myös koko valitsemaani aineistoon.

Aineiston valinnassa on ollut myös haasteita. Kansallissosialistinen ideologia on erilainen merkitykseltään valitun aineiston aikavälin alkupäässä vuonna 1934 kuin sen loppupuolella vuonna 1944. Kansallisen identiteetin ja fasismin diskursiivista rakentumista tutkineen kielitieteilijä ja diskurssianalyttikko Martin Reisiglin (2006, 643) mukaan kansallissosialismi muuntui diskurssina merkittävästi historiallisten ja poliittisten muutosten myötä. Tässä tutkimuksessa huomioidaan muutos kiinnittämällä huomiota siihen, minkälaisessa poliittis-historiallisessa tilanteessa mikin aineiston artikkeli on julkaistu. Ajallisesti laaja – kymmenen vuotta kattava – aineisto mahdollistaa myös tekstistä luettavien diskurssien muuntumisen tai muuttumattomuuden tarkastelun. Toinen aineistoon liittyvä haaste liittyy saksankielisten artikkelien suomentamiseen tätä tutkimusta varten, mikä itsessään on riski tekstin diskursiivisen sisällön muuntumiselle. Tutkimus on siksi toteutettu analysoimalla tekstejä niiden alkuperäisellä kielellä. Suomennokset on laadittu tätä julkaisua varten.

Menetelmällisiä lähtökohtia

Tämä tutkimus edustaa Suomen ja kansallissosialistisen Saksan kulttuuri- ja musiikkisuhteisiin kohdistuvaa kulttuurihistoriallista tutkimusta (Hiedanniemi 1980; Jokisipilä & Könönen 2013; Peltovuori 2005). Yhden vaikuttavan musiikkikulttuurisen ja kulttuuripoliittisen toimijan ympärille rakentunut tutkimus kytkeytyy musiikin kulttuurihistoriallisen tutkimuksen perinteeseen: musiikki ymmärretään Jukka Sarjalan (2002, 177) sanoin ”alueen tai merkitysten verkostona, jossa tutkija kohtaa kaikenlaisia asioita aistimellisuudesta ja identiteettien rakentamisesta politiikkaan ja sosiaalisiin jännitteisiin”. Niin ikään tutkimuksen metodologinen kehys pohjautuu kriittiselle diskurssianalyysille (esim. Fairclough 1997).

Kansallissosialistisen kielen ja tekstien tutkimus on edennyt Victor Klempererin (2007 [1957]) aikalaishavaintoihin pohjautuvasta lingvistikä analyysistä monitieteiseksi tutkimukseksi, jonka avulla tutkitaan muun muassa kansallissosialismia historiallisena ja totalitaristisena ilmiönä (Reisigl 2006, 643). Ottamalla huomioon tekstin kulttuurinen, historiallinen ja poliittisideologinen konteksti voidaan kansallissosialismia tutkia esimerkiksi sanomalehtiteksteihin kohdistuvan diskurssianalyysin keinoin (Musolff 2018, 660–672; Reisigl 2006, 642). Diskurssi nähdään yhteiskunnallisesti ja sosiaalisesti rakentuneena kokonaisuutena, jolla rakennetaan samanaikaisesti sosiaalisia identiteettejä sekä tieto- ja uskomusjärjestelmiä, jotka ovat alttiita uudistukselle tai muuntumiselle (Fairclough 1997, 76; 2003, 2). Keskeistä omassa tutkimuksessani on ottaa huomioon kansallissosialismin poliittis-historiallinen ja ideologinen muuntuminen eli se, minkälaisessa yhteiskunnallisessa ja tiedollisessa asemassa artikkelin kohteena oleva Kilpinen tai artikkelin kirjoittaja on kulloinkin ollut.

Kriittisen diskurssianalyysin perinteestä historian tutkimuksen tarpeisiin on kehitetty diskurssihistoriallinen lähestymistapa (engl. *Discourse Historical Approach*, DHA) (esim. Reisigl ja Wodak 2009 [2001]), jota voidaan soveltaa kansallissosialistiseen tekstiaineistoon (esim. Reisigl 2006). Erityisesti kielitieteilijä Ruth Wodakin (2009, 87–121) kehittämä menetelmä yhdistää niin laajojen sosiaalisesti konstruoituneiden sisältökoko-
naisuuksien analyysin kuin tekstin lingvistisen tarkastelun. Menetelmän keskeisenä piirteenä on sisällyttää analyysiin historiallista taustatietoa, jolloin diskurssia voidaan ymmärtää moniulotteisemmin ja nimenomaan historiallisessa kontekstissaan. Tässä tutkimuksessa sanomalehtitekstien analyysissa hyödynnetty historiallinen taustatieto koostuu ensisijaisesti

Saksan kansallissosialismin aikaisesta poliittisesta ja kulttuurisesta taustatiedosta koskien erityisesti kansallissosialistista ideologiaa.

Historiallis-kriittistä lähestymistapaa on kehitetty edelleen kansallisten identiteettien diskursiivisen rakentumisen tutkimiseksi. Tässä mielessä ensisijaisesti Ruth Wodakin kehittämä lähestymistapa pohjautuu politiikantutkija Benedict Andersonin (2006 [1983], 6) määritelmään kansallisesta identiteetistä kuvitteellisena poliittisena yhteisönä (engl. *imagined political community*), joka rakentuu kunkin yhteisön muistoista ja yhteisistä kokemuksista. Tämä kuvitteellinen yhteisö on altis muuntaamaan yhteistä historiallista kokemustaan. Tässä tutkimuksessa kansallista identiteettiä lähestytään myös näkemällä kansallinen kulttuuri diskursina, joka rakentuu yhteisistä kertomuksista ja muistoista, jotka lopulta organisoivat yhteisön toimintaa ja vaikuttavat siihen (Hall 1994, 201).

Kansallinen identiteetti rakentuu Wodakin mukaan erilaisilla strategisilla keinoilla, joista tämän tutkimuksen kannalta keskeisiä ovat kaksi makrostrategiaa: 1) Rakentavat strategiat (engl. *constructive strategies*) ovat lingvistisiä menettelytapoja, joilla muodostetaan kansallista ”me”-ryhmää viittaamalla joko suoraan tai epäsuorasti sanalla ”me” joukkoon ihmisiä, jotka jakavat saman kansallisen identiteetin eli solidaarisuuden, identifioutumisen ja yhteyden tunteen. Tämän tutkimuksen aineistossa yksi näkyvimmistä ”me”-joukoista on saman kansallissosialistisen ideologian jakavat saksalaiset ja suomalaiset. 2) Muutos-strategialla (engl. *transformation strategies*) taas pyritään muuttamaan kansallisen identiteetin merkitys toiseksi. (Wodak, de Cillia, Liebhart & Reisigl 2009, 30–46.) Tämän tutkimuksen aineistossa muuntuvuutta voidaan löytää saksalaisen lehdistön tavassa käsitellä Suomea Saksan kanssa samanlaisena ja jättää Suomen todellinen historiallinen ja poliittinen kehitys kansallissosialistisesti värityneen tarkastelun ulkopuolelle.

Tutkimuksessa otetaan huomioon myös kansallissosialismin kielelliset erityispiirteet, kuten kiertoilmauksien eli eufemismien käyttö sekä mystinen ja mytologinen kieli, joka yhdistyy rodulliseen sanastoon, kuten ”pohjoinen”, ”pohjoinen rotu”, ”kans” ja ”kansallinen” (Braun 2007, 271; Robert & Doerr 2002, 293; Wells 1985, 417–418).¹⁰ Analyysissä kiinnitetään huomiota myös persoonan tai fyysisten piirteiden kuvailuun liittyviin sanoihin, joiden tarkoituksena oli rodullistaa ”pohjoisuutta” (Geisler 2007, 35). Sanalla ”rotu” viitataan tässä tutkimuksessa ainoastaan kansallissosialistisen ideologian mukaiseen näennäistieteelliseen käsitykseen arjalaisen rodun olemassaolosta.

10 Saks. ”nordisch”, ”nordische Rasse”, ”Volk” ja ”völkisch”.

Kulttuuripropaganda tarkoittaa tässä tutkimuksessa kansallissosialistisen ideologian levittämistä kulttuurin avulla. Kulttuuripropagandaa ei voida määritellä tässä tutkimuksessa maiden väliseksi vaikutuskeinoksi, koska tutkimusaineisto on rajattu pelkästään saksalaiseen lehdistöön. Sen sijaan artikkeleissa tarkastellaan, miten suomalaisuus ja Yrjö Kilpinen liitettiin kansallissosialistiseen propagandaan, joka vaikutti Saksan sisällä. Vaikka osa aineistona olevista artikkeleista suomennettiin ja julkaistiin suomalaisissa musiikkilehdissä, niiden sisältö muuntui jo siksi, että kansallissosialistien käyttämä termi ”pohjoinen” (saks. *nordisch*) sisälsi eri merkityksen pohjoismaissa kuin Saksassa.

Analyysin toteutuksessa kiinnitin erityisesti huomiota sanoihin ”pohjoisuus” (saks. *nordisch*), ”kansaa” (saks. *Volk*) sekä koko ”kansaan” että kulttuurin ”rodullisuuteen” viittaavaan sanaan ”kansallinen” (saks. *völkisch*) (Brackmann & Birkenhauer 1988, 194). Näillä sanoilla oli kansallissosialistisen ideologian sisällä pohjimmiltaan paljolti yhteinen merkityssisältö toistensa kanssa, eli niillä viitattiin käsitykseen puhtaasta germaanisesta rodusta. Analyysissä avaan näiden sanojen historiallista merkityssisältöä ja pyrin hahmottamaan sitä, miten sanoihin liittyvien diskurssien välityksellä tulee esille kansallissosialistisen propagandan pyrkimys vahvistaa maiden välisiä kulttuurisuhteita ja omaa politiikkaansa.

”Pohjoisuuden” kulttuurisia ja rodullisia ilmentymiä

”Pohjoisuus” (saks. *nordisch*) oli kansallissosialistisessa Saksassa keskeinen kulttuuripropagandan termi, jota käytettiin jatkuvasti sekä kansallissosialistisessa lehdistössä että pohjoismaihin kohdistuvassa kulttuuripropagandassa. ”Pohjoisuus” tuli ensimmäisiä kertoja esille ideologis-rodullisena terminä Saksassa vuonna 1922, kun rotututkija Hans F. K. Günther esitteli ranskalaisen Joseph Denikerin rotuteorian kirjassaan *Rassenkunde des deutschen Volkes*. Günther määritteli pohjoismaalaiset korkeimmaksi biologiseksi ihmisroduksi, mutta poissulki aluksi määritelmästäan lähes kaikki suomalaiset, lukuun ottamatta ruotsinkielistä väestönosaa (Hiedanniemi 1980, 36). Sanan ”pohjoisuus” merkityssisältö vastasi semanttisesti saksalaisia ja germaaneja, joten sana ”pohjoisuus” itsessään viittasi arjalaiseen, ”bolsevismia” vastustaneeseen ihmisryhmään, jonka katsottiin olevan rodullisesti puhdas (Almgren, Hecker-Stampehl & Piper 2008, 9; Wells 1985, 417; Wulf 1983 [1963], 235).

Termiä ”pohjoinen ajatus” alettiin käyttää vuodesta 1923 niin Güntherin kuin myös muiden ”pohjoismaisen koulun” edustajien kirjoituksissa.¹¹ ”Pohjoisen ajatuksen” tarkoitus oli toimia ”pohjoisuuden” kulttuurisena käsitteenä, jolla oli ideologinen merkitys (Field 1977, 523). ”Pohjoisen ajatuksen” katsottiin ilmentävän saksalaisten ja pohjoismaalaisten samaa rodullista eli arjalaista alkuperää (Jokisipilä & Könönen 2013, 59). Olavi Paavolainen (1936, 86) luonnehti kirjassaan *Kolmannen valtakunnan vierana* ”pohjoista ajatusta” seuraavasti: ”rotubiologialle perustuva historiännäkemyk, jonka mukaan kaikki maailman kulttuurit ovat jollakin tavalla pohjoisen rodun, Nordische Rassen, luomia”.

Kansallissosialismin aikana Suomi kuitenkin luokiteltiin Saksassa ”pohjoiseen” kuuluvaksi, mihin vaikutti sekä kansallissosialistisen puolueen pääideologina tunnetun, Tallinnassa syntyneen, Alfred Rosenbergin kiinnostus Suomea kohtaan että Hitlerin mielipide Suomesta poliittisena liittolaisena (Almgren, Hecker-Stampehl & Piper 2008, 13, 43; Hiedanniemi 1980, 36). Rosenberg, joka oli merkittävin ”pohjoisen ajatuksen” rasistis-ideologisen merkityksen kehittäjä, kirjoitti vuonna 1930 teoksessaan *der Mythos des 20. Jahrhunderts* Suomen turvaavan ”uuden Euroopan” nousun niin rodullisessa kuin poliittisessä merkityksessä tasavertaisena muiden ”pohjoisten” kansojen tapaan (Hiedanniemi 1980, 36). Se, ettei Suomen asemaa katsottu ”pohjoiseksi” maantieteellisen sijaintinsa perusteella, saa tukea aineiston lähiluvusta. Vuonna 1939 *Skizzen*-lehdessä Suomea kuvaillaan ”pohjoiseksi” emotionaalis-mystisellä kielenkäytöllä: ”Suomi kuuluu pohjoisiin maihin, joita kohtaan meillä on ollut tietty tunnettu ainutlaatuinen kaipaus, aivan kuin olisimme olleet siellä jo muinaisaikoina”.¹² Kuva yhteisestä kansallisesta olotilasta rakentuu historiallisesta jatkuvuudesta ja käsityksestä, että Suomi ja suomalaiset olisivat osa ”pohjoisuutta” eli samaa rodullista alkuperää.

Suomen ”pohjoisuutta” käsitellään myös ideologislähtöisistä kirjoituksistaan tunnetun musiikkitieteilijän Fritz Stegen kirjoittamassa *Zeitschrift für Musik* -lehden artikkelissa: ”Pohjoisuuden olemusta eivät ulkonaiset maantieteelliset seikat sellaisenaan selitä, vaan salaisuus on siinä hyvin persoonallisessa tavassa, jolla pohjoismainen ihminen reagoi ulkomaail-

11 Geoffery Field (1977, 523) kutsui ”pohjoisen ajatuksen” rotuteoretisointiin osallistuneita L.F. Claussia, Bernhard Kummeria, Paul Schultze-Naumburgia ja Walter Darréa ”pohjoiseksi koulukunnan edustajiksi”.

12 ”Finnland gehört mit in den Kreis der nordischen Länder, für die wir das bekannte eigenartige Sehnsuchtsgefühl haben, als ob wir früher, in Urzeiten, schon einmal dagewesen wären.” *Skizzen* 6-7/1939.

maan”.¹³ Kielen ideologista mystiikkaa ja toisaalta eufemistista puheta-
paa ilmentää se, ettei Stege selitä tai määrittele mainitsemaansa reagoi-
nitapaa vaan korostaa, ettei ”pohjoisuutta” voi rationaalisesti ymmärtää.
Sitaatti heijastaa kansallissosialistiselle ideologialle keskeistä ajatusta
”terveestä” kansallistunteesta (saks. *Gesundes Volksempfinden*), joka
ilmensi Hitlerin tahdon mukaista selittämätöntä ja yhteistä kokemus-
ta kansallisuudesta (Robert & Doerr 2002, 190, 422). Stegen käsitys on
myös linjassa Rosenbergin näkemyksen kanssa Suomesta ”pohjoisena”
huolimatta kansallissosialismin alkukauteen liittyvästä suomalaisten
rodullisuuden määrittelyn problematiikasta. Yhtä lailla se on linjassa
Hitlerin linjauksen kanssa Suomen pohjoisesta asemasta, joka pohjau-
tui käsitykseen yhteisestä kohtalosta ja aseveljeydestä (Almgren, He-
cker-Stampehl & Piper 2008, 43). Suomen ”pohjoisuutta” perusteltiin
myös lehdessä *Der Norden*, jonka mukaan suomalaiset olisivat ”itäbaltti-
laisia” ”mongolialkuperän” sijaan.¹⁴

”Pohjoisuuden” ja ”pohjoisen ajatuksen” käsitettä käytettiin kulttuu-
ris-poliittisessa merkityksessä erityisesti Saksassa perustetun ja kansal-
lissosialismin aikana propagandavoitteisesti kulttuuria pohjoismaihin
levittävän pohjoismaisen yhteistyöseuran *Nordische Gesellschaftin* toi-
mittamassa lehdessä *Der Norden* vuodesta 1933 alkaen (Geisler 2007, 35).
”Pohjoisen ajatuksen” rasistista painoarvoa kuvaa se, miten vuonna 1935
Nordische Gesellschaftin lehdistöpalvelun mukaan sanaa ”pohjoisuus” sai
käyttää vain, jos ”pohjoisen ajatuksen” käsite oli kirjoittajalle täysin selvä
(Almgren, Hecker-Stampehl & Piper 2008, 27). *Reinische Landeszeitun-
gin* artikkelissa 13.4.1942 kuvaillaan *Nordische Gesellschaftin* propagan-
dasuhdetta Suomeen: ”[*Nordische Gesellschaftin* aluejohtajalla] on ollut
jo alusta asti selkeä pyrkimys tiivistää samanhenkisten ja samoja asioita
edustavien pohjoisten kansojen kulttuurisia, taiteellisia ja poliittisia yhte-
yksiä ja turvata yhteisöä, jolla on yhteinen ’henkinen tila’”.¹⁵ Sitaatissa pai-
nottuu yhteisen ”henkisen tilan” ehdollisuus sanoissa ”samanhenkisten
ja samoja asioita edustavien”, eli sitaatissa kuvaillaan ”me”-ryhmää, joka
koostuu kansallissosialistisen ideologian jakavista kansoista. Esimerkissä

13 ”Das Geheimnis nordischen Wesens beruht nicht in der Äusserlichkeit landschaft-
licher Bindungen, sondern in der durchaus persönlichen Art, die landschaftliche
Umwelt zu beseeelen.” *Zeitschrift für Musik* 9/1939

14 Ks. esim. ”Deutsch-Nordischer Ostkampf vor 700 Jahren”, *Der Norden* 1.8.1942.

15 ”[...] war es von jeher sein [Gauleiter der NG] eindeutiges Bestreben, die kulturel-
len, künstlerischen und politischen Beziehungen gleichgesinnter und kämpferisch
gleichgerichteter nordischer Völker zu verdichten und die Gemeinschaft innerhalb
eines ”geistigen Raumes” sicherzustellen.” *Reinische Landeszeitung* 13.4.1942.

rakennetaan kulttuurisen yhteyden kautta mahdollisesti myös poliittista yhteyttä viittaamalla siihen, miten Nordische Gesellschaft ”turvaisi yhteisöä”, jolla on samoja poliittisia yhteyksiä.

”Pohjoisuus” yhdistettiin myös Yrjö Kilpisen musiikkiin ja säveltäjäyyteen. Fritz Stege lähestyy artikkelissaan ”Yrjö Kilpinen” tämän taiteen ”pohjoisia” piirteitä luonnon symboliikan avulla: ”Ja mitä omaleimaisempi luonto on, mitä selkeämmin se erottuu muista maailman vyöhykkeiden maista, sitä omaperäisemmin tämä luonto ilmenee luovassa nerossa.”¹⁶ Stegen ajatukset heijastavat luonnon merkitystä ”pohjoisuuden” ideologiassa ja myös kansallissosialistisessa taidekäsitteessä, joka pohjautui kolmelle peruspilarille: kansa, luonto ja persoonallisuus (Dennis 2012, 230). Stege yhdistää suomalaisen luonnon ”pohjoiseen tilaan” (saks. *der nordische Raum*), joka herättää kuulijassaan ”tilantahdon” (saks. *Raumwille*). Yhdistämällä Kilpisen liedit tähän ”tilaan”, Stege määrittelee Kilpisen musiikin ”pohjoiseksi”. Konkreettisena siteenä Kilpisen musiikin ja ”pohjoisuuden” välillä Stege pitää kvartti-intervallin runsasta käyttöä, joka Stegen mukaan edusti Kilpisen tiedostamatonta sidettä ”pohjoiseen kansansieluun” (saks. *nordische Volksseele*). (*Zeitschrift für Musik* 9/1939.)

Luonto liittyi myös Kilpisen itsensä mukaan hänen musiikkiinsa. Kilpinen selittää musiikkinsa alkuperän luontolähtöiseksi ja vertaa musiikkinsa tyyliä kansallissosialistisessa Saksassa negatiiviseksi nähtyyn Mahlerin musiikkityyliin:

”Schubert oli myös lähellä luontoa, mutta hän tekee luonnollisesta inhimillisistä, hän tekee siitä henkilökohtaista – ymmärrättekö?” Ja hän [Kilpinen] yrittää etsiä oikeaa kielellistä ilmaistua. ”Värit – sointivärit – paljolti muotia- minulle tärkeintä on luonto. Se ei ole mikään muotiasia. Gustav Mahler – hänelle on musiikki sointiväriä – mutta ei laisinkaan substanssia. Minulle musiikki ei merkitse värejä -siksi musiikissani on substanssia.”¹⁷

Luonto, johon Kilpinen viittaa, on myös ”pohjoisen ajatuksen” keskeinen elementti. Kilpinen määrittelee musiikkinsa luonnonläheiseksi, eikä

16 ”Und je ausgeprägter das Bild der Natur, je unterschiedlicher es sich zu Ländern anderer Zonen darbietet, desto eigenwilliger wird es sich im Spiegel des schöpferischen Genies offenbaren.” *Zeitschrift für Musik* 9/1939.

17 ”Schubert war auch naturverbunden, aber er macht das Natürliche menschlich, er macht es persönlich - verstehen sie?” und er blickt sich dabei hilfesuchend um im Kampf mit dem sprachlichen Ausdruck. ”Farben - Klangfarben- vielfach Mode – bei mir ist es Natur. Keine Modesache. Gustav Mahler – bei dem ist alles Klangfarbe – aber keine Substanz. Bei mir ist keine Farben – aber dafür Substanz.” *Kasseler Neueste Nachrichten* 29.4.1934.

”muodissa” oleviksi värisävyiksi tai ääneksi, kuten kansallissosialistisessa Saksassa lähinnä juutalaisuutensa vuoksi saksalaisen musiikin ulkopuolelle jätetyllä Gustav Mahlerilla (Kater 1997, 77).

Kilpisen taiteilijuuden ”pohjoisuutta” perusteltiin *Reinische Landeszeitungin* artikkelissa vuonna 1942, mutta tällä kertaa viitaten Kilpisen persoonaan:

Mitä enemmän Kilpinen syventyy flygelinsä ääressä musikaalisten inspiraatioidensa sävellystyöhön, sitä selvemmin korostuvat hänen oman tahtonsa piirteet. Saksalaista hänen sävellyksissään on korkeintaan muoto. Se osoittaa todeksi rodullisen yhteenkuuluvuuden, jonka perustana on pohjoinen henkisukulaisuus.¹⁸

Kilpisen taide toimii löyhästi väylänä loppupäätelmään, jonka mukaan Kilpisen sanotaan suoraan olevan samaa rotua kuin kirjoittajan edustama homogeeninen versio saksalaisista. Kilpisen sävellystyön kuvaillaan myös korostavan Kilpisen ”omaa tahtoa”, joka tässä yhteydessä voi viitata siihen, että Kilpinen luo ideologisesti ”oikeanlaista” tai hyväksyttävää musiikkia; tai se voi viitata Kilpisen persoonaan. Geislerin (2007, 35) mukaan sanoilla ”tahto” ja ”vahvuus” voidaan myös viitata ”pohjoisuuden” mytologisoituihin piirteisiin. Yhtä lailla ”tahto” ja ”vahvuus” resonoi Hitlerin puhettavan ja kansallissosialistiselle kielelle tyypillisen hyperbolisen kielenkäytön kanssa (Braun 2007, 265). Esimerkin lopussa paljastuu varsinainen peruste Kilpisen rodulliselle samanlaisuudelle: ”pohjoismainen henkisukulaisuus”, jolla korostetaan maiden välisten aatteiden ja yhteyden samanlaisuutta.

Musiikkitieteellisissä kirjoituksissa ”pohjoisuuden” käsite esiintyi rassistisessa ja antisemitistisessä merkityksessä ensimmäisen kerran jo vuonna 1914, jolloin musiikkitieteilijä Hans Joachim Moser (1913–1914) väitti saksalaisen musiikin olevan ainoastaan eli puhtaasti ”pohjoista” alkuperää. Moser vahvisti argumenttiaan edelleen vuonna 1920 kirjassaan *Geschichte der Deutschen Musik* (ks. Levi 1994, 222). Vuonna 1930 julkaistu ”pohjoisuutta” antisemitistisessä rotuteoriassa esittelevä musiikkitieteilijä Richard Eichenauerin kirja *Musik und Rasse* pohjautui vastaavalle oletukselle saksalaisen musiikin ”pohjoisesta” alkuperästä. Eichenauerin kirjaan viitattiin kansallissosialismin aikaisissa musiikkitieteellisissä tutkimuksissa, ja se painettiin uudelleen vuonna 1937 (Levi 1994, 223). Musiikkitieteilijöiden Eichenauerin, L.F. Claussin ja Ludwig Scheemanin kirjoituk-

18 Je mehr sich aber Kilpinen am Flügel in die Verlebendigung seiner musikantischen Eingebungen versenkt, um so deutlicher treten die Prägungen seines eigenen Willens in Erscheinung. Sie beweist rassische Zusammenhörigkeit auf der Grundlage nordischer Geistesverwandschaft. *Reinische Landeszeitung* 13.4.1942.

siin viitataan tämän tutkimuksen aineiston laajimmassa artikkelissa Yrjö Kilpinen.¹⁹ Erik Levin (1994, 228, 238) mukaan musiikin ja rodun yhteys ei tullut kuitenkaan esille ainoastaan saksalaisten musiikkitieteilijöiden kirjoituksissa, vaan myös lehdistössä.

”Pohjoinen rotu” määriteltiin ylivoimaiseksi, ja sitä edustavat ihmiset olivat pääasiassa pitkiä, vaaleita, hoikkia ja sinisilmäisiä (Robert & Doerr 2002, 293). Aineistoesimerkeissä on viitteitä siihen, että Kilpiseen sovellettiin musiikkitieteellistä rotuteoriaa näissä ”pohjoisuuden” raameissa. Kilpisen fyysisiä ominaisuuksia sekä hänen persoonallisuuttaan kommentoitiin tässä mielessä useissa artikkeleissa (ks. kuva 1).²⁰



Kuva 1. Yrjö Kilpisestä käytetty kasvokuva kansallissosialistisessa lehdistössä (Artikkelit nro. 2, 3 ja 8). (Kuva: Suomen musiikkilehti).

Illustrierte Zeitungin artikkelissa on huomattavissa ”pohjoisuuteen” luokiteltavia kuvauksia Kilpisestä:

Miehekkäät kasvot näiden hopeantumien kihara-aaltojen takana ovat poikkeuksellisen ilmeikkäät. Niistä loistaa pehmydessään lapsenomainen sielu, heleä vuorovaikutus, lämpimän temperamentin ja viileän ener-

19 *Zeitschrift für Musik* 9/1939. Artikkelin kirjoittaja Fritz Stege ei kuitenkaan mainitse Eichenauerin mainitsemia intervaleja vaan kvartin, jonka käyttö Stegen mukaan olisi ilmentänyt pohjoisuutta.

20 Artikkelit nro. 1, 3, 5, 6, 8, 10 ja 11.

gian vaihtelu, jotka tekevät tästä harvinaisesta muusikonpäästä unohtumattoman. Hänen kasvonsa loistavat uskomatonta nuorekkuutta – samalla korkeinta kypsyyttä – niistä säteilee nuoruutta, joka ammentaa voimansa ikuisesta lähteestä.²¹

Etnomusikologi Philip Bohlmanin (2010, 50) mukaan äärimmilleen viedyssä antisemitistisessä musiikkitieteessä säveltäjän fyysiset piirteet liittyivät musiikin tonaliteettiin ja rodulliseen puhtauteen. Musiikillisten elementtien, kuten tiettyjen intervallien käytön ja harmonisten rakenteiden, katsottiin korreloivan jopa säveltäjän kallon rakenteen kanssa, jonka taas katsottiin ilmentävän ”pohjoista rotua”. Kilpisen pään ja kasvojen kuvailun lisäksi edellä olevasta tekstikatkelmasta voidaan huomata myös viittaus ”pohjoisuuden” mytologiaan siinä, miten Kilpisen kasvojen nuorekkuus ammentaa ”ikuisesta lähteestä”. Musiikkitieteilijä Ursula Geislerin (2003, 223–238) mukaan ”pohjoisuutta” kuvailtiin käsitteellisillä vastinpareilla, kuten pohjoinen/etelä, vahva/heikko ja maskuliininen/feminiininen. Esimerkissä vastakohtaisuutta voidaan huomata sanoissa ”lämmen” ja ”viileä” sekä ääripäiden, kuten Kilpisen miehekkyyden tai ”uskomattoman nuorekkuuden”, korostamisessa. Kilpisen fyysisiä piirteitä kuvaillaan edelleen vuonna 1944:

Tuolla hän seisoo yhtäkkiä edessäni, ojentaa ystävällisesti ja itsestäänselvyydellä käden ja minä näen erittäin kirkkaat, siniset silmät kapeissa kasvoissa. Nämä kasvot ovat täysin harmaiden kiharien hiusten ympäröimät – puhutteleva pää, joka ilmentää taiteilijan vapautta ja omatahtoisuutta [saks. *eigenwilligkeit*].²²

Geislerin (2007, 35) mukaan sanoja ”puhtaus” ja ”vahvuus” käytettiin kansallissosialistisessa Saksassa rinnasteisesti ”pohjoisen ajatuksen” kanssa. Esimerkkitekstistä on luettavissa ”pohjoiseen rotuun” liittyvää kuvailua niin Kilpisen fyysisistä ominaisuuksista kuin hänen persoonastansakin. Sitaatissa muodostetaan Kilpisestä myyttistä kuvaa ”pohjoisesta” nerosta,

21 Das männlichschöne Gesicht unter diesem silberdunklen Lockenschopf ist außerordentlich wandelbar. Es scheint überstrahlt von der Sanftheit einer ganz kindlichen Seele, und mit seinem Wechselspiel von hellem, warmem Temperament und kühler Energie macht es diesen seltenen Musikerkopf unvergessen. *Illustrierte Zeitung* 3.11.1938.

22 Da steht er plötzlich neben mir, gibt mir mit freundlicher Selbstverständlichkeit die Hand und ich sehe in ein Paar sehr klare, blaue Augen in einem schmalen, feingeschnittenen Gesicht. Es ist ganz von lockerem graumeliertem Haar umrahmt - ein prachtvoller Kopf, von der Freiheit und Eigenwilligkeit des Künstlertums gezeichnet. *Kasseler Neueste Nachrichten* 29.4.1934.

mitä korostetaan kansallissosialistiselle kielelle tyypillisellä superlatiivien käytöllä. Kilpisen rodullisuuteen tehdyt viittaukset edustavat ”pohjoista ajatusta”, mikä osaltaan vahvistaa kansallissosialistien käsitystä Kilpisestä merkittävänä kulttuurihenkilönä.

Suomalais-saksalainen ”kansan” musiikissa ja muistoissa

Tässä osuudessa tarkastellaan, miten sanaa ”kansan” (saks. *Volk*) ja ”kansallinen” (saks. *völkisch*) käytettiin Yrjö Kilpistä koskevissa kansallissosialistisissa artikkeleissa ilmaisemaan Saksan ja Suomen välistä yhteyttä ja ”me”-ryhmäksi luokiteltua saksalais-suomalaista ihmisjoukkoa ja kulttuuria. Sana ”kansan” muuntui semanttisesti 1800-luvun lopulla, jolloin siihen alettiin liittää rodullisia elementtejä. 1900-luvun alussa puhuttaessa ”kansasta” tarkoitettiin rodullisesti yhtenäistä yhteisöä (Garberding 2009, 7). Tätä ajatusta kehitettiin kansallissosialismin aikakautena edelleen kolmella ideologisella peruskäsitteellä: *Volk*, *Blut* und *Rasse* (suom. ”kansan, veri ja rotu”). ”Kansan” rodullisen yhtenäisyyden ulkopuolelle määriteltiin arjalaisuuden ulkopuolelle jäävät vastarodut (saks. *Gegenrasse*) (Robert & Doerr 2002, 29–30). Göbbelsiltä peräisin oleva kansallissosialistisen puolueen iskulause ”Ein Volk, ein Reich, ein Führer” (suom. ”yksi kansan, yksi valtakunta, yksi johtaja”) painotti ykseyttä saksalaisten, Saksan valtakunnan ja Hitlerin välillä (Robert & Doerr 2002, 420).²³

Hitlerin noustua valtaan vuonna 1933 kulttuuri sidottiin keskeiseksi osaksi kansallissosialistista ideologiaa. Historioitsija Joan Clinefelterin (2005, 2) mukaan kansallissosialistisen taiteen funktio oli edustaa rodullisesti puhdasta ja samaistuttavaa ympäristöä saksalaisille. Kulttuurissa sanalla ”kansallinen” viitattiin kulttuurin yhtenäisyyden lisäksi siihen, miten ihmisten pitäisi tuottaa kulttuuria, joka olisi yhtenäistä kansansa rodullisen alkuperän kanssa (Garberding 2007, 270). Yhtä lailla ”kansallisella” oli rodullinen ja antisemitistinen merkitys, jolloin puhuttaessa ”kansallisesta” kulttuurista (saks. *völkische Kultur*) tarkoitettiin kansallissosialistisen ideologian mukaista yhtenäistä kulttuuria (Robert & Doerr 2002, 420).

”Kansan” ja ”kansallisuuden” käsitteet näkyvät selkeästi aineistossa, jossa sanaa ”Volk” tai ”völkisch” käytetään yhteensä 43 kertaa. Sanoja käy-

23 Sanat *Volk* ja *völkisch* ovat haastavia käännettäviä niiden etnis-historiallisen merkitysisällön vuoksi. Käytän siksi sanojen suomenkielisissä käänöksissä ”kansan” ja ”kansallinen” lainausmerkkejä.

tetään viitattaessa Suomeen, suomalaiseen kulttuuriin, Kilpiseen ja maiden väliseen yhteiseen poliittiseen historiaan.

Vuonna 1942 *Westdeutscher Beobachter* -lehden artikkelissa musiikkikamarin puheenjohtaja Peter Raabe puhuu kansallisuudesta maiden välisenä yhdistämiskeinona: "[...] yhteisen musiikkimme perusta on; me tervehdimme [Kilpistä] enemmän kuin kansakunnan edustajana, jonka rinnalla seisomme elinoikeuden [saks. *Lebensrechte*] ja kaiken kulttuurin totuuden turvaamiseksi."²⁴ Musiikkia käsitellään yhteisenä perintönä, mutta varsinainen huomio kohdistuu Suomen ja Saksan yhteyteen, rinnalla seisomiseen. Raabe tekee myös oletuksen, että kulttuuri olisi molemmissa maissa samanlaista. Kommentin taustalla vaikuttaa poliittisten vaatimusten mukainen positiivinen Suomi-kuva.

Bohlmanin (2010 [2004]), 47) mukaan musiikin suhde kansallisuuteen ei ollut kansallissosialistisessa saksassa neutraalia, vaan musiikki joko oli tai ei ollut "kansallista". Musiikki oli sidottu ideologiaan, eikä ollut olemassa erillistä taidepolitiikkaa, vaan "bolsevismin" katsottiin tuhoavan saksalainen kulttuuri myös musiikissa (Taruskin 2005, 754). "Kansallisen" vastinpari "kansainvälinen" (saks. *international*) merkisti ulkomaista, vierasta, ei-arjalaista tai juutalaista (Robert & Doerr 2002, 219). Fritz Stege painottaa artikkelissaan "Yrjö Kilpinen", miten eri maissa musiikki ja rotu ovat sidoksissa toisiinsa: "Menneisyyttä vailla oleva maa [...] tuskin pystyy kehittämään omaa musiikillista 'kansallistyyliä'. Kansojen sekoitus, täynnä rodullisia vastakohtia, pysyy taiteen ilmaisussaan pakosti 'kansainvälisenä'."²⁵ Rudolf de Cillian, Martin Reisinglin ja Ruth Wodakin (1999, 160) mukaan kansallisen identiteetin syntyminen vaatii myös kykyä erottaa sen ulkopuolelle jäävä. Stege käyttää sanaa "kansainvälisyys", joka hänen mukaansa liittyy rodulliseen puhtauteen. Stege myöntää, että Suomen väestössä on huomattavissa erilaisuuksia, mutta vahvan perinnetietouden ja luonnon maisemallisten ominaisuuksien takia "Suomessa on sisäistä kansallista yhtenäisyyttä". Kansallisuus ja musiikki ymmärretään

24 "[...] das Fundament unserer eigenen Musik ist; wir grüssen ihn aber weiter als den Vertreter einer Nation, mit der wir Seite an Seite im Kampf um die Erhaltung der Lebensrechte und der Wahrung aller Kultur stehen." *Westdeutscher Beobachter* 31.10.1942.

25 "Ein Land ohne Vergangenheit [...] wird kaum dazu gelangen, einen "Nationalstil" in der Musik zu entwickeln. Ein Völkergemisch voll rassischer Gegensätze muss in seinen Kunstäusserungen notwendig, "international" bleiben." *Zeitschrift für Musik* 9/1939.

toisiinsa sidonnaisiksi myös seuraavassa alle viikko ennen kristalliyötä²⁶ julkaistussa *Illustrierte Zeitung*-lehden artikkelissa:

”Ymmärrys musiikkiin alkaa rakkaudesta musiikkiin, ja on väärin uskoa, että ihminen, joka kunnioittaa ihmisessä korkeinta, haluaisi taiteessa kokea tai rakastaa sen vastakohtaa.” Jo näillä sanoilla Kilpinen määrittelee oman näkemyksensä taiteilijan ja taiteen tehtävästä itse kansalle, ja hän korostaa: ”Vain paras on tarpeeksi hyvää kansalle.”²⁷

Kiertelevä ja välillä ristiriitainenkin kirjoitustyyli oli tyypillistä kansallissosialistiselle kielelle (Hiedanniemi 1980, 75). Esimerkkilainauksen merkityssisällöstä voidaan tehdä kahdenlaisia johtopäätöksiä. ”Korkeimman kunnioittamisella ihmisessä” viitataan toisaalta kansallissosialistisen ideologian mukaiseen terveeseen kansallistunteeseen (saks. *Gesundes Volksempfinden*), joka yhdistetään kokemukseen taiteesta. Toisaalta kommentin puhujana on suomalainen Kilpinen, jolloin kommentti voi edustaa Kilpisen suomalaista kansallista identiteettiä, johon ei liity ideologista lähtökohtaa. Garberdingin (2009, 2) mukaan kansallissosialismin aikana monet säveltäjät pyrkivät vahvistamaan musiikillaan oman maansa kansallista identiteettiä, kun taas osa näki musiikin enemmän kosmopoliittisena. Monille eurooppalaisille säveltäjille yhteydet kansallissosialistiseen Saksaan nähtiin vahvan kansallisen identiteetin rakentamisena ja oman maan kansallisen musiikin parantamisena, joka toisi vakautta muuttuvaan maailmaan. Myös Yrjö Kilpisen sanotaan olleen voimakkaan isänmaallinen kuin myös kansallissosialismimyönteinen (Deaville 2005, 172–173).

Illustrierte Zeitungin artikkelissa vuonna 1938 voidaan huomata tapa, jolla Kilpisen musiikki liitetään kansojen ”yhteiseen tehtävään”:

Gerhard Hüsck on kokenut useiden konserttiensa aikana ainutlaatuisen innostuksen sekä saksalaisiin että Kilpisen [suomalaisiin] liedeihin, jotka voivat toimittaa korkeaa tehtävää kahden kansan yhteyden rakentamises-

26 Kristalliyö oli kansallissosialistisen puolueen NSDAP:n järjestämä laaja väkivallan aalto, joka kohdistui juutalaisiin, heidän koteihinsa, synagogiin ja yrityksiinsä 9.11.1938 (Steinweis 2009, 1–2).

27 ”Das Verständnis für die Musik beginnt mit der Liebe zur Musik, und es ist ganz falsch, zu glauben, dass ein Mensch, der im Menschen das Höchste verehrt, in der Kunst das Gegenteil erleben möchte oder lieben könnte. ” Mit diesen Worten legt Kilpinen schon seine Auffassung über die Aufgabe des Künstlers und der Kunst am Volk selbst fest und hebt hervor: ”Nur das Beste ist gut genug für das Volk.” *Illustrierte Zeitung* 3.11.1938.

sa. ”Kansoja”, jatkaa Kilpinen, ”yhdistää yhteinen kiinnostus, ja kansojen taiteilijoita yhdistää yksi suuri yhteinen tehtävä, taide.”²⁸

Esimerkissä lied toimii yhdistävänä strategiana, eli kansallisuuksia ei käsitellä erillisinä vaan yhtenä asiana. Sitaatissa mainittu saksalainen baritoni Gerhard Hüsch oli Kilpisen läheinen ystävä ja laulujen pääasiallinen levittäjä Saksassa. Vuonna 1944 Hüsch määrittää liedin seuraavasti:

Gerhard Hüsch pitää merkittävänä, että vain saksan ja suomen kielessä käytetään sanaa lied [...] Ranskalainen ”chansons” (sic!), Italialainen ”canzonetta” (sic!), englantilainen ”song” ovat täysin erilaisia, kuin ”lied”.²⁹

Hüsch painottaa liedä kansoja yhdistävänä, ainutlaatuisena asiana, joka koskee vain Suomea ja Saksaa. Aiemman esimerkin tavoin tästäkin voidaan lukea ainutlaatuinen kokemus ”meistä”, johon eivät kuulu Ranska, Italia, tai Englanti. Liedien poikkeuksellista asemaa saatettiin aineiston artikkeleissa perustella myös musiikillisilla piirteillä. Seuraavassa vuodelta 1934 peräisin olevassa Kilpisen kommentissa tulee esille, että hän erottaa kansallisen identiteettinsä suomalaiseksi mutta toisaalta painottaa kansallissosialistista ideologiaa. Hänen kommentissaan voidaan myös huomata piirteitä, jotka tukevat sisällöllisesti kansallissosialistista ideologiaa tai tapaa käyttää kielen merkityksen hämärtäviä kiertoilmauksia:

”Olen innostunut Saksasta, joka on kuin valtavan vahva kevätuuli myös eettisessä mielessä. On itsestään selvää, että tämän myrskyn pitää kaataa sairaat ja epäterveet puut. Me Suomessa rakastamme Saksaa. Myös meillä on nimittäin opiskelijapiireissä samanlaista liikettä.”³⁰

28 Welche hohe Aufgabe das Lied als Brücke unter den Völkern haben kann, hat Gerhard Hüsch bei seinen vielen Konzertabenden durch beispiellose Begeisterung für das deutsche Lied und die Lieder Kilpinens erfahren. „Die Völker“, so fährt Kilpinen fort, „verbindet gemeinsames Interesse, und die Künstler der Völker verbindet die eine grosse Aufgabe, die Kunst. *Illustrierte Zeitung* 3.11.1938.

29 Gerhard Hüsch macht darauf aufmerksam, dass es nur im Deutschen und im Finnischen ein Wort für den spezifischen Begriff ”Lied” gibt. Die französischen ”chansons”, die italienische ”canzonetta”, der englische ”song” sind etwas ganz anders als das ”Lied”. *Preussische Zeitung*, Königsberg 7.6.1944.

30 ”Ich bin begeistert von Deutschland. Es ist wie ein ungeheuer starker Frühlingwind, auch in etischer Beziehung. Es ist selbstverständlich, dass dieser Sturm kranke und ungesunde Bäume fällen muss. Wir in Finnland lieben Deutschland. Auch bei uns ist namentlich in Studienkreisen eine ähnliche Bewegung wie bei Ihnen.” *Kasseler Neueste Nachrichten* 29.4.1934.

Kun analyysin kohteena on historiallinen ja poliittinen aihe, tulee oleelliseksi ymmärtää myös diskurssin pitkällä ajanjaksolla tapahtunut historiallinen muuntuminen (Wodak, de Cillian, Liebhart & Reisigl. 2009 [1999], 7–8). ”Sairailta ja epäterveillä puilla” ei vielä vuonna 1934 voida tarkoittaa juutalaisten joukkotuhoa tai Hitlerin Saksan laajentumisoperaatiota sellaisena kuin ne nykypäivästä käsin ymmärretään. Kilpisen kommentti voi kuitenkin heijastaa Saksassa tehtyjä kulttuurielämän uudistuksia, joihin liittyi voimistunutta antisemitismia ja sortotoimenpiteitä juutalaisia kohtaan. Vuodesta 1933 alkaen pyrittiin kulttuurin yhtenäistämiseen (saks. *Gleichgestaltung*) poistamalla ”puhtaan saksalaisen musiikin” ulkopuolelle jäävä taide (Kershaw 2008, 294; Levi 1994, 18). Käytännössä muutokset kulttuurielämässä näkyivät ei-arjalaisten muusikoiden pakkoirtanomina konservatorioista, yliopistoista ja oopperoista.³¹ Yhtä lailla muutos näkyi uusien organisaatioiden perustamisena, jotka tukivat niin kansallisesti kuin kansainvälisesti kansallissosialistista ideologiaa ja sen edustamaa musiikkikäsitystä.³²

Kilpisen viittauksella ”meidän kansaamme” voi olla myös poliittinen ja isänmaallinen ulottuvuus, koska viittaamalla suomalaisiin opiskelijapiireihin Kilpinen saattaa tarkoittaa kansallismielistä suomalaisliikehdintää, kuten Akatemista Karjala-Seuraa tai Isänmaallista kansanliikettä. Vaikka sitaatin tulkittavuus jääkin varsin abstraktille tasolle, siinä voidaan huomata pyrkimys verrata ja kokea Saksan ja Suomen tilanne samanlaisina. Kilpinen antoi kommentin myös *Helsingin Sanomille* samoihin aikoihin palattuaan Saksasta: ”Poliittinen elämä oli erittäin miellyttävää sen vuoksi että sitä ei tuntunut olevan ollenkaan. Yksityiset ihmiset olivat aivan vapaita politiikan tekemisestä. Saksassa on nyt sitä varten eri miehet. Ja kaikki olivat tähän järjestelyyn erinomaisen tyytyväisiä. [...] huomasi kaikesta kevätuuulten puhaltelevan Saksassa kuvainnollisestikin.” (US 26.4.1934.) Vaikka ”Kevätuuli” saa ideologisia ja rasistisia konnotaatioita Saksan kontekstissa, ei samaa voida sanoa Suomessa julkaistusta artikkelista. Kilpinen kuvailee kuitenkin autoritääristä systeemiä: jos ihminen on vapaa politiikan tekemisestä, kyseessä ei ole demokratia.

Kilpisen kommentteja ei käsitelty saksalaisessa lehdistössä ainoastaan kulttuuriin ja musiikkiin liittyen, vaan osassa artikkeleita myös yhteydessä

31 7.4.1933 asetetun ammattivirkamieslain mukaan (saks. Gesetz zur Wiederherstellung Berufsbeamtentums) virkamiehen piti todistaa olevansa arjalaista syntyperää (Kershaw 2008, 299; Levi 1994, 14).

32 Esim. ”bolsevistista” kulttuuria vastustavan järjestön (saks. *Kampfbund für deutsche Kultur*) ja säveltäjien kansainvälisen yhteistyön pysyvä neuvosto (saks. *Ständiger Rat*) (Jokisipilä & Könönen 2013: 352–353; Kater 1997,14).

Suomen ja Saksan poliittis-historialliseen yhteiseen menneisyyteen. Saksan ja Suomen välinen poliittinen yhteistyö oli ehtinyt tiivistyä jo Suomen sisällissodan aikana ja yhteistyö jatkui edelleen kansallissosialismin aikakaudella. Osassa artikkeleita rakennettiin maiden välistä kansallista yhteyttä yhteisten sotakokemusten kautta viittaamalla erityisesti Suomen sisällissotaan (1918). Kansallissosialistien päälehdessä *Völkischer Beobachter* Kilpinen kommentoi Saksan roolia Münchenin sopimuksen aikoihin syyskuussa 1938:³³

Yrjö Kilpinen painotti sitten, että tuskin mikään muu kansa voi tuntea yhtä hyvin niitä vapautetun sudeettisaksalaisten tunteita kuin suomalaiset, jotka ovat olleet satoja vuosia venäläisten sortoyrityksen kohteena. [...] Jokainen, joka on hänen itsensä tavoin kokenut sen riemun, jolla talonpoikaisarmeija yhteistyössä saksalaisten apujoukkojen kanssa vapautti Suomen, voi nyt ymmärtää myös sudeettimaan kiitollista iloa vihdoinkin toteutuneesta kohtalonmuutoksesta. ”Minulle”, hän sanoi, ”oli se alusta asti selvää, että sudeettisaksalaisten kysymyksessä kunnian ja totuuden tulli voittaa.”³⁴

Rudolf de Cillian, Martin Reisiglin ja Ruth Wodakin (1999, 154) mukaan kansalliset identiteetit rakentuvat yhteisestä historiasta ja sen muistelemisesta. Kertomukset yhteisistä tapahtumista luovat narratiivin historiallisesta samanlaisuudesta ja rakentavat samalla käsitystä yhdestä homogeenisesta kansasta. Edellisessä sitaatissa luodaan yhtäläistä kokemusta Saksasta ”vapauttajana” niin sudeettisaksalaisille kuin suomalaisille. Kilpinen rinnastaa toisiinsa kaikkien suomalaisten ja sudeettisaksalaisten kokemukset Saksasta, mikä vahvistaa käsitystä Saksasta samanlaisena liittolaisena ja hyväntekijänä kuin Suomen sisällissodassa. Suomen sisällissodan punainen osapuoli jää kuitenkin mainitsematta, ja sota muuntuu Suomen ja Venäjän väliseksi. Kontrastina Kilpinen kommentille voidaan pitää J.K. Paasikiven tulkintaa tilanteesta: ”Opetus, minkä äskeiset tapahtumat ovat antaneet meille pienille kansoille, on pelottava” (Jakobson 1978, 54).

33 30.9.1938 allekirjoitettu Münchenin sopimus oli Saksan, Ranskan, Englannin ja Italian sopimus luovuttaa Tšekkoslovakian sudeettialueet Saksalle (Kershaw 2008, 442).

34 Yrjö Kilpinen betonte dann, dass wohl kaum ein anderes Volk so recht die Gefühle der befreiten Sudetendeutschen empfinden könne wie die Finnen, die Hundert Jahre lang den russischen Unterdrückungsversuchen ausgesetzt waren. Wer wie er selbst den Jubel erlebte, mit dem die Befreiung Finnlands durch die Bauernarmee im Verein mit den deutschen Hilfstruppen in seiner Heimat ausgenommen wurde, könne die dankbare Freude im Sudetenland über die Endliche Schicksalswende ermessen. *Völkischer Beobachter* 2.10.1938.

Sanalla ”kohtalonmuutos” viitataan uskomukseen kohtalosta (saks. *Schicksal*), jonka mukaan arjalaisella rodulla oli yhteinen ainutlaatuinen kohtalo ja jolla perusteltiin kansallissosialistien toimia (Robert & Doerr 2002, 361). Sitaatti julkaistiin voimistuneen propagandan ilmapiirissä muutama kuukausi ennen ”kristalliyötä” ja kolme viikkoa ennen Hitlerin uutta ohjeistusta Saksan armeijalle Tšekkoslovakian jäljellä olevan osan valtauksista (Kershaw 2008, 468).

Illustrierte Zeitungin artikkelissa vuodelta 1938 viitataan yhtä lailla sisällissodan aikaiseen poliittiseen yhteistyöhön, mutta kytkös liittyy myös kulttuuriin:

Keskustelumme johtaa suoraan keskelle taidetta ja suomalaista kulttuuria, syviin maiden välisiin suhteisiin, jotka rakentuvat hengenheimolaisuudesta ja teoista, joiden kautta he [Suomi ja Saksa] ovat luoneet unohtumattomia muistoja kahden kansan toistensa puolustamisesta. ”Voitte olla siitä varmoja”, vakuuttaa Kilpinen, ”Suomi ei tule milloinkaan unohtamaan, että monet saksalaiset yhdessä suomalaisten aseveljiensä kanssa antoivat henkensä Suomen vapauttamiseksi 1918, kuten tiedämme, että Saksassa ei milloinkaan tulla unohtamaan, että yksinomaan suomalaisista koostuva preussilainen jääkäripataljoona taisteli rintaa rinnan suuressa maailmansodassa saksalaisten aseveljiensä kanssa ja vuodatti vertansa Saksan puolesta.”³⁵

Saksan ja Suomen poliittis-historiallista yhteistä menneisyyttä käytetään sitaatin alussa perustana kuvaamaan maiden välistä kulttuurista yhteyttä. Oleellinen kansallisen yhteyden rakentamisen kannalta on käsitys yhdestä kuvitteellisesta kansasta, joka tuotetaan sanan ”me” myötä. Ilmaisilla ”syvät maiden väliset suhteet” ja ”hengenheimolaisuus” rakennetaan käsitystä liittolaisista, kahdesta kansasta, jotka ovat selittämättömällä tavalla kuitenkin yhtä. Sanalla ”hengenheimolaisuus” on vahva viittaus samantyyppiseen, joka on rakentunut yhteisistä kokemuksista tai tapahtumien kokemisesta. Sana ”unohtumaton” viittaa Saksan ja Suomen yhteyden säilymiseen samanlaisena nyt kuin myös tulevaisuudessa. Kilpinen käyt-

35 Sie führt mitten hinein in die Kunst und Kultur Finnlands, zu den tief begründeten Beziehungen der beiden Länder Deutschland und Finnland zueinander aus ihrer Wesensverbundenheit, aus ihren Taten, mit denen sie unvergessliche Denkmäler des Einsatzes zweier Völker füreinander aufrichteten. ”Sie können davon überzeugt sein”, bestätigt Kilpinen, ”Finnland wird nie vergessen, dass viele Deutsche mit ihren finnischen Waffenbrüder 1918 ihr Leben für Finnlands Befreiung opferte, wie wir wissen, dass man in Deutschland nie vergessen wird, dass das ausschließlich aus Finnen bestehende Preussische Jägerbataillon, im großen Weltkrieg Seite an Seite mit den deutschen Waffenbrüdern für Deutschland gekämpft und sein Blut vergossen hat.” *Illustrierte Zeitung* 3.11.1938.

tää termiä ”aseveli” (saks. *Waffenbruder*), jolla tässä yhteydessä viitataan sotilaalliseen yhteistyöhön Saksan osallisuudessa Suomen sisällissotaan 1918. Poliittisen liittolaisuuden kokemusta vahvistetaan kappaleen lopussa painottamalla, miten kansat eivät ”milloinkaan tule unohtamaan” sotilaallista avunantoa.

Ei ole olemassa yhtä selittävää tekijää sille, miksi kulttuuripropaganda kohdistui Kilpiseen niin voimakkaasti. Taustalla vaikutti Saksan myönteinen suhtautuminen Suomeen niin ulkopoliittisesti kuin kulttuurisesti: Hitlerin ihailu Sibeliusta kohtaan, Rosenbergin johtama ”Pohjoinen yhteistyöseura” tai Himmlerin halukkuus todistaa suomalaisen kanteleen muinaisgermaaninen alkuperä olivat kukin osa Suomen kulttuurispoliittista hyväksyntää kansallissosialismin piiriin (Jokisipilä&Könönen 2013; 55, 82, 100). Kilpisen merkitystä säveltäjänä ja kulttuurihenkilönä korostettiin maininnoilla kontakteista kansallissosialistisen Saksan musiikkikamarin (saks. *Reichsmusikkammer*) johtohenkilöihin, kuten Paul Graeneriin, Peter Raabeen, Emil von Reznicekiin³⁶ tai organisaatioihin, kuten *Nordische Gesellschaft* ja *Ständiger Rat*.³⁷ Nämä maininnat ilmaisivat saksalaiselle lukijakunnalleen, että Kilpinen oli hyväksytty kansallissosialistiseen kulttuurielämäänsä korkealta tasolta. Kilpisen kansallissosialismimyönteiset lausunnot osaltaan vahvistivat hänen asemaansa kansallissosialistisessa Saksassa ja edistivät hänen uraansa.

Johtopäätökset

Tämän artikkelin tavoitteena oli analysoida, miten Yrjö Kilpiseen liittyvät saksalaiset kansallissosialistiset lehtiartikkelit rakensivat Saksan ja Suomen välistä yhteistä kansallista identiteettiä osana Hitlerin Saksan kulttuuripolitiikkaa. Tutkimuksessa tuli esille, miten puhumalla Yrjö Kilpisestä, Suomen ja Saksan välisistä yhteisistä kokemuksista ja kulttuurista kansallissosialistisen Saksan sanoma- ja aikakauslehtiartikkeleissa pyrittiin luomaan käsitystä yhdestä kansallissosialistisen ideologian jakavasta kansasta, jonka osia Saksa ja Suomi olivat. Oleellinen osa tämän yhteisen kansallisen identiteetin rakentamisesta oli nähdä Kilpisestä suomalaisuudesta tai Suomen historiasta vain se osa, joka sopi kansallissosialistiseen ideologiaan.

36 Artikkelit nro. 1–3 ja 10.

37 Artikkelit nro. 2, 5, 8–10.

Kansallista yhteyttä rakennetaan kyseisissä lehtiartikkeleissa erityisesti eufemistisilla termeillä ”pohjoisuus” ja ”kansan”/”kansallisuus”, joilla viitattiin Suomeen, suomalaiseen kulttuuriin ja Yrjö Kilpiseen kansallissosialistisen ideologian diskurssissa. Suomen ja Saksan yhteisen kansallisen identiteetin rakentamisessa voidaan huomata pääasiassa kolme sisällöllistä ulottuvuutta:

1. Suomen ja suomalaisuuden käsittäminen ”pohjoiseksi” (saks. *nordisch*) ja samaksi ”kansaksi” (saks. *Volk*) Saksan kanssa
2. Suomalaisen kulttuurin, taiteen ja musiikin kokeminen ”pohjoiseksi” ja ”kansalliseksi” (saks. *völkisch*)
3. Yrjö Kilpisen sävellysten, persoonan ja fyysisten piirteiden kuvailu kansallissosialistisen ideologian mukaisesti

Tutkimuksessa tulee esille, miten Yrjö Kilpisen nimellä otsikoidut artikkelit suuntautuivat tyypillisesti painottamaan Saksan ja Suomen kulttuurisia ja poliittisia suhteita toistuvasti positiivisessa ja maiden välisiä oletettuja samanlaisuuksia painottavassa merkityksessä. Rudolf de Cillian, Martin Reisinger ja Ruth Wodak (1999, 160) huomauttavat, että viittaamalla yhteiseen ”me”-joukkoon vedotaan samalla suorasti tai epäsuorasti kansalliseen solidaarisuuteen ja yhteyteen, joilla rakennetaan kansallista identiteettiä. Aineiston artikkeleissa esiintyvät sanat ”pohjoinen” (saks. *nordisch*), ”kansan” (saks. *Volk*) ja ”kansallinen” (saks. *völkisch*) viittaavat merkityssisällöltään yhteen yhtenäiseen ihmisjoukkoon, jota yhdistää kansallissosialistinen ideologia. Käsitystä kuvitteellisesta suomalais-saksalaisesta ihmisjoukosta vahvistettiin Yrjö Kilpisen Suomen ja Saksan suhteita koskevilla kommentteilla.

Tutkimus antaa viitteitä Yrjö Kilpisen kulttuuripoliittisesta merkittävyydestä ilmiönä, jossa yksittäisen taiteilijan rooli voi politisoitua osaksi poliittista propagandaa. Jotta voitaisiin ymmärtää, miksi Kilpisestä julkaistiin satoja artikkeleita Saksan kansallissosialistisessa lehdissä vuosina 1934–1944, tulisi toteuttaa yksityiskohtaista jatkotutkimusta Kilpisen kontakteista Saksan kansallissosialistiseen kulttuurijohtoon ja kulttuuriorganisaatioihin. Kuten aikaisempi tutkimus (Murtomäki 2011, 32; Deaville 2005, 32; Sandborg 2011, 39) on osoittanut, Yrjö Kilpisen kulttuuripoliittinen toimijuus on vielä suurelta osin selvittämättä.

Jos tarkastellaan syitä analyysissa ilmenneen saksalaisten kansallissosialististen lehtiartikkeleiden ilmentämän voimakkaan Suomi-myönteisyyden taustalla, voidaan sen peruspilarina pitää kansallissosialistisen Saksan ulkopoliittisia suhteita Suomeen. Kuten Philip Bohlman (2010, 47) ja Joan Clinefelter (2005, 3) toteavat, kulttuuri ei voinut olla kansallis-

socialistisessa Saksassa poliittisesti neutraalia. Yhtä lailla se on yksi tämän tutkimuksen johtopäätöksistä – artikkelit Yrjö Kilpisestä olivat osa kansallissosialistista kulttuuripropagandaa, laajempaa kulttuuripoliittista kokonaisuutta, josta päätti viime kädessä Saksan valtakunnankansleri Adolf Hitler.

Lähteet

Sanomalehdet

Saatavilla Suomen kansalliskirjaston Yrjö Kilpisen käsikirjoituskokoelmasta: arkistoluettelo 104, käsikirjoituskokoelmat, MS. MUS.Kilpinen COLL. 418.

Kasseler Neueste Nachrichten, 29.4.1934 (Fritz Stege: ”Yrjö Kilpinen. Der finnische Schubert”)

Völkischer Beobachter, 2.10.1938 (Herbert Rudolf, ”Sieg der Ehre und der Wahrheit”)

Illustrierte Zeitung, 3.11.1938 (Gertrud Berkheyde: ”Yrjö Kilpinen. Der Grosse finnische Liederkomponist”)

Skizzen, 6–7/1939 (Ernst Boucke: ”Ein Schubert des Nordens”)

Zeitschrift für Musik 9/1939 (Fritz Stege: ”Yrjö Kilpinen”)

Allgemeine Musikzeitung, 12/1939 (Ernst Boucke: ”Yrjö Kilpinen”)

Westdeutscher Beobachter, 31.3.1942 (Lothar Band: ”Kilpinen über finnische Musik.”)

Düsseldorfer Stadt-Nachrichten, 12.4.1942 (Ludwig Hillenbrand: ”Wir sprachen mit Yrjö Kilpinen. Der finnische Komponist in Düsseldorf ”)

Reinische Landeszeitung, 13.4.1942 (Wilhelm Raupp: ”Finnische Musik im Ibachsaal. Starker Erfolg Kilpinens in Anwesenheit des Gauleiters”)

Westdeutscher Beobachter, 31.10.1942 (L. Hähner: ”Finnische Musik in Köln”)

Preussische Zeitung, 7.6.1944 (Erika Kupfer: ”Plauderstunde mit Yrjö Kilpinen”)

Muu tausta-aineisto

Eichenauer, Richard. 1936 [1932]. *Musik und Rasse*. 2. painos. München: J. F. Lehmanns Verlag.

Moser, Hans Joachim. 1914. ”Die Entstehung des dur-Gedankens – ein kulturgeschichtliches Problem”. Teoksessa *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 15, 270–295.

Paavolainen, Olavi. 2003 [1936]. *Kolmannen valtakunnan vieraa. Rapsodia*. Näköispainos. Helsinki: Otava

Johansen, Paul. 1942. "Deutsch-Nordischer Ostkampf vor 700 Jahren". *Der Norden* 19 (8): 233–237.

Muu sanomalehtiaineisto

Helsingin Sanomat 6.5.1942 ("Saksan musiikkiyleisö ainutlaatuista"). Nimimerkki Rela.

Uusi Suomi 26.4.1934 ("Saa säveltäjäkin tehdä havaintoja") US

Suomen Musiikkilehti 1.2.1942 ("Yrjö Kilpinen 50 vuotta") Selim Palmgren

Tutkimuskirjallisuus

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.*, volume 1, toim. Jonathan Adams ja Cordelia Hess, 139–153. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110634822>

Almgren, Birgitta, Jan Hecker-Stampehl ja Ernst Piper. 2008. "Alfred Rosenberg und die Nordische Gesellschaft. Der 'nordische Gedanke' in Theorie und Praxis". *Norddeuropaforum* Heft 2 / 2008. Tark. 10.3.2022. <http://edoc.hu-berlin.de/18452/8624>

Andersson, Greger. 2007. "Nazismen och Musiken". *Myt och propaganda: musiken i nazismens tjänst i Sverige och i Tyskland*, toim. Greger Andersson ja Ursula Geisler, 11–23. Skriftserie #5:2007. Forum för levande historia. https://www.levandehistoria.se/sites/default/files/material_file/skriftserie-5-myt-och-propaganda.pdf

Anderson, Benedict. 2006 [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Rev.ed. London: Verso.

Brackmann, Karl-Heinz ja Renate Birkenhauer. 1988. *NS-Deutsch: selbstverständliche Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus*. Straelen: Straelener Manuskripte Verlag.

Braun, Christian A. 2007. *Nationalsozialistischer Sprachstil*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Bohlman, Philip V. 2010 [2004]. *Focus Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*. 2. painos. London: Taylor & Francis Group.

Carlberg, Anders. 2021. *Toner Och Terror Musik Och Politik i Hitlers Europa*. Stockholm: Santérus Förlag.

Clinefelter, Joan L. 2005. *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. Oxford: Berg Publishers.

Deaville, James. 2005. "Yrjö Kilpinen: Finnish Composer and German Lieder in the 1930s". *Intersections: Canadian Journal of Music* 25 (1–2): 171–186.

- de Cillian, Rudolf, Martin Reisigl ja Ruth Wodak. 1999. "The Discursive Construction of National Identities" *Discourse and Society*. 10 (2): 149–173.
- Dennis, David B. 2012. *Inhumanities: Nazi interpretations of western culture*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.
- Djupsjöbacka, Gustav. 2001. *Istumme ilokivelle: sata suomalaista yksinlaulua*. Helsinki: WSOY.
- Ekberg, Henrik. 1991. *Führerns trogna följeslagare: den finländska nazismen 1932–1944*. Helsingfors: Schildts
- Fairclough, Norman. 1997. *Miten media puhuu? Suom.* Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman. 2003. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Field, Geoffrey G. 1977. "Nordic Racism". *History of Ideas* 38 (3): 523–540.
- Garberding, Petra. 2009. "'We Take Care of the Artist': The German Composers' Meeting in Berlin, 1934". *Music & Politics* 3 (2): 1–17.
- Garberding, Petra. 2007. *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och svensk-tyska musikrelationerna*. Lund: Sekel Bokförlag.
- Geisler, Ursula. 2003. "'...was an Musik des Nordens nur nordisch maskiert ist.' Konstruktion und Rezeption "nordischer" Musik im deutschsprachigen Musikdiskurs". Teoksessa *Sprache und Politik im skandinavischen und deutschen Kontext 1933-1945*, toim. Frank-Michael Kirsch ja Birgitta Almgren, 223–238. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Geisler, Ursula. 2007. "Herders 'Volksgeist' och götiska förbundet". *Myt och propaganda: musiken i nazismens tjänst i Sverige och i Tyskland*, toim. Greger Andersson ja Ursula Geisler, 25–45. Skriftserie #5:2007. Forum för levande historia. https://www.levandehistoria.se/sites/default/files/material_file/skriftserie-5-myt-och-propaganda.pdf
- Hall, Stuart. 1994. *Ausgewählte Schriften: 2, Rassismus Und Kulturelle Identität*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Hiedanniemi, Britta. 1980. *Kulttuuriin verhoittua politiikkaa*. Helsinki: Otava
- Jakobson, Max. 1978. *Paasikivi Tukholmassa*. Helsinki: Otava
- Jokisipilä, Markku ja Janne Könönen. 2013. *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1922–1944*. Helsinki: Otava
- Karila, Tauno. 1964. *Yrjö Kilpinen. Säveltäjäkuvan ääriäviivoja*. Porvoo: WSOY.
- Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*. New York: Oxford.
- Kershaw, Ian. 2008. *Hitler*. England: Penguin Books Ltd.
- Klemperer, Victor. 2007 [1957]. *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart: Philipp Reclam
- Levi, Erik. 1994. *Music in the Third Reich*. London: Macmillan press.

Michael, Robert ja Karin Doerr. 2002. *Nazi-Deutsch/Nazi-German: an English lexicon of the language of the Third Reich*. Westport, CT: Greenwood Press.

Murtomäki, Veijo. 2011. ”Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa”. *Musiikki* 41 (3–4): 5–68.

Musolff, A. 2018. ”Language under totalitarian regimes: The example of political discourse in Nazi Germany”. Teoksessa *Routledge Handbook of Language and Politics*, toim. Ruth Wodak ja Bernhard Forchtner, 660–672. Milton Park, Abingdon, Oxon, NY: Routledge.

Mäkelä, Tomi. 2011. *Jean Sibelius*. Woodbridge Suffolk and Rochester NY: Boydell.

Mäkelä Tomi. 2020. ”Klassisch, nordisch, national. Yrjö Kilpinen und die finnisch-deutsche Achse”. Teoksessa *Musik und Gesellschaft. Marktplätze, Kampfzonen, Elysium. Band 2: Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, toim. Frieder Reininghaus, Judith Kemp ja Alexandra Ziane, 309–311. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Nummi, Seppo. 1970. ”Yrjö Kilpinen musiikinhistoriassa ja Suomen säveltaiteessa”. Teoksessa *Suomen musiikin vuosikirja 1968–1969*, toim. Ilkka Oramo, 7–27. Helsinki: Otava.

Ontonen, Markku. 2002. *Jääkärikirja*. Jyväskylä: Gummerus

Peltovuori, Risto. 2005. *Suomi saksalaisin silmin 1933–1939. Lehdistön ja diplomatian näkökulmia*. Tampere: SHS

Potter, Pamela. 1998. *Most German of the Arts*. Yale: Yale University Press.

Reisigl, Martin ja Ruth Wodak. 2009 [2001]. ”The Discourse-Historical Approach (DHA)” Teoksessa *Methods of Critical Discourse Analysis*, toim. Michael Meyer ja Ruth Wodak, 87–121. 2. edition. London: Sage Publications.

Reisigl, Martin. 2006 [1994]. ”Discourse of National Socialism, Totalitarian”. Teoksessa *Encyclopedia of Language & Linguistics*, toim. Keith Brown. Amsterdam: Elsevier. 2. painos, 642–649.

Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia. 3, Uuden musiikin kynnyksellä: 1907–1958*. Porvoo: WSOY

Salmenhaara, Erkki. 1999. Kilpinen, Yrjö. Kansallisbiografia-verkkójulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tark. 28.2.2022. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001434>

Sandborg, Jeffrey. 2011. ”The Lost Legacy of Yrjö Kilpinen 1892–1959”. *Journal of Singing* 67 (4): 387–395.

Sarjala, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa: johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Silvennoinen, Oula, Marko Tikka, ja Aapo Roselius. 2016. *Suomalaiset fasistit. Mustan sarastuksen airuet*. Helsinki: WSOY.

Steinweis, Alan E. 2009. *Kristallnacht 1938*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.

Tarja Taurula. 1998. *Yrjö Kilpinen: sävellykset = Kompositioner = Kompositionen = Compositions*. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisuja, 44. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford history of western music. Volume 4, The early twentieth century*. NY: Oxford University Press

Torvinen, Juha. 1998. "The politics of apoliticism: Erik Bergman's composition studies in Nazi Germany". *Finnish Music Quarterly*. Tark. 22.3.2022. <https://fmq.fi/articles/the-politics-of-apoliticism-erik-bergmans-composition-studies-in-nazi-germany>

Vihinen, Antti. 2000. *Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.

Waldén-Antikainen, Susanna. 2019. "Yrjö Kilpinen kansallissosialistisessa lehdissä 1938–1942". Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.

Wells, C.J. 1985. *German: a Linguistic History to 1945*. New York: Oxford University Press.

Wodak Ruth, Rudolf de Cillian, Karin Liebhart ja Martin Reisigl. 2009 [1999]. *The Discursive Construction of National Identity*. 2. painos. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Wulf, Joseph. 1983 [1963]. *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag.



Inkeri Jaakkola

Musiikillistettua teatteria.

*Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua
diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja
pianolle*

*Inkeri Jaakkola (inkeri.jaakkola@uniarts.fi) valmistui musiikin tohtoriksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa vuonna 2020, jolloin julkaistiin hänen väitöskirjansa *Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera Silkkirumpu (The Damask Drum)*, op. 45. Tutkijana Jaakkola on suuntautunut musiikkianalyysiin ja hänen kiinnostuksensa kohdistuu erityisesti useiden tieteen- ja taiteenalojen näkökulmia yhdistävään analyttiseen tutkimukseen. Jaakkola työskentelee musiikin hahmotusaineiden lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasa. Hän on myös säveltäjä, jonka tuotantoon voi tutustua kustanteina sekä Music Finlandin nuotistossa.*

DOI:

Hitler and Blondi: A Musicalised, Postdramatic Theatre Performance

This article examines how music explores the central concepts of the postdramatic theatre work *Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle* (“Hitler and Blondi: Thirteen Songs for a Dictator, a German Shepherd and one Piano”), a co-production of the TTT-theatre in Tampere (premiered 19 Feb, 2020) and the Finnish National Theatre in Helsinki (fall season 2021). Due to COVID-19 restrictions several performances were postponed, and the commercial live recording was released for private use. Michael Baran’s non-linear script consists of both documentary and fictional texts throughout 13 scenes (called “songs”), a prologue and an epilogue. Some periods of the dictator’s life are narrated as monologues. Hitler’s role is especially written for a blond, elderly Finnish actress, Seela Sella, who is Jewish herself. The music is designed and composed by Juhani Nuorvala and Juhani Liimatainen with Kyösti Kallio as sound engineer. Since the cornerstones of the performance’s structure, aesthetics and theatrical means are transcoded from musical sign system, *Hitler ja Blondi* is approached as a musicalised theatre work.

The fundamental poetic idea of *Hitler ja Blondi* is the dialectic counterpoint between fascism and its opposing ideologies and aesthetics – represented musically through the opposed aesthetics of Richard Wagner and Karlheinz Stockhausen. Furthermore, the structure of the script resembles German *Lied* cycles, and the chained occurrences of Stockhausen’s *Klavierstücke* correspond to the recurrent *refrain* in rondo form. In general, the music and its large intertextual network is one of the performance’s central narrative means, and it opens up the potential for interpretation. Drawing from the recent theories and methodologies of music analysis and theatre studies, this article focuses on discussing 1) how popular songs and Stockhausen’s *Klavierstücke* extend the performance’s temporalities, thereby expressing the timelessness of fascism; 2) how the music presents Hannah Arendt’s view of the banality of evilness in Nuorvala’s *Puolueohjelmalaulu* (“The Song of Nazy Party’s Program”); and 3) how the author of this article experiences the dialectic counterpoint differently through life performance, and through the video recording.

Musiikillistettua teatteria.
*Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille,
saksanpaimenkoiralle ja pianolle*

Inkeri Jaakkola
.....

Seela Sellan tähdittämä *Hitler ja Blondi* Suomen Kansallisteatterissa on alkamassa. Yleisö odottaa malttamattomana teatterin grand old lady saapumista, mutta lavalle asteleekin nuori Vernerin Lilja. Kepeästi jutustellen Vernerin johdattelee yleisöä esityksen aihepiiriin. Katsomosta kuuluu tukahtuneita pyrskähdyksiä – natsivitseille nauraminen vähän nolostuttaa. Äkisti Vernerin kysyy: ”Ketkä haluavat nähdä Seela Sellan Hitlerinä, käsi ylös?” ja näyttää itse mallia. Innokkaasti katsojat nostavat kätensä, ja Vernerin toteaa: ”Niin, vähän vain alaviistoon ja siinä se on.” Natsitervehdys. Näinkö huomaamatta se siis tapahtuu? Näinkö helposti ja kyselemättä alamme totella karismaattista johtajaa? Näinkö suuri on tarpeemme kuulua joukkoon, halumme olla mukana kollektiivisessä hurmoksessa?

Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle ei kerro vain Saksan kolmannen valtakunnan johtajasta, vaan johtajista ja heidän seuraajistaan kaikkialla ja kaikkina aikoina. Draaman kaarta välttelevä, viipyilevä esitys kokoaa yhteen erilaisia aiheita valottavia dokumentaarisia ja fiktiivisiä tekstejä, visuaalisia elementtejä sekä musiikkia. Elementtien yhteisvaikutus on teatterillisen kerronnan rakentumisessa oleellista, mutta kokonaisuuteen sisältyy myös kunkin osatekijän itsenäisesti luomia tulkintatasoja. Kuten jo tämän artikkelin otsikko vihjaa, musiikki on produktiossa erityisen tärkeä elementti. *Hitler ja Blondi* -esityksessä se punoutuu tiheäksi merkitysverkostoksi, jonka tulkitsemiseen katsoja-kuulijan tietämys vaikuttaa olennaisesti. Musiikki antaa kokijalle myös aikaa pohdiskella näkemäänsä ja kuulemaansa.

Tässä artikkelissa tarkastelen *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikkia postdraamallisen, musiikillistetun teatterin viitekehyksessä kolmesta näkökulmasta.¹ Ensinnäkin selvitän, miten populaarikappaleet – CAN:in *Vitamin C*, Nenan *Luftballons* ja Rammsteinin *Mein Herz brennt* – sekä

1 Nämä artikkelin keskeiset käsitteet selvitän edempänä.

Stockhausenin *Klavierstück I, II, III, IV ja IX* vaikuttavat esityksen tempo-
raalisuuteen. Toiseksi tarkastelen Juhani Nuorvalan säveltämää *Puolue-
ohjelmalaulua* Hannah Arendtin pahuuden banaaliuden käsitteen valos-
sa. Lopuksi erittelen omiin havaintoihini pohjautuen musiikin osuutta
ja musiikillisia merkityksiä esitystallenteen sekä elävän teatteriesityksen
tuottamissa multimodaalisissa kokemuksissa.

Artikkelini ankkuroituu viimeaikaiseen keskusteluun uudenlaisten,
genererajat ylittävien ja audiovisuaalista teknologiaa hyödyntävien teatte-
rillisten taidemuotojen olemuksesta ja piirteistä: ilmiöitä ovat tarkastel-
leet mm. Hans-Thiel Lehmann (2006; 2009), Nicholas Cook (1998), Je-
lena Novak (2015), David Roesner (2014), Holly Rogers (2011; 2016) sekä
Inkeri Jaakkola (2021). Nämä taidemuodot – postdraamalliset teatteriesi-
tykset, postopperat, immerssiiviset teatterilliset installaatiot sekä teatte-
rillistetut musiikkiesitykset – ovat metodologisesti haastavia: visuaaliset,
verbaaliset ja musiikilliset elementit yhdistyvät niissä teatterillisiksi ko-
konaisuuksiksi yksilöllisesti, mikä edellyttää monialaista tutkimusotetta
ja teoksen erityispiirteiden tunnistamista analyysin lähtökohtana (Cook
1998, 133–146). Tässä artikkelissa lähestyn *Hitler ja Blondi*-esitystä teatteri-
tieteen ja musiikintutkimuksen näkökulmista soveltaen ennen muuta ylei-
sesti tunnettuja musiikkianalyysin menetelmiä. Elävän, multimediaalisen
esityksen ja esitystallenteen tuottamien kokemusten erittely nostaa esiin
kysymyksiä multimediaalisen informaation välittymisestä sekä medioiden
suhteista. Audiovisuaalisen estetiikan, mediatutkimuksen ja esitystutki-
muksen aloilla tätä aihepiiriä ovat tutkineet mm. John Bateman, Jemina
Wildfeuer ja Tuomo Hiippola (2017); Claudia Gorbman, John Richardson
ja Carol Vernalis (2013); sekä Michel Chion (1994).

Perustiedot esityksestä

*Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pia-
nolle* on Tampereen Työväenteatterin ja Suomen Kansallisteatterin yh-
teistuotanto. Michael Baranin käsikirjoittaman ja ohjaaman produktion
ensi-ilta oli Tampereen Työväenteatterissa 19.2.2020, ja esityksiä jatkettiin
Kansallisteatterissa syksyllä 2021.² Koronan vuoksi peruuntuneiden esi-

2 Michael Gad Baran (1963) on suomalainen näytelmäkirjailija, dramaturgi ja ohjaa-
ja. Vuodesta 1992 lähtien hän on työskennellyt Suomen Kansallisteatterin dramatur-
gina. Baranilla on kokemusta myös musiikkiteatterista: hän on kirjoittanut libreton
Olli Kortekankaan oopperoihin *Isän tyttö* (2007), *Yhden yön juttu* (2011) sekä *Oma vika*
(2015) ja ohjannut oopperoita.

tysten korvaamiseksi julkaistiin esitystallenne, johon sai ostaa kuukauden katseluoikeuden Internet-linkillä. Käsiohjelman (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) mukaan Hitlerin rooli on kirjoitettu erityisesti Seela Sellalle.³ Lisäksi esittäjistään kuuluvat Hitlerin uskollista saksanpaimenkoiraa Blondia *Hitler-Jugend*in asussa esittävä Vernerililja sekä vuorottelevat pianistit Niina Ranta ja Mariola Anionek.⁴ Lavastus ja puvustus ovat Tarja Simonen suunnittelemat. Äänet ja musiikillinen materiaali ovat Juhani Nuorvalan, Juhani Liimataisen sekä äänisuunnittelija Kyösti Kallion laatimia. Harmonikkataiteilija Veli Kujalan esitys kuullaan tallenteena.

Kestoltaan vajaa kaksituntinen esitys jakautuu 13 erilliseen jaksoon ("lauluun"), joista kukin kuvaa tiettyä Hitlerin elämänvaihetta erilaisten dokumentaaristen sekä faktaa ja fiktiota yhdistelevien tekstien avulla; jaksot ei ole asetettu kronologiseen järjestykseen. Näiden jaksosten lisäksi esitykseen kuuluvat prologi sekä epilogi, joiden aikana näyttämöhahmot edustavat Sellaa ja Liljaa arki-itsenään. Dialogin sijaan esityksessä kuullaan henkilöiden yksinpuhelia ja yleisölle osoitettua puhetta. Sella Hitlerinä muistelee elämänsä kulkua minäkertojana. Blondikin muistelee koiranelämänsä, ja Hitleriä hän nimittää puheessaan isännäksi. Niukka, mutta monipuolisesti käytetty lavastus ja filmimateriaali toisinaan tukevat verbaalista kerrontaa, toisinaan kommentoivat sitä uudesta näkökulmasta. Musiikki on koostettu seuraavasti:

1 esitystä varten sävellettyä musiikkia

- *Puolueohjelmalaulu* (Juhani Nuorvala). San. Anton Drexler ja Adolf Hitler, esittäjät Veli Kujala, harmonikka ja mikroaskelharmonikka sekä Vernerililja, laulu
- *Elegia* pianolle (Juhani Nuorvala)
- elektroninen ääniraita, kappaleet *Vaihe 1* ja *Vaihe 2* (Juhani Nuorvala ja Juhani Liimatainen)

2 esityksessä soitettavaa ja laulettavaa musiikkia

- Richard Wagner: "Albumblatt" kokoelmasta *Das Album für Fürstin M.*
- Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück I, II, III, IV* sekä *IX* (alku)
- *Kehtolaulu* (trad), jiddišinkielinen sanoitus Lea Rudnitsky, esittäjä Seela Sella

3 Seela Sella (1936) kääntyi avioliittonsa aikana juutalaiseksi. Baran kirjoitti Hitlerin roolin Sellaa varten hänen omasta pyynnöstään.

4 Blondi oli Hitlerille vuonna 1941 lahjaksi annetun saksanpaimenkoiran oikea nimi. Kaksi aiempaa koiraansa Hitler oli nimennyt Blondaksi. *Hitler-Jugend* oli Saksan Kansallissosialistisen työväenpuolueen nuoriso-osasto (Lepage 2016, 177–180).

3 esityksessä kuultavaa musiikkia

- Richard Wagner: ”Siegfrid-idylli”
- Richard Wagner: *Rienzi*, alkusoitto; V näytös, 2. kohtaus
- Richard Wagner: *Lohengrin*, alkusoitto
- Richard Wagner: ”Tannhäuser und der Sábgerkrieg”
- Franz Lehár: *Iloinen leski*, alkusoitto (remix Juhani Nuorvala)
- Nena: *99 Luftballons*
- Rammstein: *Mein Herz brennt*
- CAN: *Vitamin C*

Hitler ja Blondi *postdraamallisena teatterina*

Tulkitsen *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikkia postdraamallisen teatterin viitekehyksessä. Postdraamallinen teatteri (*postdramatisches Theater; post-dramatic theatre*) on teatteritutkija Hans-Thiel Lehmannin (2006) yleisnimitys 1900-luvun loppupuolella vähitellen yleistyneille teatteriproduktioille, joissa tapahtumien kausaalisuhteisiin perustuvan draamatekstin kuvittaminen ei ole enää toiminnan ensisijainen tarkoitus.⁵ Keskiössä on esitys, jossa erilaiset teatterilliset elementit yhdistyvät. Lehmann korostaa teatterin alkuperää varhaisissa rituaaleissa ja seremonioissa, joissa tanssi, merkkiluonteiset eleet ja objektit sekä musiikki ovat verbaalista ilmaisua merkityksellisempiä. Postdraamallisissa esityksissä voi olla tarinallisuutta, mutta toistot tai epäyhtenäinen ja lineaarista logiikkaa kaihtava eteneminen hämärtävät kerrontaa. Draamateatterille tyypillisen selkeän loppuratkaisun sijaan katsoja jätetään pohtimaan esityksen herättämiä ratkeamattomia kysymyksiä (Lehmann 2006, 24–28).⁶

Lehmannin (2006, 91–93) mukaan postdraamallisissa produktiossa musiikilliset merkit muodostavat usein täysin itsenäisen kerronnan ja merkityksenmuodostuksen tason (*independent auditory semiosis*). Näyttelijän puheeseenkin voidaan suhtautua musiikkina tuoden erityisellä

5 Olen päätenyt käyttämään termin *postdramatisches Theater* suomennoksena käsitettä postdraamallinen teatteri. Lehmannin (2009) teoksen suomennoksessa käytetty termi ”draamanjälkeinen teatteri” viittaa korostetusti teatterimuotojen ajalliseen järjestykseen, mutta draamateatteri ja postdraamallinen teatteri ovat nykyisin rinnakkaisilmiöitä. Yhdessä ja samassa esityksessä voi olla piirteitä molemmista teatterimuodoista.

6 En käytä sanaa ”näytelmä” postdraamallisen teatterin viitekehyksessä, koska yleisesti sen ymmärretään viittaavan dialogia sisältävään draamatekstiin. Sanalla ”esitys” tarkoitan tässä artikkelissa *Hitler ja Blondi* -produktiota kaikkine elementteineen, jotka todellistuvat uniikeissa esityksissä. Esityksen verbaalinen kerronta perustuu käsikirjoitukseen (Baran n.d.). Teatterikokemukseni kuvauksessa ilmaisu ”elävä esitys” viittaa tiettyyn teatteritilassa kokemaani esitykseen, jossa näyttelijät ja yleisö olivat yhtä aikaa läsnä.

tavalla esiin kielen rytmin ja prosodian sekä murteellisen puhutavan. Musiikki ja musiikilliset rakenteet voivat vaikuttaa esityksen lähtökohtiin ja suunnitteluun niin perustavalla tavalla, että teatterimusiikin tai musiikkiteatterin sijaan kyse on musiikillistetusta teatterista (*theatre as music, musicalisation of theatrical means*).⁷ Hermann Danuser (2016) käyttää avantgardistisista multimediaalisista teatteriproduktioista tilanteen mukaan joko nimitystä *musikalisiertes Theater* tai *theaterisierte Musik*. David Bithell (2013) viittaa postdraamallisiin teatteria ja musiikkia yhdisteleviin teoksiin nimityksellä *experimental music theater*. Genrerajoja rikkovan postdraamallisen teatterin viitekehyksessä entiset kategoriat tuntuvat jäykiltä. Esimerkiksi Robert Wilson kutsuu näyttämöohjauksiaan oopperoiksi (Lehmann 2006, 92). Teatterillisten keinojen musiikillistaminen on intermediaalinen ilmiö, jossa teoksen semioottinen järjestelmä tai sen osatekijä omaksutaan toisen semioottisen järjestelmän käyttöön. Irina Rajewski (2005) ja Werner Wolf (1999) nimittävät *transkoodaukseksi* tätä ilmiötä, jossa tietyn kommunikatiivisen median rakenteelliset tai esteettiset periaatteet ilmaistaan toisen median keinoin. Teatterillisten keinojen musiikillistamista on kuvannut perusteellisesti David Roesner (2014).

Hitler ja Blondi -esityksessä musiikki on niin keskeinen elementti, että produktiota voi perustellusti kutsua musiikkiteatteriksi. Esityksen koko nimi – *Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle* – tuo esiin musiikin korostuneen merkityksen, mutta se voi myös viitata Lehmannin kuvaamaan teatterin musiikillistamiseen. Tulokintani mukaan musiikillistaminen ilmenee esityksen rakenteessa kahdella tavalla: ensinnäkin käsikirjoituksen muoto – kolmetoista ”laulua” eli jaksoa – rinnastuu saksalaisen *Lied*-perinteen laulusarjaan, ja toiseksi eri jaksoissa kuultavat Stockhausenin sävellykset muodostavat esitykseen rondomaisen rakenteen. ”Lauluihin” IV, VIII, ja XI sijoitettujen Stockhausenin pianokappaleiden muodostama sarja muistuttaa musiikillisen rondon teeman (*refrain*) toistumista: vaikka *Klavierstück I, II, III, IV* ja *IX* ovat uniikkeja sävellyksiä, niitä yhdistää sarjallinen estetiikka. Teatterin musiikillistaminen ulottuu myös esityskieleen. Saksankielisissä jaksoissa kielen musiikilliset piirteet ovat semanttista sisältöä merkityksellisemmät: Sella jäljittelee Hitlerin dokumentoitujen julkisten puheiden nuottia ja

7 Musiikkiteatterilla (*music theatre*) tarkoitetaan yleensä sävellettyjen näyttämöteosten perinteisiä lajeja: oopperaa, operettia ja musikaalia (Ruf ja Wulf 2021), joista angloamerikkalaisessa maailmassa kaupallinen musikaali (*musical theater*) on ehkä hallitsevin genre. Teatterimusiikki (*incidental music, Bühnenmusik, Schauspielmusik*) taas viittaa erityisesti 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alkupuolen puhenäytelmiä varten sävellettyihin musiikkeihin.

esitystapaa tunnistettavasti. Tuntuu, että Baran on esityksen suunnittelussa lähestynyt teatterillisia keinoja läpikäyvästi musiikin näkökulmasta. Käsikirjoituksessa Baran (n.d.) luonnehtii produktion roolijakoa ”dialektiseksi kontrapunktiksi” ja vaatii, että samankaltaiseen ratkaisuun on pyrittävä tulevaisakin produksioissa:

Kantaesityksessä Hitleriä esitti Seela Sella, 83-vuotias juutalainen nainen. Blondia esitti Verner Lilja, 28-vuotias miesnäyttelijä. Mahdollisissa tulevaisissa produksioissa miehityksen tulisi noudattaa samaa periaatetta. Toisin sanoen, Hitleriä tulisi esittää joku, joka edustaa kaikkea sitä, mitä Hitler halveksi, vihasi ja halusi sortaa. Blondin esittäjä tulisi miehittää suhteessa Hitlerin esittäjään niin, että syntyy samanlainen dialektinen kontrapunkti.

Vastakohtien kontrapunkti musiikillistuu esityksessä kuultavien Wagnerin ja Stockhausenin sävellysten välillä: esityksen musiikin suunnitellut Nuorvala selvitti haastattelussa, että Hitlerin rakastaman Wagnerin musiikin prameileva estetiikka edustaa esityksessä fasismin lumoa, kun taas Stockhausenin musiikin atonaalinen rakenne ja pelkistynyt estetiikka edustavat taiteiden modernismia, jota Hitler inhosi ja halveksi (Nuorvala 2022).

Teatterillisten keinojen musiikillistamisen lisäksi *Hitler ja Blondi* -esityksessä on muitakin postdraamallisia piirteitä. Epälineaarisesti etenevä käsikirjoitus koostuu Hitlerin elämänkulkua kuvaavista, Baranin kirjoittamista monologeista sekä historiallisista dokumenteista, päiväkirjamerkinnöistä ja kirjallisista sitaateista. Hitlerin elämää ja toimintaa kuvataan vaihdellen hänen itsensä tai Blondi-koiran näkökulmasta. Dialogia ei kuulla lainkaan, vaan roolihahmot toimivat toistensa läsnäolosta piittaamatta osoittaen puheensa suoraan yleisölle tai nimeämättömälle kuulijalle. Mimeettiseen illuusioon ei pyritä: vieraannuttamisen efektin vahvistamiseksi Seela Sella pukeutuu rooliinsa yleisön nähden, ja esityksen

lopuksi hän esittää jiddišinkielisen kehtolaulun roolistaan riisuttuna.⁸ Roolihahmoissa on huojuvuutta. Esityksen kaksoismerkityksinen nimi Hitler ja Blondi tuntuu diktaattorin koiran sijaan viittaavan vaaleaveriseen Sellaan, joka siten edustaa esityksessä sekä pahuutta että uhria. Kertojana toimivan Blondin koiramaiset eleet jäävät lopulta vähäisiksi: Hitler-Jugendin asussa näyttämöhahmo siemailee kuohuviiniä ja taluttelee pianistia Germanian kaduilla kuin kuka tahansa natsipuolueen uskollinen kannattaja.

Esityksen visuaalinen kerronta perustuu paljolti assosiaatioihin. Lavalle riveihin järjestetyt patjat tuovat mieleen menehtyneiden keskitysleirivankien tyhjät makuusijat tai holokaustin muistomerkin Berliinissä. Muutaman metrin korkeudella leijuviin valkoisiin ilmapalloihin heijastetaan kulloisenkin tekstisisällön mukaan kuvia esimerkiksi kolmannen valtakunnan hallintorakennuksista, voimaa uhkuvista, voimistelevista nuorisojoukoista tai Hitlerin lääkearsenaalista. Erityisen koskettavasti keveät ilmapallot on yhdistetty kansanmurhan lapsiuhrien valokuviin.

Sekä *Hitler ja Blondi* -esityksen tekijät (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) että kriitikot (esim. Telaranta 2020) ovat nimenneet esityksen keskeisiksi teemoiksi pahuuden ajattomuuden ja yksilön osallisuuden yhteiskunnan pahuuteen. Käsiohjelmassa Hanna Suutela (2020) esittää konkreettisia esimerkkejä nykylämästä:

”[pahuuden] mahdollistaja voi olla virkamies, joka tekee rationaalisen hallinnollisen päätöksen. Opettaja, joka ei viitsi opettaa tasa-arvoista maailmankuvaa. Ohikulkija, joka ei kiireisenä puutu kiusaamiseen. Järki, jolla tehdään päätöksiä huomioimatta mitään muita asiaan liittyviä tekijöitä. Armoton välinpitämättömyys. Kyynisyys.”

8 Postdraamallisella teatterilla ja Bertold Brechtin (1898–1956) teatterinäkemyksellä on yhteisiä piirteitä. Vieraannuttaminen (*Verfremdung*) ja dialektiikka eli vastakkainasettelu olivat Brechtin teatteriproduktioiden keskeisiä keinoja, joita on käytetty myös *Hitler ja Blondi* -esityksessä. Philip Glahnin (2014) mukaan vieraannuttaminen voi tapahtua esimerkiksi sijoittamalla tapahtumat uuteen ympäristöön tai rakentamalla ristiriita kerronnallisten elementtien, esimerkiksi tekstin ja musiikin, välille. Brechtin nk. eepisessä teatterissa katsojan ei haluta eläytyvän näyttämön fiktiiviseen maailmaan vaan tunnekokemuksen sijaan hänen toivotaan seuraavan esitystä rationaalisesti havainnoiden. Näin katsoja saa valmiuksia arvioida todellisuutta ja ympäröivää yhteiskuntaa (Glahn 2014, 7–14, 123.) *Hitler ja Blondi* -esityksen käsiohjelmassa (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) on liitetty Brechtin 1939 maanpakolaisuudessa julkaistun runokokoelman (*Svendborger Gedichte*) motto: ”Synkkinä aikoina, lauletaanko silloinkin? Kyllä, silloinkin lauletaan, synkistä ajoista.” (*”In den finsteren Zeiten Wird da auch gesungen werden? Da wird auch gesungen werden. Von den finsteren Zeiten.”*)

Kuvaan seuraavaksi, miten *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikki ilmentää näitä keskeisiä teemoja sekä itsenäisenä kerronnan elementtinä että suhteessa verbaaliseen ja visuaaliseen kerrontaan.

Hitler ja Blondi -esityksen musiikki pahuuden ajattomuuden ilmentäjänä

Hitler ja Blondi -esitykseen sisältyy sekä vokaali- että instrumentaalimusiikkia. Vokaalimusiikin merkityksiä ja vokaalimusiikille sopivia analyttisiä lähestymistapoja ovat kuvanneet esimerkiksi Kofi Agawu (1992) ja David Lewin (2006). Agawu esittelee neljä vaihtoehtoista analyysin lähtökohtaa, joista neljäs soveltuu myös teatteriesityksen laulujen tarkasteluun. Tämän lähtökohdan mukaan laulusävellyksen teksti ja musiikki sisältävät omaakin merkityspotentiaalia, mutta yhdistyessään lauluksi ne muodostavat uuden taiteellisen kokonaisuuden, jonka merkitykset eroavat elementtien erillisinä luomista merkityksistä (Agawu 1992, 5–8). Myös näkemykseni soitinmusiikin merkityksistä lähenee Agawun (1991; 2009) käsitystä. Hän erottaa teoksen rakenteen tuottamat sisäiset merkitykset (*introversive semiosis*) sen ulkopuolelle viittaavista merkityksistä (*extroversive semiosis*) ja kehottaa tarkastelemaan teosta kulttuurisessa yhteydessään, tyylin ja konventioiden yksilöllisenä ilmentymänä (Agawu 1991, 132–133; 2009, 317–318). Siten esimerkiksi *Hitler ja Blondi* -esityksessä Nuorvalan *Elegian* genre luo odotuksia surua ja kaipuuta ilmentävästä musiikista. *Elegia* noudattaa genren konventioita: rauhallisessa tempossa etenevän kappaleen esitysohjeeksi Nuorvala on merkinnyt ”Kaihoisasti mutta tynesti”. Sävellyksen polyfonisessa rakenteessa vallitsevat valitusta kuvaavaan *lamento*-topokseen assosioituvat, asteittain laskevat melodialinjat.⁹

Suhtaudun teatteriesitykseen ja teatterillisen kerronnan elementteihin teksteinä, joiden merkitykset rakentuvat katsoja-kuulijan yksilöllisessä tulkintaprosessissa. Tässä artikkelissa sekä teatteriesityksessä kuultavan että esitystä varten sävelletyn musiikin ensisijainen tarkastelukonteksti on esityskokonaisuus eli musiikillisten merkitysten suhde verbaalisen ja visuaalisen kerronnan tuottamiin merkityksiin. Sävellysten historialliset kontekstit sekä intertekstit laajentavat merkitysverkostoa edelleen.¹⁰ *Hitler ja Blondissa* musiikkia kuullaan paljon. Musiikki ja sen tuottamat assosiaatiot muodostavat merkitysverkoston, jonka tiheys riippuu kuulijan tietämyksestä. Musiikki vaikuttaa esityksen temporaalisuuteen ja ilmentää

9 Katso esim. Monelle (2000,14–19) tai Caplin (2015, 415–452).

10 Katso musiikin intertekstuaalisuudesta esim. Klein (2005, 28–31, 56).

siten pahuuden ajattomuuden teemaa. Tarkastelen seuraavaksi teatteriesityksen temporaalisuuden lähtökohtia ja kuvaan sitten *Hitler ja Blondi* -esityksen temporaalisuutta erityisesti musiikin näkökulmasta.

Musiikki ja teatteri ovat kumpikin luonteeltaan temporaalisia eli ajallisesti järjestäviä taidemuotoja. Temporaalisuudella viitataan toisaalta teoksen tai esityksen kokonaisuuteen, jaksottumiseen ja jaksojen ajallisiin suhteisiin, toisaalta näiden seikkojen havaitsemiseen eli katsojan tai kuulijan kokemukseen ajankulusta (Shlomith Rimmon-Kenan 1983; Jaakkola 2020, 242–244). Teatteriesityksen temporaalisuudessa voidaan erottaa 1) objektiivinen, tapahtumaan kuluva aika ja sen jaksottuminen; 2) tarinan – jos esitykseen sisältyy sellainen – aikajänne ja jaksottuminen sekä; 3) kuvauksen kohteena oleva historiallinen ajanjakso. Tarina ja kerronta erotetaan toisistaan, ja tarkastelussa kiinnitetään huomio niiden välisiin eroihin: lineaarisuuteen eli kerronnan jatkuvuuteen, tapahtumien järjestykseen, tapahtumisen nopeuteen sekä toistoihin ja aukkoisuuteen. Teatteriesitykseen sisältyvä musiikki on kerronnallinen elementti, joka verbaalisen ja visuaalisen kerronnan ohella vaikuttaa esityksen temporaalisuuteen.¹¹ Musiikki antaa yleisölle aikaa tapahtumien pohdiskelulle. Esityksen kuluessa toistuvasti kuultavat musiikkikappaleet luovat assosiaatioyhteyksiä eri jaksoiden ja ajallisesti etäisten tapahtumien välille. Yleisölle muusta yhteydestä tuttu musiikki voi kommentoida esityksen sisältöä tai laajentaa sen näkökulmia joko viittaamalla nykyaikaan tai kytkemällä tapahtumat menneeseen.

Esityksessä *Hitler ja Blondi* temporaalisuus on monitasoinen. Lähtökohtaisesti esitys ei ole draama, jossa tapahtumat näytetään kuin ne tapahtuisivat yleisön silmien edessä, vaan kerrontaa tiettyyn historialliseen ajanjaksoon kuuluvista menneistä tapahtumista. Verbaalisessa kerronnassa Hitlerin elämän jaksot järjestyvät epälineaarisesti, ja katsoja muodostaa kokonaiskuvan todellisesta kronologiasta vähitellen esityksen edetessä. Historiallinen näkökulma ei kuitenkaan ole esityksen ainoa: Hitlerin elämänsä kuvaavaa sisäkertomusta edeltävä prologi tapahtuu nykyajassa ja epilogikin ehkä toisella aikatasolla. Lisäksi verbaaliseen ja visuaaliseen kerrontaan on sisällytetty vihjeitä, jotka laajentavat esityksen aikaperspektiivin nykyisyyteen asti: Blondi ja pianisti ihastelevat turisteina utopiakaupunki Germanian nähtävyyksiä ja ottavat muistoksi valokuvia selfiekepin nokkaan ripustelulla kännykällä. Blondi-koira kertoo aloitta-

¹¹ Musiikkiteatterin lajeista erityisesti oopperan temporaalisuus nojaa vahvasti musiikilliseen kerrontaan: orkesteria pidetään yleisesti oopperan sanattomana kertojana, joka kommentoi tai ennakoii tapahtumia, vaikuttaa kerronnan nopeuteen ja yhdistää johtoaiheita ajallisesti kaukaiset tapahtumat tietyn abstraktin teeman ilmentäjiksi.

neensa autofiktion kirjoittamisen, se kun on juuri nyt muodikasta. Esi-tyksen aikaperspektiiviä laajentaa erityisesti siinä kuultava, eri aikakausia edustava musiikki, josta esimerkkinä tarkastelen CAN:in kappaletta *Vitamin C*, Nenan kappaletta *99 Luftballons*, Rammsteinin kappaletta *Mein Herz brennt* sekä Karlheinz Stockhausenin kappaleita *Klavierstück I, II, III, IV* sekä *IX*.

CAN oli musiikkitieteilijä Beate Kutschken (2015) mukaan yksi keskeisimmistä *Krautrockin* eli 1960- ja 1970-lukujen saksalaisen progressiivisen rockmusiikin edustajista. CAN-yhtyeen säveltäjä, kosketinsoittaja Irmin Schmidt ja basisti, äänieditori Holger Czukay olivat opiskelleet 1960-luvun alkupuolella sävellystä Karlheinz Stockhausenin oppilaina Kölnissä, mutta he kokivat ilmapiirin autoritääriseksi ja irtautuivat avantgardismista. Matkallaan Yhdysvalloissa 1966 Schmidt tutustui John Cageen ja omaksui vaikutteita minimalisteilta, muun muassa Steve Reichilta ja Terry Rileyltä, mutta myös amerikkalaisilta rockmuusikoilta Frank Zappalta ja Jimi Hendrixiltä. Radikaaleihin vasemmistoliikkeisiin suuntautunut CAN vastusti avoimesti auktoriteetteja, jotka heidän mielestään muistuttivat liikaa natsiajan valtarakenteita. CAN pyrki hälventämään rajaa taiteen ja populaarin välillä yhdistämällä rock-musiikin elementit minimalistisen musiikin toisteisuuteen. (Kutschke 2015, 321–328.)

Minimalistinen aiheentoisto on huomiota herättävä musiikillinen piirre myös CAN:in kappaleessa *Vitamin C* (1972), joka on alun perin sävelletty tunnusmusiikiksi televisiosarjaan *Tatort* ("Rikospaikka"). *Hitler ja Blondi* -esityksessä kappale soi ilmapalloille heijastetun *Hitler-Jugend*in voimistelunäytöksen taustalla. Dokumenttifilmillä stadionin täyttävä, kasvoton nuorten voimistelijoiden joukko toistaa jatkuvasti samaa liikettä, ja samanaikaisesti laulun kertosaikassa toistetaan flegmaattisesti yhä uudelleen tekstisäettä "You're losing your vitamin C". Fyysisen voiman ihannoiti ja arjalaisen rodun kehittäminen yhdistetään siten sekä verbaalisessa, visuaalisessa että musiikillisessa kerronnassa annetun tehtävän loputtomaan, uuvuttavaan toistamiseen sekä uupumuksen aiheuttamaan välinpitämättömyyteen ja kyselemättä tottelemiseen.

Saksalaisen Nenan ja hänen yhteensä populaari kappale *99 Luftballons* on julkaistu kylmän sodan lopulla vuonna 1983. Tuolloin suurvaltojen ydinasekilvan pelättiin johtavan Euroopan sotaan, jossa saksalaiset jaetussa maassaan olisivat tapahtumien polttopisteessä. Nenan sodanvastaisen kappaleen teksti kertoo ufoiksi luulluista 99 ilmapallosta, joita paikalle hälytetyt hävittäjälentäjät huvin vuoksi ampuvat. Naapurivaltiossa tätä ilotulitusta luullaan provokaatioksi ja ammutaan takaisin. Vahingossa syttyy sota, jossa kaikki osapuolet lopulta tuhoutuvat. Katsoja, joka ei

tunne Nenan kappaletta, voi ehkä ajatella *Hitler ja Blondi* -esityksen lavastuksen keveiden, valkoisten ilmapallojen ilmentävän kansallissosialismin uhrien viattomuutta tai kansanmurhan toimeenpanijoiden kepeätä asennoitumista. Nenan kappaleen tunnistaminen, sen tekstisisällön ymmärtäminen ja tietämys Saksan poliittisesta tilanteesta sävellysajankohtana antavat lavastuksen ilmapalloille rinnakkaismerkityksen rauhanliikkeen symboleina.

Rammsteinin *Mein Herz brennt* (2001) kuvaa nukkujia ahdistavia yöllisiä demonisia hahmoja ja painajaismaisia näkyjä. Musiikintutkija Robert Burns (2008) liittää saksalaisen Rammsteinin *extreme heavy* tai *industrial heavy* -musiikkityyleihin: yhtyeen musiikin piirteisiin kuuluvat rockmusiikkiin yhdistetyt akustiset jousisoittimet, syntetisaattoriefektit, samana säilyvä bassopainotteinen komppi, matalaan rekisteriin painottuva tekstuuri sekä tekstin lausuminen karkealla äänellä tai huutolauluna. Rammsteinin kappaleissa ja esiintymisessä on paljon viittauksia saksalaiseen kulttuuriperintöön, erityisesti 1900-luvun alkupuolen kabareeteatteriin, *Schlagereihin* ja filmiin. Anglo-amerikkalaisen populaarikulttuurin valtakaudella jo kappaleiden saksankielisiä sanoituksia voi pitää jonkinlaisena nationalistisena kannanottona (Burns 2008, 459–461.)

Rammsteinin omaksuman äärimmäisen synkän ja raskaan musiikillisen ilmaisun voi tulkita psyykkisen pahoinvoinnin kuvaukseksi. *Mein Herz brennt* -sävellyksen teksti osoittaa yksilön pahoinvoinnille yhteiskunnallisen syyn. Laulutekstin ensimmäinen säe ”Nun liebe Kinder gebt fein acht” (”Nyt rakkaat lapset, olkaa tarkkana”) on entisessä Itä-Saksassa kasvaneille varsin tuttu lausahdus: TV:n Nukkumatti – Saksassa *Sandmännchen* tai lyhyesti *Sandmann* – aloitti kyseisellä kehotuksella iltasatunsa. Samoin kuin *Mein Herz brennt* -kappaleen tekstissä ystävälliseksi luultu hahmo tuudittaakin viattomat lapset painajaiseen, kolmannen valtakunnan raunioille perustetun Itä-Saksan ideologisen propagandan takaa paljastui julma valtiokoneisto. *Hitler ja Blondi* -esityksen kontekstissa voi ajatella, että Rammsteinin kappaleen kuulijaa varoitetaan sokeasta luottamuksesta ja kehoitetaan tarkkailemaan valtarakenteita kriittisesti.

CAN:in *Vitamin C*, Nenan *99 Luftballons* sekä Rammsteinin *Mein Herz brennt* lisäävät esitykseen rinnakkaisia aikatasoja. Vaikka katsoja ei tunnistaisi sävellyksiä ja esittäjiä, niiden populaarit tyyli paljastavat, etteivät kappaleet ole peräisin Hitlerin ajoilta vaan viime vuosikymmeniltä. Tekstisisällöt kytkevät kappaleet vielä tiukemmin lähihistoriaan. *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikin aikajänne kattaa sadan viidenkymmenen vuoden

jakson Wagnerin oopperoista nykypäivän heavy metaliin.¹² Eri aikakausien musiikki muistuttaa katsojaa aihepiirin ajattomuudesta ja Vernerin Liljan näyttämöhahmon prologissa esittämästä toteamuksesta: ”Natsihan on vähän niin kuin Vain elämää -tuotantokaudet. Aina tulee uusia.”

Karlheinz Stockhausenin (1928–2007) teoksille on jätetty esityksessä omaa tilaa. Randomaisesti jaksoihin (”Lauluihin”) IV, VIII, ja XI sijoitettujen pianokappaleiden aikana ei nähdä muita lavatapahtumia, vaan yleisön huomio kohdistetaan musiikkiin, joka ikään kuin kommentoi edellä kuultua ja nähtyä. Flyygeli on asetettu lavalle siten, että soittoesitystä katsellaan takaapäin. Yleisö näkee ainoastaan kasvottoman pianistin selän ja kädet, jotka pomppivat koskettimistolla oikukkaasti sinne tänne. *Klavierstück*-kappaleet noudattavat sarjallista rakennetta, jossa kaikki musiikin parametrit on tarkasti säännelty. Paradoksaalisesti tämä äärimmäisen kontrolloitu sävellystapa kuitenkin tuottaa kontrolloimattoman kuuloista pistemusiikkia (Taruskin 2010, 14–18). Stockhausenin sarjallisten sävellysten synnyttämää sattumanvaraisuuden vaikutelmaa korostava esitys rinnastuu Hitlerin ajatusten ja toiminnan absurdiuteen – vaikka Blondi toteaakin, ettei isäntä pidä atonaalisesta musiikista.

Stockhausenin musiikki vaikuttaa *Hitler ja Blondin* temporaalisuuteen, mutta toisin kuin myöhemmiltä vuosikymmeniltä peräisin olevat populaarisävellykset. Sarjallinen rakenne tuottaa *Klavierstück*-kappaleisiin enakoimattomuutta. Kun irralliset äänitapahtumat kuullaan rekisteriä, dynamiikkaa ja artikulaatiota jatkuvasti vaihdellen, musiikin temporalisen etenemisen seuraaminen vaikeutuu ja tekstuurin vertikaalinen ulottu-

12 Esitykseen sisältyy myös Juhani Nuorvalan uudelleenmiksaus Franz Lehárin (1870–1948) suositun operetin *Iloinen leski* alkusoihosta. Sävellys soi jaksossa, jossa kerrotaan Hitlerin lähimpiin illanvietoista Obersalzbergissa, Berghofin alppimajassa: päivälisen jälkeen siemailtiin samppanjaa, katseltiin elokuvia tai kuunneltiin musiikkia, esimerkiksi Lehária. *Hitler ja Blondi* -esityksessä Lehárin musiikin tunnistaminen on mahdotonta, koska se on moninkertaisesti hidastettu (Nuorvala 2022). Muokkauksen tuloksena kuullaan jousisointisia, jähmettyneitä harmonisia tilanteita sekä hitaita harmonisia liukumia, jotka luovat jaksoon raukean, unelmoivan tunnelman. Temporaalisesti laajentuneet harmoniat tuntuvat ilmentävän myös korkealta vuorelta avautuvaa, avaraa alppimaisemaa. Sota on kaukana – tai ainakin se halutaan pitää kaukana ajatuksista. Lehárin musiikki ohitetaan käsikirjoituksessa lyhyellä maininnalla, mutta se on perustellusti esityksessä mukana osoittamassa, miten ristiriitaisiin tilanteisiin ihmiset voivat totalitaarisessa valtiossa joutua. Vuonna 1905 sävelletty *Iloinen leski* oli Hitlerin lempioperetti ja sen säveltäjä oli Führerin erityissoveluksessa. Lehár myötäili natsihallintoa edistääkseen uraansa, vaikka hänen vaimonsa Sophie ja suurin osa ammatillisista yhteistyökumppaneista olivat juutalaisia. Asemansa avulla Lehár kuitenkin onnistui hankkimaan vaimolleen *Ehrenarierin*-statuksen ja näin säästämään hänet keskitysleiriltä ja karkotukselta.

vuus korostuu (Grant 2001, 232–236). Stockhausenin musiikin tuottama atemporaalinen kokemus ilmentää esityksessä keskeistä pahuuden ajattomuutta. Siinä missä Nenan, CAN:in ja Rammsteinin kappaleet synnyttävät assosiaation tiettyyn lähihistorian ajanjaksoon ja sen tapahtumiin, Stockhausenin musiikissa aika on menettänyt kokonaan merkityksensä, ja huomio kohdistuu ilmiöön sinänsä.

Stockhausenin sävellyksiin avautuu *Hitler ja Blondissa* uusi näkökulma, kun pianisti nousee kertomaan yleisölle säveltäjän lapsuudesta ja nuoruudesta. Stockhausen oli kotoisin läntisestä Saksasta, Nordrhein-Westfalenin alueelta, jossa hänen isänsä toimi opettajana. Äiti joutui pysyvästi mielisairaalaan heti perheen nuorimman lapsen syntymän jälkeen. Isän avioiduttua uudelleen Karlheinz vietti kouluvuotensa sisäoppilaitoksissa. Sodan alettua isä oli upseerina itärintamalla, jossa hän kaatui vuonna 1945. Ikäistensä tavoin Karlheinz osallistui Hitler-Jugendin toimintaan, ja hänet määrättiin työpalvelukseen parien kantajaksi. Vuonna 1941 Stockhausenille kerrottiin, että hänen äitinsä oli kuollut leukemiaan – kuten ilmeisesti kaikki muutkin tämän sairaalan potilaat. Sodan jälkeen selvisi, että heidät oli yhteiskunnalle hyödyttöminä murhattu Hadamarin eutanasiakeskuksessa.¹³

Pianistin puheenvuoro liittää esityksessä kuultavat Stockhausenin sävellykset historialliseen kontekstiinsa: *Klavierstück I–IV* on sävelletty vuosina 1952–1953, Stockhausenin ollessa 24-vuotias musiikinopiskelija.¹⁴ Sodan päätyttyä Saksa oli raunioina. Entiset ihanteet olivat osoittautuneet järkyttävän massamurhan kiihokkeiksi ja palvotut sankarit rikollisiksi. Sodanjälkeisen sukupolven edustajat kokivat, että aiempia perinteitä seuraten oli mahdotonta jatkaa. Oli muutettava taiteen periaatteet ja ihanteet toisiksi ja aloitettava uudelleen nollapisteestä. *Stunde Null* oli ehkä jonkinlainen alkusysäys sarjalliselle estetiikalle, jossa kaaokseen yritettiin luoda järjestys kontrolloimalla sävellyksen jokainen parametri pienintä yksityiskohtaa myöten (Grant 2001, 11–22, 39–43, 61–71). Stockhausenin pyrkimys luoda uniikkia, ennen kuulematonta musiikkia kuvastaa hänen taiteellista tinkimättömyyttään, mutta voi pohtia, mikä merkitys sota-ajan kokemuksilla ja henkilökohtaisella tragedialla oli hänen ajatteluunsa

13 Stockhausen (1989, 15–23) on kuvaillut nuoruusvuosiaan haastattelussa Lontoossa 1971.

Stockhausenin isä joutui työnsä vuoksi ja puolueen jäsenenä toteuttamaan hänelle määrätty tehtävät.

14 *Klavierstück V–X* syntyivät vuosina 1954–1955 ja *XI* vuonna 1956.

(Stockhausen 1989, 31–34).¹⁵ *Hitler ja Blondi* -esityksen kannalta kiinnostava kysymys on, miten pianistin kertomat säveltäjän elämäkerran faktat muuttavat kuulijan asennoitumista Stockhausenin musiikkiin. Puheen-
vuoronsa jälkeen pianisti soittaa vielä kaksi Stockhausenin sävellystä. Voi-
ko kuulija sivuuttaa hänelle kerrotun ja palata aiempaan tietämättömän
kuulijan kokemukseen?

Puolueohjelmalaulu *pahuuden banaaliuden ilmentäjänä*

Hitler ja Blondi -esityksen käsiohjelmassa (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) Hanna Suutela tarkastelee natsismia Hannah Arendtin pahuuden banaaliuden käsitteen avulla – ehkä siksi myös esityksen kritiikeissä vii-
tataan Arendtiin (esim. Telakoski 2020). Seuraavissa kappaleissa kuvaan
Arendtin ajattelua ja selvitan, miten *Hitler ja Blondi* ja erityisesti Juhani
Nuorvalan *Puolueohjelmalaulu* heijastavat hänen näkemyksiään.¹⁶

Saksalainen, sukujuuriltaan juutalainen Hannah Arendt (1906–1975) opiskeli filosofiaa Marburgissa Martin Heideggerin ja Heidelbergissä Karl Jaspersin oppilaana. 1930-luvulla Arendt toimi monissa natsihallintoa vastustaneissa järjestöissä, ja jouduttuaan useita kertoja pidätetyksi hän pakeni Yhdysvaltoihin vuonna 1941. Uransa aikana hän kehitti erityisesti politiikan ja toiminnan filosofiaa. Pahuuden banaaliuden käsitteen Arendt esitteli teoksessaan *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963) seurattuaan Heinrich Eichmannin oikeudenkäyntiä Jerusalemissa vuonna 1961. Arendt oli odottanut näkevänsä syytettynä psykopaatin sadistin, mutta hänestä Eichmann osoittautuikin tavalliseksi, suorastaan mitäänsanomattomaksi virkamieheksi, joka seurauksia ajattelematta oli noudattanut natsihallinnon ylimmän johdon ohjeita. Oikeudenkäynnin kuluessa Arendt muutti käsitystään pahuuden olemuksesta: pahuus ei

15 Yleisesti Saksan sodanjälkeisen sukupolven ristiriitaista suhdetta auktoriteettia edustaneisiin vanhempiin ja heidän valintoihinsa on käsitelty Saksassa sekä tieteen että taiteen keinoin. Keskustelua herätti muun muassa saksalaisen Berhard Schlinkin (1995) romaani *Der Vorleser* (suom. *Lukija*), jonka minäkertoja joutuu ratkaisemaan asennoitumisensa sekä aktiivisesti rikoksiin osallistuneeseen rakastettuunsa että pahuuden hiljaisesti hyväksyneeseen isäänsä.

16 Käsiohjelmassa (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) on esimerkinomainen luettelo Michael Baranin käyttämästä lähdemateriaalista, mutta Arendtin teoksia ei ole luettelossa. Myöskään Nuorvala (2022) ei haastattelussa oma-aloitteisesti maininnut Arendtia. Tulkintani perustuu siten Suutelan käsiohjelmatekstin inspiroimaan omaan ajatteluuni. Esitystä seurattaessa käsitystäni vahvisti yleisön osallistaminen, jota selvitan edempänä.

olekaan erityislaatuista ja poikkeavaa, vaan tavanomaista ja latteaa. Hän päätteli, etteivät Hitler ja natsijohto olisi voineet toteuttaa järjestelmällistä terroria ja kansanmurhaa, elleivät tavalliset kansalaiset olisi myötäilleet heitä ja kyselemättä totelleet käskyjä. Arendtin mukaan yhteiskunnan organisaation ja byrokration läpäisevä pahuus on muuttunut niin arkipäiväiseksi, että yksilön on vaikeaa tai mahdotonta nähdä sille vaihtoehtoa. Totalitaarisessa valtiossa ihmisen täytyisi nousta välinpitämättömyyden ja ajattelemattomuuden tilasta kyetäkseen vastustamaan pahaa.¹⁷

Arendtin ajattelun kulmakivi, pahuuden banaalius, osoitetaan katsojalle jo *Hitler ja Blondi* -esityksen alussa. Osallistamisen keinoin yleisölle näytetään, miten kuka tahansa voi sopivassa tilanteessa päätyä yhteistyöhön pahuuden kanssa. Katsoja ei voi vetäytyä pelkäksi tarkkailijaksi, koska lavan ja katsomon erottava näkymätön ”neljäs seinä” on häivytetty: näyttelijät osoittavat puheensa suoraan yleisölle, tuoden usein tapahtumat nykyhetkeen presensmuotoa käyttämällä. Katsojia aktivoidaan kokeilemaan natsitervehdystä sekä fyysisenä eleenä että verhotusti ääneen lausuen.¹⁸ Dokumentteihin perustuvana tietona yleisölle kerrotaan, että monet natsien toimintaa rahoittaneet suuryritykset toimivat yhä ja niiden tuotteet ovat edelleen arvostettuja: esimerkiksi Vartan paristot tuovat tänäkin päivänä lämpöä ja valoa koteihimme. Pahan banaalius ilmaistaan inhimillistämällä diktaattori suorastaan koomisuuteen asti: sotatehtävien uuvuttama Führer rentoutuu Obersalzbergin alppimajassa piirrettyjä Mikki Hiiri -elokuvia katselemalla. Inhimillisine puutteineen Hitler on kuin kuka tahansa – hän ei esimerkiksi koskaan oppinut uimaan, ja vanhemmiten pahentunutta käsien vapinaa hän häpesi ja peitteli.

Pahuuden banaaliutta ilmentää myös Juhani Nuorvalan säveltämä *Puolueohjelmalaulu*.¹⁹ Sävelmä kuullaan *Hitler ja Blondi* -esityksen III jaksossa (”laulus”), joka kuvaa Hitlerin valtaannousua. Kahdeksi säkeistöksi jäsenyvä teksti on Michael Baranin valikoitu suomennos Saksan kan-

17 McGowan (1998, 100–105) kuvaa seikkaperäisesti Arendtin näkemystä pahuuden olemuksesta. Yksilön ajattelemattomuudesta Arendt käyttää englanninkielistä sanaa *thoughtlessness*, jolla hän ei tarkoita tyhmyyttä vaan pikemmin välinpitämättömyyttä (*indifference, unconcern*). Arendtin mielestä Eichmannin olisi pelastanut ajatteleminen (*thinking*), jota harjoittamalla hän olisi kyennyt etäännyttämään itsensä ympärillään ilmenevästä todellisuudesta ja näkemään vaihtoehtoisen tavan toimia.

18 Esityksen prologissa yleisöä yllytetään kokeilemaan natsitervehdystä Hitlerin suvun aimmalla sukunimellä. Schicklgruber ei kuitenkaan kuulosta yhtä vakuuttavalta kuin napakka Hitler.

19 Säveltäjä Juhani Nuorvala (1961) on luonut äänet ja säveltänyt musiikin useisiin Suomen Kansallisteatterin esityksiin. Vuonna 2019 kantaesitettiin hänen Andy Warholista kertova oopperansa *Flash Flash* (2005).

sallissosialistisen työväenpuolueen edeltäjän, Saksan työväenpuolueen (Deutsche Arbeiterpartei), puolueohjelmasta (Baran 2022; Rabinbach, Gilman ja Friedbach 2013, 52–53), jonka muotoilivat Adolf Hitler ja Anton Drexler Münchenissä vuonna 1920:

TEKSTISÄKEET	MUSIIKKI, LAULUSÄKEET
	t. 1–6; soitinjohdanto
1 Versailles’n rauhansopimus on kumottava.	t. 7–8
2 Saksan siirtomaat on palautettava.	
3 Vain etninen toveri voi olla saksalainen.	t. 9–10
4 Vain henkilö jonka suonissa	
virtaa saksalaista verta,	t. 11–12
5 riippumatta hänen uskonnostaan,	
6 voi olla etninen toveri.	t. 13–14
7 Näin ollen juutalainen ei voi olla.	
	t. 15–18; välisoitto
8 Juutalaista pitää kohdella	t. 19–20
ulkomaalaisena.	
9 Ja juutalaisten maahantulo on	t. 21–22
estettävä.	
10 Muuhun kuin työntekoon perustuvat	t. 23–24
ansiotulot on kiellettävä,	
11 suuryritykset kansallistettava,	t. 25–26
12 eläkejärjestelmä laajennettava.	
13 Ja suuret tavaratalot	t. 27–28
pitää kunnallistaa.	
	t. 29–34; loppusoitto

Puolueohjelmalaulun musiikki koostuu soitinjohdannosta (t. 1–6), kahdesta välisoitolla erotetusta laulusäkeistöstä (t. 7–14; t. 19–29) sekä loppusoitosta (t. 29–34). Loppusoittoon sisältyy harmonikalla improvisoitava ”psykedee-linen kadenssi” (t. 32). Ensimmäinen ja toinen säkeistö eroavat yksityiskohdissaan, mutta niiden harmoniset rakenteet ja laulusäkeiden kaarrokset ovat riittävän samanlaiset luodakseen kertauksen vaikutelman. Tahtien 23–24 laulusäe toistuu muunneltuna kolmesti päättyen vasta viimeisellä kerralla painokkaasti täydelliseen autenttiseen kadenssiin (t. 28).

Puolueohjelmalaulun musiikillisilla piirteillä on selviä yhtymäkohtia polkan keskieuropalaiseen muotoon. Alun perin Böömistä peräisin oleva polkka on tasajakoinen, 2/4-tahtilajiin kirjoitettu tanssi, jonka tempo on hiukan suomalaista polkkaa hitaampi; Johann Straussin *Pizzicato Polka* on lajin tunnettu esimerkki 1800-luvun konserttimusiikissa (Āernušák 2001). Kansanomaisia polkkasävellyksiä soitetaan Keski-Euroopassa usein harmonikalla, ja esitystraditioon kuuluu poljentoa korostava vaihtobasso. Münchenin jokavuotisen *Oktoberfest*-kansanjuhlan rempseään tunnelmaan kuuluvat erottamattomasti *Bierfass-Polka* ja *Liechtensteiner Polka*. *Puolueohjelmalaulukin* on tasajakoinen ja sekä tempoltaan että rytmiasultaan polkaksi sopiva. Harmonikan yksitoikkoisesta vaihtobassosta luovutaan vain loppusoitossa. Korostetun kansanomaisen ja yksinkertaisen musiikki yhdistyy *Puolueohjelmalaulussa* groteskisti tekstiin, jossa lyhyesti ja kylmän toteavasti ilmaistaan juutalaisten kansanmurhaan johtaneet rasistiset periaatteet.²⁰

Sanaa banaali käytetään yleensä halventavassa merkityksessä, ja sen synonyymejä ovat esimerkiksi lattea, kulunut, tavanomainen ja arkipäiväinen. Nuorvalan *Puolueohjelmalaulussa* Arendtin pahuuden banaaliuden käsitettä ilmentävät sekä rakenne että ilmaisu. Jo kappaleen sävellajivalinta on banaali. C-duuri on yksinkertaisin mahdollinen vaihtoehto ja paljon käytettynä soinniltaan kulunut; sen saattavat tunnistaa nekin kuulijat, joilla ei ole absoluuttista sävelkorvaa. Harmonikkajohdannossa, välisoitoissa sekä loppusoitossa (t. 1–4, t. 16–17 sekä t. 30–34) on muutoin lähes diatonista sävelikköä rikastettu tonaliteettia vääristävillä mikrointervalleilla. Selkeisiin kolmisointuihin lisätty dissonanssin särö synnyttää mielikuvan epäviireisestä soittimesta tai taitamattomasta esittäjästä (Esim. 1).



Esimerkki 1. Puolueohjelmalaulu, t. 3–4. Julkaistu säveltäjän luvalla.

²⁰ *Puolueohjelmalaulun* voi nähdä heijastavan brechttiläisen teatterin vieraannuttamisen pyrkimystä. Samantapainen tekstin ja musiikin ristiriita on rakennettu Brechtin ja Kurt Weillin *Kolmen pennin oopperan* (*Dreigroschenoper*, 1928) lauluihin, joista ehkä tunnetuin on Puukko-Mackie (*Mackie Messer*).

Taitamattomuuden vaikutelma vahvistuu loppusoitossa, jossa selkeä, tasajakoinen poljento häiriintyy (Esimerkki 2). Tahdin 31 neljäsosatriolit ja tahdin 34 kolmatta neljäsosaa edeltävällä heikolla kuudestoistaosanuotilla alkava d-sävel luovat mielikuvan, että soittaja ei pysy edes pulssissa vaan rytmi horjahtelee.

Esimerkki 2. Puolueohjelmalaulu, harmonikan loppusoitto, t. 30–34. Julkaisu säveltäjän luvalla.

Puolueohjelmalaulun suorasanaisten teksti on yhdistetty lyhyiden laulusäkeiden neljäsosapoljentoa korostavaan rytmiin usein väkijäisesti. Harmonian dominantti–toonika-yhdistelmät jäsentävät musiikin jatkuvasti kahden tahdin kokonaisuuksiin, mutta ensimmäisessä säkeistössä parittomaksi jäävän kolmannen tekstisäkeen (t. 9) jälkeen musiikin rajakohdat sijoittuvat hämmentävästi ja ymmärtämistä hankaloittaen virkkeen keskelle (Esimerkki 3). Säkeen 3 semanttisen toiston sisältävä säe 6 (t.13) tuntuu erityisen kömpelöltä ja jankuttavalta: tekstisäkeiden 4–6 virkkeen ajatuksen katkaisevan, tarkentavan lisäyksen jälkeinen tekstisäe ”voi olla etninen toveri” korostuu, kun se kuullaan musiikillisen kokonaisuuden alussa. Tekstin ja musiikin jaksottumisen ristiriitaisuus saa kuulijan kiinnittämään huomion tekstisisällön absurdiuteen.

Tekstin merkitysten välittymiseen vaikuttavat myös laulusäkeiden kaarrokset ja intervallirakenteet sekä melodian ulottuvuus. Näillä keinoin toteutuu tekstisisällössä olennainen etnisen saksalaisuuden ja juutalaisuuden erottelu. Tahdeissa 4–10 melodia liikkuu pääasiassa pienin intervalein sävelten c^1 ja a^1 välillä. Lakisävel c^2 kuullaan ensimmäisen keran tahdin 11 alussa yhdistettynä 4. tekstisäkeen ilmaisuun ”saksalaista verta”. Tahtia 11 edeltävä oktaavihyppy ja raikas, ensimmäistä kertaa kuultava IV asteen harmonia (t.11) korostavat tekstin vakuuttelua saksalaisen rodun ylivertauudesta.

8

Vain et-ni nen to ve-ri voi ol-la sak sa-lai-nen. Vainhen-ki-lö jon - ka suo nis - sa vir taa

11

sak - sa-lais - ta ver - ta, riip-pu-mat-ta hä-nen us - kon - nos - taan, voi

13

ol - la et - ni-nen to - ve - ri. Näin ol-len juu-ta-lai-nen ei voi ol - la.

Esimerkki 3. Puolueohjelmalaulu, t. 9–14. Julkaistu säveltäjän luvalla.

Toisen säkeistön alussa, tahdeissa 19–20, tekstisäkeen 8 sanat ”juutalainen” ja ”ulkomaalainen” rinnastuvat, kun ne molemmat on sijoitettu tahdin alkuun (Esimerkki 4). Sanan ”ulkomaalainen” ensimmäistä tavua on korostettu musiikissa usein tavoin: tahdin 20 alussa harmonia vaihtuu dominanttiseptimisoinnuksi, asteikon viidennen sävelen painotus on esitysmerkinnällä osoitettu, ja sen jälkeen melodia suuntautuu vain alaspäin.

19

Juu - ta lais-ta pi-tää koh - del - la ul - ko-maa - lai-se-na.

Esimerkki 4. Puolueohjelmalaulu, t. 19–20. Julkaistu säveltäjän luvalla.

Edellä kerrottu osoittaa, että *Puolueohjelmalaulun* näennäisen naiiviin musiikilliseen rakenteeseen on sisällytetty liioittelevia, humoristisia ja ilmisälttöön (*overt meaning*) nähden ristiriitaisia piirteitä, jotka herättävät epäilyksen kätkeystä rinnakkaismerkityksestä (*covered meaning*). Ironinen tulkintavaihtoehto olisi siis mahdollinen ja houkutteleva, mutta *Hitler ja Blondi* -esityksen kontekstiin sopimaton. Ironisesti asennoituva katsoo kohdetta ulkopuolisena, arvioivasti ja arvottaen, mutta kuten edellä kuvasin, katsojalle osoitetaan jo esityksen alussa osallisuuden mahdollisuus: sopivassa tilanteessa kuka tahansa voi ajautua yhteistyöhön yhteiskunnan läpäisevän pahuuden kanssa.²¹

Puolueohjelmalaulun ja kansanomaisen, keskieuropalaisen polkan musiikillisten piirteiden yhtenevyys ohjaa tulkintaa pahuuden banaaliuden suuntaan. Münchenin *Oktoberfest* on kansanjuhla, johon bajerialaiset mieluusti osallistuvat. Oluttuoppeja kohotellaan, ja harmonikkamusiikki luo tunnelmaa. Musiikillinen viittaus bajerialaiseen polkkaan luo assosiaation myös Münchenin historian synkkiin vaiheisiin: samassa kaupungissa Hitler ja Drexler laativat vuonna 1920 *Deutsche Arbeiterpartei*n puolueohjelman ja vuonna 1923 he yrittivät siellä vallankumousta; tapausta

21 Ironiasta yleisesti ovat kirjoittaneet esim. Colebrook (2004) ja Jaakkola (2020, 97–99).

kutsutaan oluttupakaappaukseksi (Bierhalleputsch; Lepage 2016, 3–5). Vuoden 1938 kristalliyönä natsien yllyttämät kansanjoukot olivat liikkeellä polttamassa synagogia ja tuhoamassa juutalaisten omaisuutta. Väkivaltaisuuksien puhjetessa natsipuolueen johtajat olivat Münchenissä koolla juhlimassa oluttupakaappauksen vuosipäivää ja antoivat poliisiviranomaisille ohjeet, että juutalaisiin kohdistuvaa sabotaasia ei pidä estää (Longerich 2010, 109–112).²² Jos kepeän, duurisävellajiin kirjoitetun *Puolueohjelmalaulun* tulkitsee viittauksena näihin tapahtumiin, sävellys ilmentää Arendtin kuvaamaa ajattelemattomuutta, kun tavalliset ihmiset muiden mukana joukkohurmoksessa ajautuvat tekoihin, joita he eivät itsenäisesti toteuttaisi ja joiden merkitystä osana laajempaa kokonaisuutta he ehkä eivät kykene hahmottamaan.

Musiikillistettu multimodaalinen kokemus

Edellä kuvatut *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikilliset merkitykset välittyivät minulle osana multimodaalista eli moniaistista kokemustani sekä elävässä esityksessä että tallennetta seuratessa. Esityksen visuaalisten ja auditiivisten elementtien yhdistymisessä tuntui kuitenkin olevan medioiden välisiä eroja: teatterikokemuksessa ja tulkinnan muodostumisessa verbaalin, visuaalisen ja musiikillisen kerronnan yhteisvaikutus on olennaista, mutta tallennetta seuratessani kerronnan elementit eriytyivät.²³ Musiikki muodostui nimenomaan tallenteella tärkeäksi ja itsenäiseksi kerronnan elementiksi. Musiikillistetun teatterin näkökulmasta tallenne korosti kahta esityksen aspektia: näyttelijän puheen musiikillistumista sekä musiikillisesti ilmennettyä fasistisen ja sille vastakkaisen estetiikan kontraspunktia. Seuraavaksi kuvaan ensin teatterikokemuksen piirteitä yleisesti nojautuen esim. Christopher Balmen (2008), Marvin Carlsonin (2010), Patrice Pavisin (2010) sekä Willmar Sauterin (2000) käsityksiin. Sen jäl-

22 Sävellyksen väli- ja loppusoiton pääasiallinen musiikillinen aihe on jatkuvasti toistuva, mikroaskelella väritetty vähennetty kvintti (Esimerkki 2), joka voi luoda miellelyhtymän hälytysajoneuvon sireeniin ja edelleen Münchenin väkivaltaisuuksiin tai väkivallalla ylläpidettyihin valtarakenteisiin.

23 Multimodaalisuutta on viime vuosikymmeninä tutkittu sekä estetiikan että modali-teettien välittymisen näkökulmista erityisesti filmin, mutta myös oopperan, musiikki-teatterin ja uudenlaisen multimedian viitekehyksissä: katso esim. Bateman, Wildfeuer ja Hiippala (2017); Chion (1994); Cook (1998); Gorbman, Richardson ja Vernallis (2013); Roesner (2014); sekä Symonds ja Karantonis (2013).

keen erittelen *Hitler ja Blondi* -produktion elävän esityksen ja tallenteen minulle tuottamia kokemuksia.

Teatterikokemuksen tarkastelussa otetaan yleensä kantaa ainakin siihen, miten teatterillinen tila, temporaalisuus sekä esityksen elementit ja niiden yhdistyminen vaikuttavat kokijaan (Carlson 2010, 64–86; Pavis 2010, 34–43; Eigtved 2013, 136–137). Nämä seikat ovat oleellisia myös, kun eritellään elävän esityksen ja median välityksellä seurattavan tallenteen tuottamia kokemuksia.²⁴ Elävässä esityksessä teatterikokemuksen syntymiseen vaikuttaa yleisön ja esiintyjien jakama yhteinen teatterillinen tila, joka selvästi eroaa arkiympäristöstä. Jo aulaan katsoja virittyy teatterivieraan rooliin, ja salissa katsojan keskittynyttä havainnointia häiritsevät tekijät on pyritty sulkemaan pois. Jos tallennetta seurataan median välityksellä kotona, ympäristön virikkeet saattavat häiritä elämystä. Carlson (1989, 6) kuvaa teatterillista tilannetta ”näyttelemisen tilana”, jolla hän tarkoittaa esiintyjän ja yleisön kohtaamisen mahdollistavaa pysyvää tai hetkellisesti luotua tilaa. Elävässä teatteriesityksessä näyttelijät ja katsojat ovat yhtä aikaa läsnä samassa tilassa, ja juuri tätä intensiivistä läsnäolon kokemusta (*presence*) pidetään elämyksessä oleellisena (Power 2008, 49–87). Elävä esitystilanne mahdollistaa myös yleisön aktiivisuuden ja osallistamisen.

Teatteri on musiikin tavoin lähtökohtaisesti temporaalinen taidemuoto: jokainen elävä esitys on ainutkertainen, eikä katsoja yleensä voi vaikuttaa sen etenemiseen ajassa. Sen sijaan modernin teknologian avulla katsoja voi toistaa uniikin esitystallenteen useaan kertaan. Tallenteen katselun voi keskeyttää ja jatkaa myöhemmin. Tiettyihin kohtauksiin voi myös palata yhä uudelleen. Teatterin kommunikaatio perustuu kiinnostavan esittäjän ja esityksen sensoriseen havainnointiin, jota seuraa teatterillisten koodien ja symbolien tulkinta sekä esityksen arvioiminen (Sauter 2000, 1–11). Tallenteen useat katselukerrat mahdollistavat esityksen yksityiskohtaisen havainnoinnin ja tulkinnan syvenemisen.

Teatteriesityksessä yhdistyvät verbaalinen, visuaalinen ja musiikillinen kerronta tuottavat moniaistisen eli multimodaalisen taidekokemuksen. Kerronnan elementit säilyttävät kokonaisuudessa myös itsenäistä tulkintapotentiaalia, ja niiden painoarvo taiteellisessa kokonaisuudessa voi vaihdella. Moniaistisen kokemuksen kuvauksissa kokijaa nimitetään yleensä joko katsojaksi (*spectator*) tai kuulijaksi (*listener*) sen mukaan,

24 Teatterin ja muiden kertomuksia esittävien medioiden (elokuva, TV, radio, tietokone) suhdetta ovat tarkastelleet muun muassa Christopher Balme (2008, 261–277), Nicholas Cook (1998) sekä Henry Bacon (2004).

kumpi modaliteetti tuntuu olevan ensisijainen.²⁵ Neutraalit termit yleisö (*audience*) ja havaitsija (*perceiver*) tavoittavat multimodaalisen kokemuksen kokonaisvaltaisuuden ja sopivat kuvaamaan sekä elävän esityksen että audiovisuaalisen tallenteen seuraajan kokemusta. Sauter (2000, 1–18) korostaa teatterikokemuksen yksilöllisyyttä: kokija havainnoi ja tulkitsee esitystä omassa, henkilökohtaisiin taipumuksiin, tietoon ja taustaan perustuvassa ymmärryksen horisontissaan. Tässä artikkelissa kuvaan vain omaa kokemustani, joka on ainutlaatuinen eikä yleistettävissä.

Koronapandemian vuoksi useita teatteriproduktioita on viime vuosina jouduttu perumaan tai korvaamaan tallenteilla tai suoratoistoilla. Ymmärrettävästi yleisö kaipaa mahdollisuutta seurata eläviä esityksiä teatterissa. Tallenne ei kuitenkaan välttämättä ole vain elävän esityksen korvike, vaan erilainen toteutus saattaa tuoda esiin seikkoja, jotka teatteriesityksessä jäävät vähälle huomiolle. Tallenteilla on merkitys myös teatterihistorian dokumentaatioina (Sontag 1966, 28).

Minulla oli tilaisuus nähdä *Hitler ja Blondi* sekä tallenteella että elävänä esityksenä, joten toteutusten tuottamien katselu- ja kuuntelukokemusten erittelyyn tarjoutui luonteva mahdollisuus. Katsoin tallenteen useaan kertaan tavalliselta 21.5 tuuman näytöltä tietokoneen äänentoiston välityksellä; linkki oli käytettävissä kuukauden ajan ensimmäisestä la-
tauksesta. Ensimmäisellä katselukerralla kokemus oli lähinnä elämyksellinen, mutta toisella ja kolmannella katselukerralla pystyin kiinnittämään huomioni yksityiskohtiin ja tarkastelemaan esitystä ja tiettyjä kohtauksia eri näkökulmista. Pääsin seuraamaan teatteriesitystä lokakuussa 2021, siis noin vajaan vuoden kuluttua ensikokemuksesta. Etukäteen ajattelin, että elävä esitys muodostuisi ehdottomasti hienommaksi elämykseksi kuin tallenteen katsominen. Yllättäen näin ei ollut. Kokemukset olivat kylläkin erilaisia. Niiden perusteella arvioin, että *Hitler ja Blondi* -esityksen tuottamassa multimodaalisessa elämyksessä kerronnan elementtien painoarvo vaihtelee hetkestä toiseen sekä elävää esitystä että tallennetta seuratessa. Asemoiduin siten tilanteen mukaan joko katsojaksi tai kuulijaksi. Tästä huolimatta elävän esityksen tuottama elämys oli ensisijaisesti kokonaisvaltainen, kun taas tallennetta seuratessa kerronnan elementit eriytyivät.

Visuaalisen toteutuksen näkökulmasta tallenteen ja elävän esityksen tuottamat kokemukset ovat varsin erilaiset. Katselukokemuksia voi tarkastella eri näkökulmista, mutta suoranainen vertailu on mahdotonta

25 Kokemuksen moniaistisuutta voidaan korostaa kutsumalla vastaanottajaa katsoja-kuulijaksi (*spectator-listener, auditor-listener*). Novak (2015, 10) kutsuu kokijaa kuuntelevaksi katsojaksi (*listening spectator*).

muun muassa siksi, että katsojan osuus tulkintojen muotoutumisessa on tallennetta seuratessa oleellisesti erilainen kuin teatteriesityksessä. Teatterivieras voi valintansa mukaan keskittää huomionsa mihin tahansa kohteeseen tai toimintaan lavalla. Tallenteella monikameraohjaaja on tehnyt valinnan hänen puolestaan. Ohjaajan ratkaisut rajaavat katsojalle avautuvia näkökulmia ja vaikuttavat siten myös tulkintavaihtoehtoihin.²⁶

Tallenteen keskittyneelle kuvailmaisulle oli eduksi, että se oli tehty Tampereen Työväenteatterissa, jossa lava on pienempi kuin Kansallisteatterin suurella näyttämöllä. Tallenteen yleiskuvissa näyttämötoteutus näkyi varsin pienenä, mutta kuvakulmien muutoksin sekä lähi- ja yleiskuvien vaihteluun katsojan huomio onnistuttiin kiinnittämään kulloinkin oleelliseen henkilöhahmoon, tiettyyn lavastuksen yksityiskohtaan tai paikkaan lavalla. Erityisen vaikuttavia olivat intensiiviset lähikuvat Seela Sellan Hitler-hahmosta. Kansallisteatterin elävässä esityksessä näyttelijöiden ilmeet eivät näkyneet paikalleni takapermannolle, mikä tuntui tallenteeseen verrattuna menetykseltä. Teatterielämyksessä näyttelijän vahva läsnäolo on oleellinen seikka, ja odotin etukäteen, että juuri se erottaisi teatteriesityksen tallenteesta positiivisesti. Kuitenkin kokemus Sellan läsnäolosta muodostui erittäin vahvaksi nimenomaan tallenteella ensinnäkin siksi, että lähikuvissa kasvojen vivahteikkaat ilmeet välittyivät tarkasti ja Sella tuntui kohdistavan puheensa suoraan katsojalle. Toiseksi audiovisuaalinen teknologia muutti näyttelijän puheen havaitsemista: esityksen visuaaliset elementit ovat tallennetta seuratessa välttämättä etäällä, mutta äänentoiston välityksellä auditiiviset elementit eli näyttelijän puhe ja musiikki soivat vahvasti kuulijan kanssa samassa akustisessa tilassa.

Puhe- ja lauluääntä on perinteisesti pidetty yksilön identiteetin erottamattomana osana; äänen tunnistettavuutta on verrattu jopa sormenjälkeen (Cavarero 2005, 1–14). Elävässä teatteriesityksessä näyttelijä on fyysisesti läsnä tuottaen kehollaan eleet, ilmeet ja puheäänen. Tallenteella äänen ja sen tuottavan kehon yhteys on löyhä: vaikka ääni ja kuva olisi tarkasti synkronoitu, puhe kuullaan audiovisuaalisen teknologian välityksellä eikä tallennusprosessissa menetettyä kehon ja äänen ykseyttä pystytä palauttamaan.²⁷ Siksi auditiivisesti havaitsemani Sellan puhe ja visuaali-

26 Susan Sontagin (1966) tarkastelemissa televisiota varten tehdyissä filmatisoinneissa kamera kuvasi elävän teatteriesityksen alusta loppuun yhdelle katsojapaikalle asetettuna. Samankaltaisia tallenteita on tehty myös korona-ajan esitysten korvikkeiksi. *Hitler ja Blondi*-tallenteen kuvaussuunnittelussa on hyödynnetty elokuvallisen kerronnan keinoja monipuolisesti. Laadukkaan tallenteen on toteuttanut Bright Finland Oy. Ohjaaja on Veikko Ruuskanen.

27 Jelena Novak (2015, 84) kuvaa aihepiiriä kiinnostavasti postopperan viitekehityksessä.

nen havaintoni hänen fyysisestä olemuksestaan alkoivat kokemuksessani eriytyä. Sellan puheilmaisu musiikillistui ja huomioni suuntautui kielen rytmiin, lausemelodioihin ja äänen sointiin. Erityisesti saksankielisissä, Hitlerin puhetapaa jäljittelevissä jaksoissa Sellan puheen nuotti ja rytmi, äänenkäyttö ja gestiikka muodostuivat tärkeämmiksi merkityksenannon välineiksi kuin ymmärrettävyys ja kielellinen sisältö.

Kuten edellä mainitsin, tallennetta tietokoneen näytöltä seuratesa esityksen visuaaliset elementit kaikkineen usein loittonivat, kun taas musiikki korostui, koska se soi kuulijan kanssa samassa akustisessa tilassa. Siksi kokemuksessani Wagnerin musiikin merkitykset muodostuivat tallenteella erilaisiksi kuin elävässä esityksessä. Wagnerin oopperoiden orkesterikatkelmat olivat tallenteella musiikillisesti vaikuttavia; jopa niin vaikuttavia, että ne irtautuivat esityskontekstista esteettisiksi elämyksiksi. Teatterissa, etäältä ja vaimeampina, ne kuulostivat historiallisilta dokumenteilta, jotka selvästi viittasivat esityksessä kuvattuun menneeseen aikaan ja kuvittivat verbaalista kerrontaa.²⁸ Tallenteen Wagner-katkelmien synnyttämä nautinnollinen kuuntelukokemus teki minulle hämmäntävällä tavalla ymmärrettäväksi fasismin lumon.²⁹ Hitler ihaili Wagnerin musiikkia, ja tämä tunnettu tosiseikka on varjostanut Wagnerin säveltäjäkuva. Myös tämän esityksen kontekstissa Wagner värityy synkin sävyin. Tästä huolimatta valtavan orkesterin pauhu ja ryöppyävät, romanttiset melodiat imaisivat minut kuulijana mukaansa.

Wagnerin musiikkia on käytetty natsiaikaan sijoittuvissa näytelmissä ja elokuvissa jopa kliseisesti, joten *Hitler ja Blondi*-esityksen aihepiirissä sitä voi pitää ohittamattomana. Sen sijaan Stockhausenin pianokappaleiden kuuleminen tässä yhteydessä oli yllättävää ja musiikkiesitykset vangitsevia sekä tallenteella että teatterissa. Tuntuu, että Stockhausenin estetiikan ja

28 Henkilöhahmojen esittämien laulujen ohella Wagnerin *Rienzi*-katkelma on *Hitler ja Blondin* musiikeista selvimmin diegeettinen eli kuuluu esityksen fiktiiviseen maailmaan. Katkelman soidessa ”Laulussa” 12 (Baran, 2021) Hitler-hahmo kuvailee oopperakokemustaan ylistävästi. Syntyy vaikutelma, että hän kykenee edelleen palauttamaan musiikin mieleensä ja kuulee sen sisäisesti: ”Kun kuulin Wagneria ensimmäisen kerran – olimme ystäväni Augustin kanssa katsomassa *Rienzin* – ei innostuksellani ollut mitään rajaa. --- Olin sanaton, ylmaallisen hurmion vallassa. --- Siitä hetkestä kaikki alkoi.” Katso diegeettisestä teatteri- ja filmimusiikista esim. Abbate (1991) ja Kassabian (2013).

29 Tammikuussa 2021 Turun yliopistossa käynnistyi laaja tutkimushanke ”Fasismin lumo ja affektiivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa”. Artikkelini sivuaa samaa aihepiiriä, mutta ei ole kytköksissä tutkimushankkeeseen. ”Fasismin lumo” tuntui osuvalta ja tekstiini sopivalta ilmaisulta mm. siksi, että Nuorvala (2022) käytti sitä oma-aloitteisesti kuvatessaan Wagnerin estetiikkaan *Hitler ja Blondi*-esityksessä latautuvia merkityksiä.

säveltäjän traagisten kokemusten välille syntynyt assosiaatioyhteys ei hevillä unohdu. Esityksen kokonaiskeston nähden Stockhausenin musiikkia kuultiin paljon ja usein, ja esityksen maaginen ajattomuuden tuntu oli suurelta osin näiden pianokappaleiden aikaansaama.

Hitler ja Blondi-esityksessä Wagnerin ja Stockhausenin teosten välinen kontrapunkti tuo musiikin keinoin esiin fasistisen estetiikan suurellisuuden, joka verbaalisessa kerronnassa yhdistetään Hitlerin suuruudenhuluihin arkkitehtuurisiin hankkeisiin ja yltiönationalismiin. Metonyymisesti Wagnerin musiikki edustaa esityksessä kaikkea, mitä Hitler rakasti ja Stockhausenin musiikki kaikkea, mitä hän halveksi ja inhosi (Nuorvala 2022). Siten Wagnerin ja Stockhausenin estetiikkojen vastakkainasettelu musiikillistaa roolituksen kontrapunktiin Seela Sellan ja Vernerin Liljan välillä ja myös Sellan näyttämöhahmon kaksijakoisen identiteetin diktaattorina ja uhrina. Sellan elämäkertaa tunteva tietää, että hän on kääntynyt juutalaiseksi ja esittänyt vuosien ajan juutalaista musiikkia ja runoutta aviomiehensä Elis Sellan kanssa. Siksi näyttämöhahmo sekoittuu Sellan arkiminään erityisesti epilogissa: siinä Sella nähdään natsismin uhrina eli hauraana, ikääntyneenä juutalaisnaisena, joka laulaa mollisävyistä, jiddiäinkielistä kehtolaulua. Ehkä nainen laulaa kuoleman kehtolaulua omalle lapselleen tai suree kaikkia vainoissa kuolleita juutalaislapsia.

Lopuksi

Tässä artikkelissa olen tarkastellut *Hitler ja Blondi*-esityksen musiikkia ja musiikillista merkitysverkostoa postdraamallisen, musiikillistetun teatterin viitekehityksessä. Tämä näkökulma näyttää olevan tutkimuskohteen kuvaamisessa hedelmällinen. Musiikillisia viittauksia on runsaasti, ja ne luovat esitykseen itsenäisen, musiikillisen kerronnan tason. Suhteessa verbaaliin kerrontaan musiikki nousee kokonaisuudessa samanarvoiseksi tai jopa ylikin: minun kokemuksessani näin tapahtui erityisesti tallennetta seuratessa, jolloin modaliteetit tuntuivat eriytyvän.³⁰ Esitystä on perusteltua luonnehtia musiikillistetuksi teatteriksi, koska toteutuksen lähtökohdat on transkoodattu musiikin merkkijärjestelmästä. Esityksen kantava idea on Baranin dialektiseksi kontrapunktiksi kutsuma fasististen ja sille vastakkaisten inhimillisten ominaisuuksien, aatteiden ja esteettisten ideaalien välinen jännite, joka toteutuu sanattoman kerronnan kei-

³⁰ Kokemukseni katsoja-kuulijana avaavat kiinnostavia näkökulmia, mutta multimodaalisen havaitsemisen syvemmän tarkastelun rajaan tämän artikkelin ulkopuolelle.

noin Seela Sellan identiteetin ja roolin välillä, Sellan ja Vernerin Liljan roolien välillä sekä Wagnerin ja Stockhausenin musiikkien välillä. Esityksen rakenne on musiikillistettu: käsikirjoituksen jäsentyminen – kolmetaista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle – viittaa saksalaisen *Lied*-perinteen laulusarjoihin. Lisäksi eri kohtauksiin sijoitettujen Stockhausenin pianokappaleiden muodostama sarja muistuttaa musiikillisen rondon teeman (*refrain*) toistumista. Kielikin on esityksessä musiikillistettu. Puheilmaisuudessaan Seela Sella korostaa kielen soinnillisia piirteitä jatkuvasti, mutta saksankielisissä jaksoissa kielen rytmi ja sointi sekä Hitlerille luonteenomainen, tunnistettava puhetapa muodostuvat ensisijaisiksi merkityksenannon välineiksi.

Hitler ja Blondi-esityksen keskeiset teemat, pahuuden ajattomuus ja yksilön osallisuus yhteiskunnan pahaan, tuodaan esityksessä esiin verbaalin ja visuaalisen kerronnan keinoin, mutta sekä laulumusiikki että instrumentaalimusiikin kerronta selventävät sanomaa ratkaisevasti ja avaavat tarkastelun kohteeseen aivan uusia näkökulmia. Esityksen musiikillinen kerronta on monitasoista: mitä enemmän kuulija on perillä sävellysten taustasta ja mitä tarkemmin hän pystyy sijoittamaan ne kulttuuri- ja poliittishistorialliseen kontekstiin, sitä syvempiä merkityksiä musiikki kaikkineen saa ja sitä tiheämmäksi sen merkitysverkosto muodostuu. Tallenteen toistamismahdollisuus on tässä mielessä tärkeää: yhden esityksen aikana katsoja ei ehkä kykene tunnistamaan läheskään kaikkia viittauksia, joita musiikkiin sisältyy. Musiikin merkkiluonteen oivaltaminen ja musiikillisten merkkien tulkitseminen edellyttävät tietämystä. *Hitler ja Blondi*-esityksen kuluessa näyttelijät kertovat katsojille joidenkin teosten taustasta esimerkiksi dokumentaarisia tekstejä lukemalla. Silti paljon jää kuulijan oman aktiivisuuden varaan. Parhaimmillaan esityksessä annetut vihjeet aktivoivat kuulijan tutkimaan aihetta perusteellisemmin. *Hitler ja Blondi*-esityksen musiikillinen kerronta voi syventää kuulijan historiatietoisuutta ja haastaa hänet ravistautumaan irti Arendtin kuvaamasta ajattelemattomuudesta.

Lähteet

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Agawu, Kofi. 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- . 1992. "Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-century *Lied*." *Music Analysis* 11(1), 3–34.
- . 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
- Arendt, Hannah. 2016. *Eichmann Jerusalemissa: raportti pahuuden arkipäiväisyydestä*. Teoksesta *Eichmann in Jerusalem* (1963) suomentaneet Jouni Tilli ja Antero Holmila. Jyväskylä: Docendo.
- Bacon, Henry. 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Balme, Christopher B. 2008. *Johdatus teatteriin*. Teoksesta *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* suomentanut Pirkko Koski. Helsinki: LIKE.
- Baran, Michael. n.d. *Hitler ja Blondi. Kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianistille*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Bateman, John, Janina Wildfeuer ja Tuomo Hiippala. 2017. *Multimodality: Foundations, Research and Analysis – a Problem-Oriented Introduction*. Berlin ja Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Burns, Robert G. H. 2008. "German Symbolism in Rock Music: National Signification in Imagery and Songs of Rammstein." *Popular Music* 27(3): 457–472.
- Caplin, William. 2014. "Topics and the Formal Functions: The Case of the Lament." Teoksessa *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toimittanut Danuta Mirka. Oxford ja New York: Oxford University Press.
- Carlson, Marvin. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 2010. "Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen." Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*, toimittanut Pirkko Koski, suomentanut Johanna Savolainn. Helsinki: LIKE: 640–86.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For more than one Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*. kääntänyt Paul Kottman. Stanford: Stanford University Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*, toimittanut ja kääntänyt Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony: The New Critical Idiom*. London ja New York: Routledge.
- Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.

- Grant, M.J. 2001. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eigtved, Michael. 2013. "The Threepenny Opera: Performativity and the Brechtian Presence between Music and Theatre". Teoksessa *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*, toimittanut Dominic Symonds ja Pamela Karantonis. Amsterdam ja New York: Rodopi.
- Glahn, Philip. 2014. *Bertold Brecht*. Glasgow: Reaction Books.
- Gorbman, Claudia, John Richardson and Carol Vernallis (toim.). 2013. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Jaakkola, Inkeri. 2020. *Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininien's Opera Silkkirumpu op. 45*. Helsinki: The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Studia Musica 81.
- Kassabian, Anahid. 2013. "The End of Diegesis as We Know It?". Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toimittanut Claudia Gorbman, John Richardson and Carol Vernallis. New York: Oxford University Press.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Kutschke, Beate. 2015. "Protest Music, Urban Contexts and Global Perspectives." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46(2): 321–254.
- Lehmann, Hans-Thiel. 2006. *Postdramatic Theatre*. Kääntänyt Karen Jürs-Munby. Abingdon: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Teoksesta *Postdramatisches Theater* suomentanut Riitta Virkkunen. Keuruu: LIKE.
- Lepage, Jean-Denis. 2016. *Hitler's Stormtroopers: The SA, the Nazi's Brownshirts 1922–1945*. Frontline Books.
- Lewin, David. 2006. *Studies in Music with Text*. New York: Oxford University Press.
- Longerich, Peter. 2010. *Holocaust: The Nazi Persecution and Murder of the Jews*. New York: Oxford University Press.
- McGowan, John. 1998. *Hannah Arendt: An Introduction*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Pavis, Patrice. 2010. "Teatterin analysoiminen: eräitä kysymyksiä ja kyselylomake." Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*, toimittanut Pirkko Koski, suomentanut Johanna Savolainen. Helsinki: LIKE: 34–43.
- Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in Theatre*. Amsterdam–New York, NY: Rodopi.
- Novak, Jelena. 2015. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. New York: Routledge.
- Rabinbach, Anson, Sander L. Gilman ja Lilian M. Friedberg. 2013. *The Third Reich Sourcebook*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.

- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality and Remediation." *Intermedialités* 6.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Roesner, David. 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-making*. Farnham: Routledge.
- Rogers, Holly. 2011. "The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music." *Journal of the Royal Musical Association* 136(2): 399–428.
- . 2016. "The Public Will Only Believe the Truth If It Is Shot in 3D": Michel van der Aa 'Nine Years in an Orphanage' (Zenna) "Sunken Garden", Scene 6." *Cambridge Opera Journal* 28(2):277–282.
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schlink, Bernhard. 1995. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes.
- Sontag, Susan. 1966. "Film and Theatre." *The Tulane Drama Review* 11(1): 24–37.
- Stockhausen, Karlheinz. 1973/ 1994. *Klavierstücke I–IV*. Wien: Universal Edition.
- Stockhausen, Karlheinz. 1989. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie*. London: Marion Boyars.
- Symonds, Dominic ja Pamela Karantonis. 2013. *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Taruskin, Richard. 2010. "Total Serialism". *Oxford History of Western Music* Vol 5, 14–18.
- Wolf, Werner. 1999. "Musicalized Fiction and Intermediality." *Teoksessa Word and Music Studies: Defining the Field*, toimittanut Walter Bernhard, Steven Paul Scher and Werner Wolf, 37–58. Amsterdam: Rodopi.

Internet-linkit

- Baran, Michael, Mika Kauhanen ja Hanna Suutela (toim.). 2020. *Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle*. Käsiohjelma. Tark.18.12.2021. https://issuu.com/teatteri/docs/hitler_ja_blondi_kasiohjelma.
- Bithell, David. 2013. "Experimental music theater". *Grove Music Online*. Tark. 1.1.2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240884>
- Černušák, Gracian. 2001. "Polka." Muokanneet Andrew Lamb ja John Tyrrell. *Grove Music Online*. Tark. 30. 12.2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22020>
- Danuser, Hermann. 2016. "Neue Musik". *MGG Online*. Tark.1.1.2022. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12957>.

Jaakkola, Inkeri. 2021. "Läsnä- ja poissaolon hämärtyminen Michel van der Aan postopperassa Blank Out." *Musiikin suunta* 2/2021. Tark.8.7.2022. <http://musiikinsuunta.fi/2021/10/30/lasna-ja-poissaolon-hamartyminen-michel-van-der-aan-multimediaalisessa-oop-perassa-blank-out/>

Ruf, Wolfgang ja Konold Wulf. 2021. "Musiktheater". *MGG Online*. Tark.1.1.2022. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401075>

Telakoski, Hanna. 2020. "Minä olen taiteilija joka on pakotettu politiikkaan" – TTT:n Hitler ja Blondi haastaa katsojan. Helsingin Sanomat 21.2.2020. Hitler ja Blondi-esityksen kritiikki. Tark. 20.12. 2021. <https://kulttuuritoimitus.fi/kritiikit/kritiikit-teatteri/mina-olen-taiteilija-joka-on-pakotettu-politiikkaan-ttn-hitler-ja-blondi-haastaa-katsojan/>

Turun Yliopisto. Mediatiedote. 6.4.2021. Tark.8.7.2022. <https://www.utu.fi/fi/ajan-kohtaista/mediatiedote/tiedetta-ja-taidetta-yhdistava-tutkimus-purettuu-suomalaisen-fasismiin>

Haastattelut

Baran, Michael. Sähköpostihaastattelu 5.1.2022. Materiaali tutkijan hallussa.

Nuorvala, Juhani. Haastattelu 4.1.2022. Muistiinpanot tutkijan hallussa.

Musiikki

Bierfass Polka. Avattu 20. 12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=frBBcy488Yk>.

CAN. *Vitamin C*. Official Video. Tark.18. 12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=YmN9oHa3ZIQ>.

Liechtensteiner Polka. Tark. 20. 12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=hYwSOF-3R9E8>.

Nena. 1983. *99 Luftballons*. Offizielles HD Musikvideo. Tark. 18.12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Fpu5a0Bl8eY>.

Rammstein. 2012. *Mein Herz brennt*. Official video. Tark. 18.12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=WXv31OmnKqQ>.



Jussi Jaatinen

Laajentunut viritys ja kontekstisidonnainen intonaatio

MuM Jussi Jaatinen (jussi.jaatinen@iki.fi) on muusikko ja väitöskirjatutkija. Hän soittaa orkesteri- ja kamarimuusikkona muun muassa Helsingin kaupunginorkesterissa ja kamariorkesteri Avanti!ssa. Tämä artikkeli on osa virityksen laajentumista käsittelevää väitöskirjaa, jota Jaatinen on tehnyt vuodesta 2014 Helsingin yliopistossa. Lähestymiskulma on monitieteinen, ja ilmiötä tutkitaan psykoakustiikan, kognitiivisen neurotieteen sekä musiikintutkimuksen menetelmien avulla. Yhteiskirjoittajina artikkeleissa ovat olleet mukana TkT Jukka Pätynen ja prof. Tapio Lokki Aalto-yliopistosta sekä prof. Kimmo Alho ja dos. Viljami Salmela Helsingin yliopistosta sekä PsM Jani Vääntänen.

Orcid: 0000-0003-4976-3474.

DOI:

Laajentunut viritys ja kontekstisidonnainen intonaatio

Jussi Jaatinen
.....

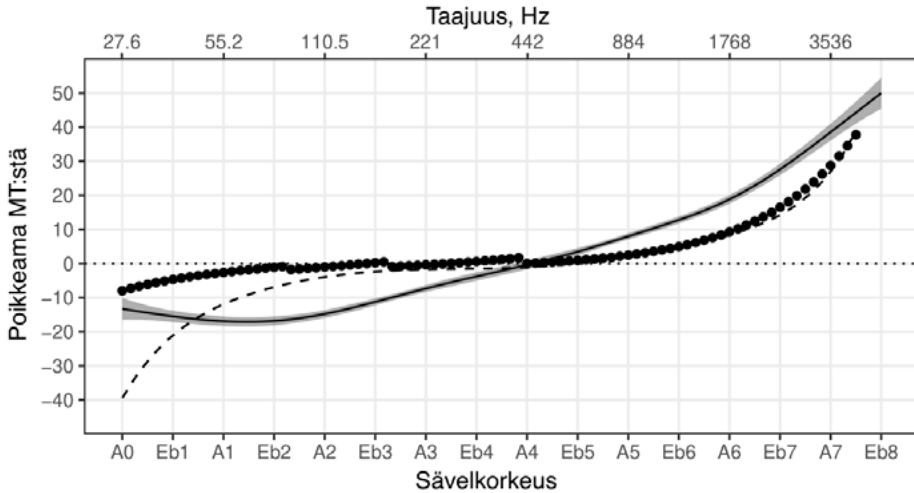
Johdanto

Tässä artikkelissa käsittelen viritykseen ja intonaatioon liittyviä kysymyksiä ja ongelmatilanteita. Tutkin erityisesti, millaisiin psykoakustisiin lainalaisuuksiin nämä haasteet liittyvät ja tarjoan niihin käytännön ratkaisuehdotuksia, joita muusikot voivat hyödyntää päivittäisessä työssään. Tärkeimpänä niistä mainittakoon kehittämäni *vastapainoperiaate*, joka pohjautuu psykoakustisissa tutkimuksissa havaittuun *laajentuneeseen viritykseen* (engl. *stretched tuning*) sekä yhtäläisyyksiin pianonvirityksen kanssa. Vastapainoperiaatteen mukaan orkesterin virityksen kiinteä referenssi on aina musiikissa kuultavan taajuusalueen keskellä eli yksiviivaisessa a:ssa (A4) (440-443Hz). Referenssin yläpuolella viritys laajentuu ylöspäin ja sen alapuolella alaspäin eli pianon viritystä vastaavasti (kuva 1, yhtenäinen viiva).

Lähestyn tutkimusaiheittani sekä tieteellisestä että muusikon näkökulmista käsin. Väitöskirjatutkijan tehtävien ohella toimin muusikon roolissa, sillä olen työskennellyt päätoimisesti ammattimuusikkona vuodesta 1986 lähtien muun muassa Helsingin kaupunginorkesterissa, Tapiola Sinfonietassa sekä kamariorkesteri Avanti!ssa.

Tutkimuksessa on voimakas soveltava aspekti eli artikkeli on luonteeltaan käytäntöorientoitunut. Keskeisenä aineistonani on aikaisempi laajentunutta viritystä koskeva psykoakustinen tutkimuskirjallisuus sekä keskustelut, joita olen käynyt suomalaisten kapellimestareiden kanssa. Kapellimestarit valikoituivat keskustelujen kohderyhmäksi, koska heille on usein helpompaa havainnoida orkesterin viritykseen liittyviä yksittäisiä ja kollektiivisiä ongelmia kuin orkesterin keskellä soittavan muusikon. Lisäksi useilla heistä on kokemusta erilaisista orkesterien intonaatioon liittyvistä toimintakulttuureista ympäri maailman. Keskusteluissa on käsitelty muun muassa intonoinnin kompleksisuutta orkesteriympäristössä, enharmoniaa, duuriterssien intonointia, harmonisen ja melodisen into-

noinnin yhteensovittamista sekä virityksen laajentumista. Tutkimukseen osallistuneet kapellimestarit olivat Jorma Panula, Leif Segerstam, Jukka-Pekka Saraste, Okko Kamu, Esa-Pekka Salonen, John Storgårds, Sakari Oramo, Atso Almila, Ralf Gothóni, Hannu Lintu, Santtu-Matias Rouvali, Dima Sloboneniouk, Osmo Vänskä, Susanna Mälkki, Olli Mustonen, Jaakko Kuusisto sekä Klaus Mäkelä.



Kuva 1. Mustat pallot = Steinway D-flyygelin keskimääräinen virityskäyrä Tunelab-viritysohjelman (Real-Time Specialties Inc., MN, USA) antamiin arvoihin perustuen, katkoviiva = ns. Railsbackin käyrä pystypianolle (Railsback 1938; Schuck ja Young 1943), yhtenäinen viiva = orkesterisoitimilla tehdyn tutkimuksemme keskiarvokäyrä. Tummennettu alue 95 % luottamusväli. (Jaatinen, Pätynen ja Alho 2019). 100 senttiä = puolisävelaskel. Pykälät Tunelab-käyrässä ovat ohjelman viritysmallin todellisia viritysarvoja (eivät artefakteja kuvassa). Viritysarvot (y-akselilla) on ilmoitettu suhteessa matemaattiseen tasaviritykseen (matemaattinen tasaviritys vastaa x-akselia, merkitty kuvaan pienillä pisteillä).

Tutkimuksessani on myös autoetnografinen piirre, koska keskustelut olivat luonteeltaan dialogimaisia ja minulla on tutkijana ja muusikkona ollut omakohtaisten havaintojen ja kokemusten myötä keskeinen rooli tiedon tuottajana. Pitkä kollegiaalinen suhteeni useimpien haastateltavien kanssa on mahdollistanut tasavertaisen keskusteluasetelman. Haastatteluilta oli myös refleктоiva ja verifioiva rooli eli keskusteluissa käytiin läpi ha-

vaitsemiani ilmiötä ja teorioita sekä peilattiin niitä haastateltavien omiin havaintoihin ja kokemuksiin todellisessa orkesteriympäristössä.

Viritys ja intonaatio ovat usein käsitteinä epämää räisiä. Tässä artikkelissa *virityksellä* tarkoitetaan kiinteitä sävelkorkeuksia, esimerkiksi pianon viritystä, joka ei ole soiton aikana reaaliaikaisesti muutettavissa. *Intonaatiolla* tarkoitetaan sävelkorkeuden reaaliaikaista säätämistä, jolla pyritään tuottamaan tilannekohtaisesti mahdollisimman hyvin tai tarkoituksen mukaisesti soiva lopputulos. *Kiinteävireisillä soittimilla* tarkoitetaan soittimia, joiden viritystä ei ole mahdollista muuttaa esityksen aikana, kuten piano, urut, harppu ja mallet-lyömäsoittimet. *Vapaasti intonoitavia soittimia* ovat esimerkiksi jousi- ja puhallinsoittimet, patarummut sekä lauluääni. Näillä soittimilla viritystä voidaan jossain määrin muuttaa reaaliaikaisesti. *Matemaattinen tasaviritys* tarkoittaa sävelasteikkoa, jonka kaikki oktaavit ovat taajuussuhteeltaan 2:1 ja puolissävelaskeleet samankokoisia taajuusalueesta riippumatta. *Laajentunut viritys* tarkoittaa psykoakustisissa tutkimuksissa havaittua ilmiötä, jossa kuulohavainnon perusteella hyvävireiseksi koetun oktaavin muodostamien sävelten värähtelytaajuuksien suhde on hieman tasaviritykselle ominaista 2:1-suhdetta laajempi (Jaatinen, Pätynen ja Alho 2019; Sundberg ja Lindqvist 1973; Terhardt 1971; Ward 1954). Kuvassa 1 on nähtävissä laajentunut viritys orkesterisoittimilla, pystypianolla sekä flyygelillä. Laajentuneen virityksen kuvaajat eroavat jossain määrin toisistaan instrumenttikohtaisesti mutta ilmentävät samaa psykoakustista laajenemisilmiötä. Laajentunut viritys on pianonvirityksessä *de facto*-viritysstandardi. Vapaasti intonoivilla soittimilla laajentuminen on niin ikään välttämätöntä, mutta käytännössä muusikot toteuttavat sitä intuitiivisesti. Esitän tässä artikkelissa, että kiinteävireisten ja vapaasti intonoitavien soitinten virityksen yhteisenä perustana tulisi olla laajentunut viritys. *Laajennetussa tasavireisyydessä* (esimerkiksi pianossa) oktaavit ovat laajentuneet eri tavoin rekisteristä riippuen (kuva 1, katkoviiva ja mustat pallot) ja puolissävelaskeleet ovat käytännössä keskenään hieman eri kokoisia. Kuitenkin viritystä kutsutaan *tasavireiseksi*, koska oktaavin sisällä pyritään virittämään puolissävelaskeleet mahdollisimman samankokoisiksi. *Hyvävireisyydellä* tarkoitetaan viritystä tai intonaatiota, jonka havaitsija kokee miellyttävän kuuloiseksi. (Viritysjärjestelmistä enemmän esim. Jorgensen 1991; Duffin 2008; Gough 2007.)

Musiikillinen intonaatio on moniulotteinen ilmiö, jonka hahmottaminen vaatii siihen vaikuttavien tekijöiden erillistä tarkastelua. Kiinteävireisillä ja vapaasti intonoitavilla soittimilla on viritykseltään yhteneviä intervaleja (esimerkiksi oktaavi, kvartti, kvintti), mutta joustava melodisen ja harmonisen intonoinnin vuorottelu (esimerkiksi duuriterssien ja septi-

mien varioiminen kontekstista riippuen) sekä hienovaraisin karakteristinen intonointi ovat vain vapaasti intonoitavien soitinten saavutettavissa.

Melodinen intonaatio määrittelee peräkkäisten, melodisesti hahmotettavien äänten väliset suhteet ja on luonteeltaan horisontaalista, kun taas harmoninen intonaatio on määriteltävissä yhtäaikaisesti soivien sävelten väliseksi suhteeksi ja on luonteeltaan vertikaalista (Rasch 1985). Harmonisen ja melodisen intonoinnin erottelu on yleensä merkityksellistä duuriterssien ja dominanttiduuriterssien (johtosävelien) kohdalla. Lindleyn (2009) määritelmän mukaisesti temperoinnissa (kiinteäviereiset soittimet) on kyse kompromissien tekemisestä joidenkin konsonanssien virityksessä, jotta toiset konsonanssit soisivat paremmin. Temperointi siis määrittää sävelten keskinäiset suhteet oktaavin sisällä (esimerkiksi tasavireinen temperointi tai keskisäveltemperointi). Voitaisiin myös ajatella, että kiinteäviereisten soittimien temperoinnilla pyritään tekemään kompromissi melodisen ja harmonisen intonaation välillä tarkoituksiperästä riippuen. Temperoinnit ovat merkityksellisiä nimenomaisesti kiinteäviereisille soittimille, koska vapaasti intonoitavilla soittimilla sävelkorkeuden määrittely on reaaliaikaista ja kontekstisidonnaista. Esimerkiksi duuriterssi voidaan soittaa melodiassa korkeammaksi ja vastaavasti harmoniassa kolmisoinnussa matalammaksi. Vapaasti intonoitavilla soittimilla jonkin tietyn temperoinnin tarkka toteutus on käytännön tasolla erittäin haasteellista.

Hienovaraisin intonaatioon vaikuttava osatekijä on kontekstisidonnainen karakteristinen intonointi. Tällä tarkoitetaan säveltäjän tai esittäjän tietoista valintaa korostaa jonkin sävelen merkitystä intonaation keinoin.

Myös enharmonialla eli kuulokovaltaan saman kuulosten mutta eri nimisten sävelten erottelulla on vaikutusta intonaatioon. Tasavireisen järjestelmän ulkopuolella keskenään enharmonisilla sävelillä on usein toisistaan poikkeava viritystaso. Vaikka tasavireisen järjestelmän yleistymisen myötä viritystason erottelu enharmonisten sävelten välillä on lähes poistunut, enharmoninen kirjoitusasu voi vaikuttaa sävelten intonaatiokäytäntöihin ja sitä kautta musiikin sävyihin, tunnetiloihin tai jopa yleisviritykseen.

Laajentunutta viritystä, melodista, harmonista ja karakteristista intonointia sekä enharmoniaa, pianonviritystä ja orkesterin virityskysymyksiä tarkastellaan yksityiskohtaisesti myöhemmin tässä artikkelissa.

Laajentuneen virityksen psykoakustinen perusta

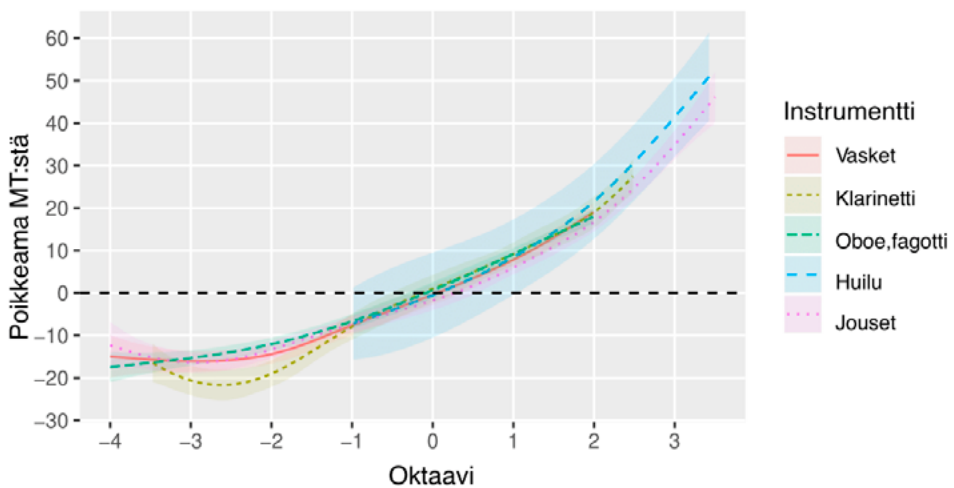
Oktaavin ja samalla virityksen laajentumista on tutkittu pääasiassa psykoakustisten kuuntelukokeiden avulla (Demany ja Semal 1990; Dobbins ja Cuddy 1982; Hartmann 1993; Jaatinen, Pätynen ja Alho 2019; Maltzew 1913; Stumpf ja Meyer 1898; Sundberg ja Lindqvist 1973; Terhardt 1970; Terhardt 1974; Walliser 1969; Ward 1954). Ne osoittavat selkeästi, että sävelkorvaa miellyttävin oktaavi on hieman 2:1-taajuussuhdetta laajempi. Laajentuminen on voimakkainta ylärekisterissä ja myös havaitsijoiden välillä ilmenee yksilöllistä vaihtelua. Laajentumisilmiö on havaittu sekä harmonisen yläsävelsarjan omaavien niin sanottujen kompleksisten äänten että myös yhden taajuuden sisältävien siniäänten parivertailuissa. Useita oktaaveja kattavaan äänialaan yleistettynä oktaavilaajentuman looginen seuraus on koko virityksen laajentuminen. Laajentunut viritys määrittää musiikillisen intonaation perustan, koska laajentunut viritys on psykoakustisten tutkimusten perusteella paremmin soiva referenssiasteikko kuin matemaattinen tasaviritys. Kuvassa kaksi on nähtävissä virityksen laajentuminen orkesterin eri instrumenttiryhmillä (Jaatinen, Pätynen ja Alho 2019).

Miellyttävän kokoisen oktaavin laajuutta tutkivissa koeasetelmissä on yleensä käytetty äänten peräkkäistä eli vuorottelevaa esitystapaa, koska silloin ei synny johdattelevaa referenssiä huojumattomasta 2:1-oktaavista. Yhtäaikainen esitystapa on ongelmallinen oktaavin subjektiivista kokoa mittavissa koeasetelmissä juuri matemaattisen oktaavin aikaansaamaan fuusioefektin¹ vuoksi. Ongelman kiertämiseksi voidaan lisätä lievää taajuusmodulointia (2 tai 4 Hz) kaikille vertailtaville äänipareille, jolloin fuusioefekti katoaa ja yhtäaikaisesti soivien intervallien subjektiivisesti hyvävireiseksi koettua laajuutta voidaan objektiivisesti mitata (Demany ja Semal 1990).

Aiemmassa psykoakustisessa tutkimuksessamme (Jaatinen, Pätynen ja Alho 2019) mittasimme hyvävireiseksi koettujen oktaavi-intervallien laajuutta eri orkesterisoittimilla. Koetilanteessa kuunneltiin äänipareja, joissa alempi ja ylempi ääni vuorottelivat (molemmat kestoiltaan 1 s. jatkuvana toistona). Alempi ääni oli referenssiääni, joka vaihteli välillä A0–A6 tai Eb1–Eb7. Se oli aina tasavireisen asteikon virityksen mukainen referenssivirityksenä A4 = 442Hz. Ääniparin ylempää ääntä (ylin vertailuääni Eb8) koehenkilö pystyi säätämään vapaasti. Kuunneltavat inter-

¹ Fuusioefekti syntyy, kun äänet ovat tarkalleen 2:1 taajuussuhteessa toisiinsa nähden. Tällöin ylemmän äänen osasävelet osuvat päällekkäin alemman äänen osasävelien kanssa ja äänet sulautuvat toisiinsa. Tällöin äänten välille ei synny taajuuserosta johtuvaa huojuntaa.

vallit olivat kooltaan 1–7 oktaavia ja kokeessa oli yhteensä 564 ääniparia. Keskimääräinen tulos on nähtävissä kuvassa 1 ja soitinkohtaisesti eritelty tulos kuvassa 2. Tutkimuksemme mukaan laajentumisessa on nähtävissä pienehköä hajontaa siinä, miten eri instrumenttiryhmien soittamat intervallit koetaan, mutta keskimäärin ilmiö on melko vakaa. A2:sta ($\approx 110,5$ Hz) alaspäin viritys pysyy melko stabiilina ja on noin 15 senttiä referenssitason (A4 ≈ 442 Hz) alapuolella. Välillä A2–A6 laajentuminen on noin 7 senttiä oktaavia kohden. Ylärekisteri laajentuu hiukan enemmän, jolloin pikkolohuilun ja viulun ylin rekisteri on noin 40–50 senttiä referenssitason yläpuolella. Klarinetin eroava käyrä alarekisterissä johtuu soittimen muista instrumenteista poikkeavan spektrin aiheuttamasta muutoksesta sävelkorkeushavaintoon. Erityisesti alimmassa rekisterissä klarinetin harmonisen spektrin joka toinen osasävel on selkeästi vaimentunut aiheuttaen havaitun sävelkorkeuden madaltumista suhteessa äänen fysikaaliseen perustaajuuteen. Ilmiötä olemme tarkemmin käsitelleet aiemmin julkaistussa artikkelissa (Jaatinen, Pätynen ja Lokki 2021). Samassa tutkimuksessa totesimme myös toisen tärkeän seikan: jopa ammattimuusikot kuulivat samat asiat hyvinkin eri tavalla eli havaittu sävelkorkeus saattoi vaihdella koehenkilöiden välillä jopa kymmeniä senttejä. Tällä on merkittävä vaikutus myös intonaatioon ja sen koettuun hyvävireisyyteen.

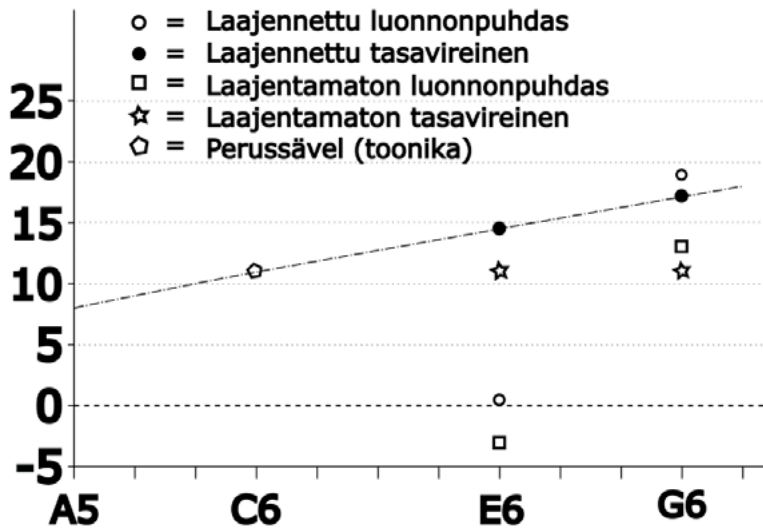


Kuva 2. Sävelasteikon laajentuminen eri instrumenttiryhmillä (Jaatinen, Pätynen ja Alho 2019). Oktaavi 0 = A4 ≈ 442 Hz. Viritysarvot (y-akselilla) on ilmoitettu suhteessa matemaattiseen tasaviritykseen (x-akseli, merkitty kuvaan katkoviivalla).

Laajentumisen merkitys korostuu varsinkin sellaisessa tapauksessa, jossa keskirekisterin väliäännet puuttuvat. Tällainen tilanne on esimerkiksi silloin, kun säestys on pelkästään matalassa rekisterissä ja melodia korkeassa rekisterissä. Tällöin kuulijan on helpompi havaita laajentumisen välttämättömyys verrattuna tilanteeseen, jossa kaikissa äänialoissa on soitettavaa eli paksussa orkesterisatsissa. Kun keskirekisterin soittimet ovat mukana, matalan rekisterin ylävireisyyteen ei välttämättä kiinnitä huomiota samalla tavalla.

Sävelasteikon laajentuminen tulee myös huomioida viritettäessä laajalle äänialalle sijoitettavia sointuja. Terhardt ja Zick (1975) vertailivat laajentunutta, tasavireistä ja supistettua viritystä keskenään. He esittivät, että melodisessa yhteydessä ja hajallisessa sointuasettelussa laajentunut viritys olisi suositeltavin intonointitapa, kun taas harmonian dominoidessa suppeassa asetelussa tasavireinen, luonnonpuhdas tai joissain tapauksissa jopa supistunut viritys miellettiin parhaaksi vaihtoehdoksi. Toisin sanoen, kun kyseessä on suppea tai ahdas asetelu, jossa soinnun sävelet ovat lähellä toisiaan, luonnonpuhdas intonointi yleensä tuottaa parhaan lopputuloksen kolmi- tai nelisoinnuissa, esimerkiksi vaikka pasuunasektiassa. Laajentuminen taas on välttämätöntä silloin, kuin sointu levittäytyy hyvin laajalle äänialalle eli ääripäät ovat jopa usean oktaavin päässä toisistaan. Tämä on yleinen tilanne monissa orkesterisävellyksissä, joissa vaikkapa viulut ja pikkolohuilu soittavat kolme- tai neliviivaisessa oktaavissa ja vastaavasti tuuba, bassot ja kontrafagotti kontra- tai subkontraoktaavissa.

Käytännön esimerkkeinä kuvassa 3 nähdään laajentumisen vaikutuksia duurikolmisointuun. Perussävel C6 on kaikille yhteinen ja se on laajentuneen virituksen mukaisesti noin +11 senttiä matemaattisen tasavirityksen yläpuolella (vrt. kuvat 1 ja 2). Suhteessa perussäveleen terssin (E6) ja kvintin (G6) mahdolliset viritykset vaihtelevat huomattavasti, eikä mikään vaihtoehto ole kuulokuvallisesti mahdoton suppean sointuasettelman vuoksi. Luonnonpuhdas laajenematon duuriterssi E6 kolmiviivaisessa oktaavissa olisi suunnilleen -3 senttiä eli suhteessa C6:n viritykseen ($11-14=-3$). Laajennetussa luonnonpuhtaassa soinnussa sitä vastoin duuriterassin viritys on suhteessa laajennetun virituksen E6:een ($14,4-14=0,4$). Tasavireisissä esimerkeissä periaate on vastaava. Kuten mainittu, Terhardtin ja Zickin (1975) suositus ahtaassa asetelussa on tasavireinen tai luonnonpuhdas kolmisointu. Laajan ambituksen soinnussa laajentunutta versiota pidettiin parhaiten soivana vaihtoehtona. Huomionarvoista on terssin viritystason huomattava vaihtelu eri vaihtoehtojen välillä.



Kuva 3. C-duurikolmisoinnun vaihtoehtoisia intonointitapoja laajenemisesta ja kontekstista riippuen. Perussävel C6 = +11 senttiä. Laajennetussa luonnonpuhdassa soinnussa E6 on 14 senttiä laajentuneen asteikon E6:n alapuolella, kun taas laajentamattomassa terssin viritys määräytyy pohjasävelen C6 mukaan. Tasavireiset versiot noudattavat lineaarisesti jompaakumpaa viritystä. Y-akselilla viritysarvot sentteinä suhteessa matemaattisen tasaviritykseen.

Perinteisissä mekaanisissa uruissa käytetään yleensä 2:1 oktaaveja huojunnan välttämiseksi. Tämä voi kuitenkin aiheuttaa ongelmia yhteissoittotilanteissa muiden instrumenttien kanssa. Klassinen esimerkki tästä ongelmasta on kuultavissa Richard Straussin sävelrunon *Also sprach Zarathustra* (1896) alussa, jossa urut ovat mukana massiivisessa C-duurisoinnussa orkesterin kanssa. Orkesteri lopettaa hieman ennen urkuja, jolloin urkujen sointu on hetken kuultavissa erikseen. Koska mekaanisia urkuja ei huojunnan vuoksi yleensä viritetä laajentuneen virituksen mukaisesti, se kuulostaa monissa taltioinneissa säveltasoltaan selkeästi matalammalta orkesteriin verrattuna. Ongelmia ilmenee etenkin silloin, kun uruille on kirjoitettu osuuksia hyvin korkeaan äänialaan ja mukana on muita soittimia. Nykyään tätä ongelmaa on pyritty pienentämään virittämällä konserttisalien mekaanisia urkuja hieman laajentuvasti tai käyttämällä orkesterin kanssa syntetisoituja urkuja, joissa virituksen laajentumista pystytään säätämään.

Edelleen suurimmassa osassa nykyään käytössä olevista viritysmittareista on käytössä matemaattinen tasaviritys, jossa on syklinen oktaavijako eli oktaavin etäisyydellä olevien äänten taajuussuhde on aina 2:1. Tällaisissa laitteissa tai ohjelmistoissa saattaa olla tarjolla erilaisia temperointeja, mutta virityksen laajentumisen säätö puuttuu. Vähitellen tilanne on kuitenkin muuttumassa ja markkinoille on tullut laitteisto- ja ohjelmistopohjaisia mittareita, joissa on mahdollista käyttää myös laajentunutta viritystä.²

Virityksen laajentuminen oli useimmille haastatelluille kapellimestareille entuudestaan tuntematon ilmiö. Käytännön intuitiivisella tasolla siitä oli kokemusta esimerkiksi kuoron intonaation harjoittamisen yhteydessä sekä omassa soitossa.

Oktaavilaajentumaa käsittelevä neurofysiologinen tutkimus

Oktaavilaajentumaan tai virityksen laajentumisilmiöön vaikuttavista neurofysiologisista toimintamekanismeista on esitetty joitakin teorioita, mutta yksikään ei ole saavuttanut täyttä konsensusta. Oktaavin laajentumisilmiötä on neurofysiologisesti tutkittu eläinkokeissa (McKinney ja Delgutte 1999; Ohgushi 1983). Ohgushin (1983) mukaan hermosolujen refraktari aika (aika edellisen aktiopotentiaalin jälkeen, jolloin hermosolu palautuu sellaiseen tilaan, jossa sen on taas mahdollista lähettää uusi aktiopotentiaali) aiheuttaa siirtymän kuulohermossa ja tämä aiheuttaa sen, ettei fyysinen ärsyke ja kuulohermon vaste vastaa täysin toisiaan. Terhardtin (1971) teorian mukaan semanttisessa muistissa oleva sävelmuistimatriisi, joka on omaksuttu puheäänien vaikutuksesta jopa jo prenataalivaiheessa (kohdussa kuulluista ympäröivistä äänistä) tai aivan elämän alkumetreillä, olisi viritykseltään laajentunut. Laajentuminen johtuisi yhtäaikaisten osasävelten aiheuttamasta peittoilmiöstä (ylempi ääni peittää alemman äänen toisen osasävelen) ja siitä johtuvasta alemman äänen havaitun sävelkorkeuden siirtymästä alaspäin. Kolmas ja samalla uusin teoria liittyy sisäkorvan spontaaniin otoakustiseen emissioon (Bell ja Jędrzejczak 2017). Siinä on havaittu, että sisäkorvassa on ”portaatiot” puoliasävelaskelien välein ja että puoliasävelaskel olisi hiukan laaja matemaattiseen vastineeseensa verrattuna. Laajentuneet puoliasävelskelit aiheuttaisivat siis kumulatiivisesti virityksen laajentumisen. Bellin ja Jędrzejczakin mukaan on epätodennäköistä, että tällainen erittäin merkittävä musiikillinen intervallisuhde

² Esimerkiksi StrobePlusHD (Peterson tuners Inc.) tai Airyware Tuner (Airyware)

(puolisävelaskel, 1.063 ± 0.005), jota käytetään laajalti monissa (mutta ei kaikissa) kulttuureissa muodossa tai toisessa, ilmestyisi sattumalta. Saattaa siis olla, että suhde heijastaa sisäkorvan synnynnäistä musiikillista ominaisuutta.

Kaikki yllä mainitut selitykset saattavat olla ainakin osittain oikeassa. Vaihtoehtoisesti eri taajuusalueilla ilmiöllä on erilainen syntymekanismi. Oleellisin kysymys onkin, onko ilmiö sisäsyntyistä vai opittua. Sisäsyntyinen tarkoittaa sellaista hermoston luontaista toimintaperiaatetta, joka on yhteinen kaikille ihmisille (tai eläimille) ilman erityistä harjoittelua tai harjaantumista (esimerkiksi peräkkäisten aktiopotentiaalien välinen minimiaika). Tosin havaittu hermoston ominaisuuskin voi olla opittua, koska aivot muovautuvat (hermosolujen väliset yhteydet muuttuvat) oppimisen myötä ja prosessi jatkuu läpi koko elämän. Virityksen laajentumisilmiö on niin ikään yhteinen likimain kaikille musiikkikulttuureille maailmanlaajuisesti (Dowling ja Harwood 1985).

Harmoninen ja melodinen intonointi vs. temperointi

Vapaasti intonoitavilla soittimilla voidaan erotella harmoninen ja melodinen intonointi toisistaan reaaliaikaisesti. Hieman yleistäen voisi sanoa, että pythagoralainen tai tasavireinen intonaatio sopii käytettäväksi melodisessa kontekstissa, kun taas luonnonpuhdas intonaatio on nimenomaan harmonisesti puhtaasti soivien kolmisointujen kannalta paras vaihtoehto. Länsimaisessa musiikissa, jossa asteikko on jaettu kahteentoista osaan, tietyt intervallit ovat merkityksellisempiä erotettaessa harmoninen ja melodinen intonointi toisistaan. Tärkeimmät niistä ovat duuriterssi (käänteisenä pieni seksti), suuri septimi eli dominanttiterssi (käänteisenä pieni sekunti), sekä pieni septimi. Toisaalta priimi, kvintti ja oktaavi ovat samankokoisia pythagoralaisessa ja luonnonpuhtaassa virityksessä. Muiden intervallien kohdalla mainitun kolmen viritysjärjestelmän väliset erot ovat vaikeammin hahmotettavissa (kuva 4).

Intervalli (ylöspäin mentäessä)	Pythagora- lainen	Erotus	Tasa- vireinen (ET12)	Erotus	Luonnonpuhdas (Just Intonation)
Priimi	0	0	0	0	0
Pieni sekunti	90	-10	100	12	112
Suuri sekunti	204	4	200	4	204
Pieni (molli) terssi	294	-6	300	16	316
Suuri (duuri) terssi	408	8	400	-14	386
Kvartti	498	-2	500	-2	498
Ylinouseva kvartti	590	-10	600	-10	590
Vähennetty kvintti	588	-12	600	10	610
Kvintti	702	2	700	2	702
Pieni seksti	792	-8	800	14	814
Suuri seksti	906	6	900	-16	884
Pieni septimi	996	-4	1000	-4	996
Suuri septimi (Dominanttiduuri- terssi)	1110 (702+408)	10	1100	-12	1088 (702+386)
Oktaavi	1200	0	1200	0	1200

Kuva 4. Pythagoralaisten, tasavireisten ja luonnonpuhtaiden intervallien erot ja samankaltaisuudet tasavirityksessä (Sundberg 1991, 86-92). Tummennetuilla riveillä ovat ne intervallit, joiden koko on yhteinen pythagoralaisessa ja luonnonpuhtaassa virityksessä.

Kuten johdannossa mainittiin, kiinteävireisissä soittimissa temperoinnilla tarkoitetaan käytännössä järjestelmää, jolla oktaavi on jaettu intervaleihin, ja jolla pyritään konteksti- tai sävellajisidonnaisesti aikaansaamaan mahdollisimman hyvävireinen intonaatio. Yleisimpiä temperointeja ovat muun muassa tasavireinen (samankokoiset puoliaskleet), Kirnberger-, Vallotti- ja muun keskisäveltemperoinnit (ks. esim. Lindley 1975).

Tasavireinen temperointi poisti sävellajisidonnaisuudet, jolloin kaikki sävellajit kuulostavat virityksen kannalta samanlaisilta ja käyttäytyvät moduloidessa samalla tavoin. Näin ollen moduloitaessa ei ollut enää puhtaampia tai epäpuhtaampia sävellajeja, koska tasavireisyyden tarkoitus oli juuri poistaa muun muassa keskisäveltemperointeihin liittyvät moduloitongelmat. Matemaattisen tarkkaa tasavireisyyttä pystytään vapaasti

intonoivilla soittimilla harvemmin käytännössä toteuttamaan, mutta kiinteävireisillä soittimilla siihen on totuttu, jolloin melodinen soitto kuulostaa yleensä puhtaalta ja harmoniat riittävän hyviltä, vaikka esimerkiksi duurikolmisoinnuissa duuriterssit eivät olekaan luonnonpuhtaita (4:3). Edelleen on hyvä todeta, että pianon tasavireinen temperointi ei ole käytännössä tasavireinen laajentuneen virityksen vuoksi (kuva 1). Nykyisten klaveerisoittimien temperointi on rajoitettu kahteentoista mahdolliseen sävelluokkaan, jolloin enharmoniset äänet ovat aina viritykseltään samoja. Toisin sanoen 12-portaisilla kiinteävireisillä soittimilla ei voi yhtäaikaista soittaa samalla temperoinnilla harmonisesti ja melodisesti puhtaasti.

Kiinteävireisissä soittimissa temperoinnilla pyritään siis mahdollisimman hyvin soivaan kompromissiin, jossa joko melodia on horisontaalisesti mahdollisimman puhdasvireinen harmonisen sointupuhtauden siitä liikaa kärsimättä tai päinvastoin. Tämä riippuu melodian ja harmonian välisen keskinäisen merkityssuhteen painotuksesta ja on myös aikakausi- ja tyylisidonnaista. Melodian merkitys moniäänisessä musiikissa kasvoi jo varhaisbarokista alkaen, ja vähitellen melodia-säestys-asetelma (kirjoitustapa, jossa oli selkeästi eroteltavissa melodialinja ja sille alisteinen säestys) vakiintui pääasialliseksi ilmaisumuodoksi. Tällöin myös melodian sisäisen puhtauden merkitys alkoi voimistua (Barbieri 1991). 1500–1700-luvuilla käytetyissä keskisäveltemperoinneissa pyrittiin mahdollisimman hyvään sointupuhtautteen melodian kustannuksella rajattua sävellajikombinaatiota käytettäessä. Kun modulointi ja kromatiikka lisääntyivät, muodostui tarve uusille temperoinneille, jotka mahdollistivat useamman sävellajin käytön saman virityksen puitteissa, mutta jotka silti pyrkivät niin sanotun perussävellajin kohdalla tarjoamaan edelleen mahdollisimman luonnonpuhtaat kolmisoinnut (ibid.). Tämä näkyi myös temperoinneissa, jotka alkoivat lähentyä tasavireisyyttä, mahdollistaen myös paremman horisontaalisen eli melodisen intonaation sekä joustavan moduloinnin eri sävellajien välillä. Tasavireisyyden yleistymistä hidasti kuitenkin luonnonpuhtaan duurikolmisoinnun puute. Nykyään tasavireisiin sointuihin on totuttu, eivätkä esittäjiä tai kuulijoita pianon tasavireiset duurikolmisoinnut enää yleensä häiritse. Kuten aiemmin mainittiin, puhdasta tasavireisyyttä ei käytännössä ole kosketinsoittimissakaan mahdollista toteuttaa, sillä virityksen laajentumisen vuoksi puolisävelaskeleet ovat keskenään eri kokoisia jopa jo samankin oktaavin alueella.

Sen sijaan vapaasti intonoitavilla soittimilla voidaan sävelkorkeudet määritellä ja toteuttaa vapaammin, jolloin harmonista ja melodista intonointia voidaan soiton aikana vaihdella. Esimerkiksi duuriterssi voidaan soittaa kontekstista riippuen harmonisen tai melodisen intonaation mu-

kaisesti. Nimenomaisesti duuriterssi on ehkä kaikkein kiistanalaisin intervalli, koska se voidaan soittaa monella tavalla täysin perustellusti: pääsääntöisesti kirkkautta vaativissa paikoissa korkeammaksi (esimerkiksi melodiassa tai johtosävelenä) ja lepäävämmässä soinnuissa matalammaksi (esimerkiksi loppusoinnussa). Duuriteressin intonointiin vaikuttavat myös soitinkohtaiset traditiot sekä koulukunnat. Esimerkiksi perinteisesti melodiasoittoon painottuneilla jousisoittajilla korkeammat melodiset terssit ovat yleisiä, kun taas vaskisoittimilla soittimen harmonisesta toimintapeeriaatteesta johtuen terssit ovat monesti yläsävelsarjan mukaisesti lähempänä luonnonpuhdasta duuriterssiä. Toisaalta Slobodenioukin (2013) ja Segerstamin (2013) mukaan venäläisessä viulukoulussa edellytetään soitettavaksi melodiassa matalampia duuritersejä kuin jousisoittimilla yleensä. Joskus myös kolmisoinnun kontekstisidonnainen karakterisointi voi edellyttää luonnonpuhdasta korkeampaa duuriterssiä.

Intervalleista esimerkiksi oktaavi on luonteeltaan stabiili intervalli, kun sitä vastoin duuriterssi taas labiili ja kontekstisidonnainen (vrt. kuva 4). Laajentuminen toki vaikuttaa molempiin, mutta duuriterssiin vähemmän, koska äänet ovat lähellä toisiaan. Tietysti silloin, jos kyseessä on intervalli, esimerkiksi suuri desimi tai duuriterssi kahden tai useamman oktaavin päässä, laajentumisella on sitä enemmän merkitystä, mitä etäämmällä äänen ovat toisistaan. Tällöinkin duuriteressin sukuinen laaja intervalli voidaan intonoida melodisesti tai harmonisesti.

Septimit eroavat perusluonteeltaan toisistaan, sillä suuren septimin ylempi ääni on usein johtosävelenä (dominanttiduuriterssi) ja on luonteeltaan ylöspäin purkautuva (melodisen duuriteressin kaltainen). Sitä vastoin pieni septimi, joka luonnonsävelasteikossakin on viritykseltään matala, purkautuu usein alempaan säveleen. Omien kokemusteni perusteella pientä septimiä tai sen vastinetta asteikossa (alennettu seitsemäs aste) on hyvin harvoin tarvetta intonoida ylävireiseksi. Tämä pätee niin melodisessa kuin harmonisessakin kontekstissa.

Karakteristinen intonointi

Hienovaraista tulkinnasta riippuvaa intonointia voidaan kutsua *karakteristiseksi intonaatioksi*. Se on usein tapauskohtaisesti konteksti- ja esittäjäsidonnaista ja siten vaikeammin säännönmukaistettavaa. Karakteristista intonointia esiintyy yleensä tiettyjen intervallien kohdalla, ja se voi olla vakiintunutta tyyli- tai kulttuurisidonnaisesti. Esimerkkeinä tästä käyvät vaikkapa herooisuutta ja uljautta korostavat hieman ylävireiset terssit ja

kvintit, joita voisi kutsua vaikka *fanfaariterssiksi* ja *marseljeesikvintiksi*, koska ne esiintyvät kyseisissä topos- eli aiheyhteyksissä. Almila määritteli fanfaariterassin seuraavasti:

Almila: Jos vasket soittavat vähän isommalla volyymilla duurikolmisointua, niin se kuulostaa helposti lattealta, jos terssi ei ole riittävän korkea. Mä kutsun sitä fanfaariterssiksi.

Jaatinen: Ja lisäksi voisi olla myös vastaava hieman korkea uljas ”marseljeesikvintti”.

Almila: Ja luonnonpuhdas sointu sopii jonkun hyvin levollisen kappaleen loppusointuun. Korkea duuriterssi voi myös viitata dominanttisoinnun purkautumiseen. Siinä tulee funktioaspekti mukaan melodiassa. (Almila 2013.)

Marseljeesikvintti-termin muistan kuulleen 1990-luvulla Tšaikovskin *1812*-alkusoiton harjoituksen yhteydessä, jolloin orkesteria johtanut kapellimestari toivoi soitettavan hieman laajoja kvinttejä (teoksessa käytetty sitaattina Marseljeesin alkua).

Tunnettuna esimerkkinä näistä Beethovenin viidennen sinfonian toisen osan sivuteema, jossa voidaan nähdä mahdollisuuksia toteuttaa sekä fanfaaritersejä että marseljeesikvinttejä (kuva 5). Tässä tapauksessa myös alemman stemman soittajan tulee sopeuttaa terssinsä melodiaan eli nostaa hieman oman sävelensä korkeutta. Käytännössä siis marseljeesikvintin kanssa soi yhtäaikaaisesti fanfaariterssi, ja nämä määrittyvät terssiksi ja kvintiksi suhteessa vallitsevan soinnun (C-duuri) perussäveleen.



Kuva 5. Beethoven: *sinfonia nr. 5, osa 2*. MK = marseljeesikvintti, FT = fanfaariterssi

Pieni ja suuri sekunti ovat myös intervaleja, joita usein väritetään karakteristisen intonoinnin avulla. Esimerkiksi suppealla pienellä sekuntilla voisi korostaa alakuloisuutta, varovaisuutta tai vaikkapa pelkoa. Laaja suuri sekunti taas voisi ilmentää vaikkapa iloa, tarmoa tai määrätietoisuutta.

Esittäjillä saattaa identtisissä tilanteissa esiintyä myös intuitiivista vaihtelua, joka on kuitenkin eroteltavissa mahdollisesta puutteellisesta soit-

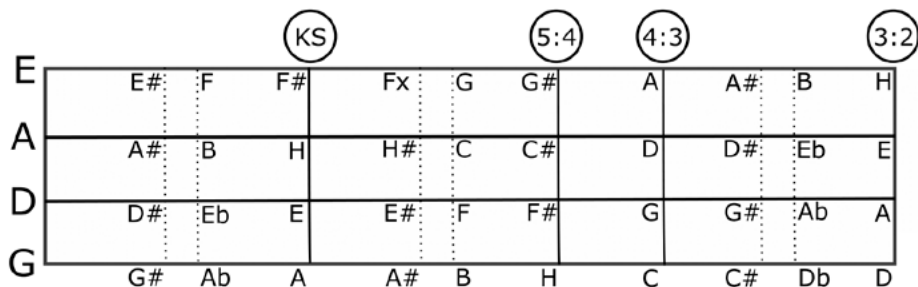
timenhallinnasta johtuvasta virityksen epävakaudesta (Morrison ja Fyk 2002, 192).

Mitään yleispätevää sääntöä karakteristiselle intonoinnille ei useinkaan voida muodostaa. Säveltäjäkohtaisesti aihetta ei myöskään ole juuri tutkittu, mutta esimerkiksi viulun intonaatiota esitystilanteessa ovat tutkineet muun muassa Barbieri (1991), Heman (1964) sekä Garam (1990) ja puhaltimia vastaavasti esimerkiksi Fransson, Sundberg ja Tjernlund (1970) sekä Karrick (1998).

Enharmonia

Enharmonialla tarkoitetaan kuulokuvallisesti saman sävelluokan jäsenten vastaavuutta, esimerkiksi dis-es tai fis-ges. Vaikka enharmoninen kirjoitustapa on ensisijaisesti sidoksissa sävelten funktioon, saattaa sillä olla tarkoituksellista vaikutusta myös intonaatioon. Varhaisbarokissa ja renessanssin ajan musiikissa harmonista puhtasvireisyyttä priorisoitiin suhteessa horisontaalista puhtautta edellyttävään melodialinjaan. Koska melodia ei ollut pääosassa, ei myöskään virityksen horisontaalinen puhtaus noussut tärkeimmäksi kriteeriksi yhteen sovitettaessa viritykseen liittyviä ristiriitoja. Tämän vuoksi yleisimmin käytössä olivat harmonista puhtautta painottavat keskisäveltemperoinnit sekä luonnonpuhtas viritys (engl. *just intonation*). (Barbour 1951; Barbieri 2008.)

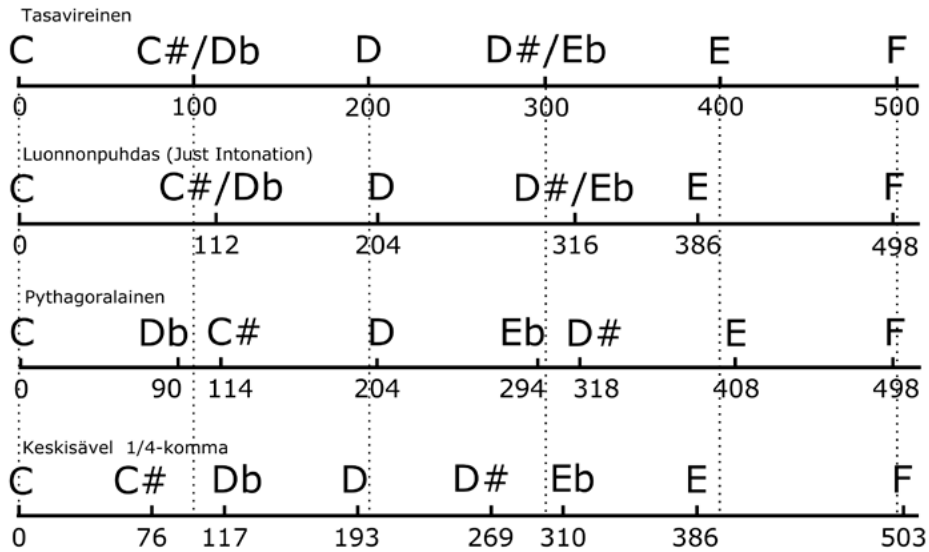
Keskisäveltemperointien aikana eli 1500-luvun vaihteesta aina 1700-luvun lopulle korotetut sävelet olivat matalampia kuin vastaavat alennetut (Barbieri 1991). Tämä on nähtävissä kuvassa 6 esimerkiksi George Simon Löhleinin viulukoulussa vuodelta 1781 olevan viulun otelautaa kuvaavan piirroksen mukaan laaditussa kuvassa (Löhlein 1781). Huomioitavaa on, että sävellajista riippuen enharmonisesti eroteltava sävelpari saattaa olla mikä tahansa puoliaskel, kuten alla olevasta kuvasta (ks. kuva 6) voidaan huomata (esim. eis-f tai fisis-g).



Kuva 6. Viulun otelauta alimman kvintin osalta Löheleinin kaavion mukaan (suuntaa antava, ei mittakaavassa). KS = keskisävel (mean tone) eli ääni perussävelen ja luonnonpuhtaan duuriterassin puolella välissä, 5:4 = duuriterssi, 4:3 puhdas kvartti, 3:2 puhdas kvintti. Käytännössä, jos kyseessä oli esimerkiksi 1/4-komman keskisäveltemperointi, kvintti (3:2) oli myös alennettu 1/4-komman verran eli noin 5–6 senttiä.

Esimerkiksi useat normaalisti kirjoitetut kolmisoinnut olivat keskisäveltemperoinneissa lähes luonnonpuhtaita. Käytännössä äänet olivat lähempänä sitä perusääntä, mistä ne oli johdettu (c-cis, d-des). Puolisävelaskeleiden koko on sidoksissa käytettyyn järjestelmään. Pythagoralainen pieni puoliaskel on laajuudeltaan 90 senttiä, kun taas keskisäveltemperoinnissa se on vain 76 senttiä. Vastaavasti suuri puoliaskel on 114 vs. 117 senttiä (kuva 7).

Melodian painoarvon lisääntyessä 1700-luvun jälkipuoliskolta lähtien pythagoralaisen tapainen intonointi melodiasoitossa yleistyi. Kuvassa 7 on nähtävissä, että pythagoralaisessa järjestelmässä enharmoniset sävelet ovat vaihtaneet paikkaa verrattuna keskisäveltemperointeihin, joissa perussävelestä johdetut sävelet (ylennetyt tai alennetut) olivat teoriassa pienen puoliaskeleen päässä kantasävelestään (Barbieri 1991).



Kuva 7. C-pohjaisen asteikon kvartin alue tasavireisen, luonnonpuhtaana ja pythagoralaisen virityksen sekä 1/4-komman keskisäveltemperoinnin välillä. Huom. enharmonisten sävelten paikan vaihtuminen pythagoralaisen virityksen ja keskisäveltemperoinnin välillä. Keskisäveltemperoinnin suuri sekunti (193) on tarkalleen pohjasävelen ja duuriterassin (386) puolessa välissä (keskisävel). (Kuva piirretty Barbieria [1991] mukaillen.)

Pythagoralainen viritys soveltuu keskisäveltemperointeja paremmin melodiseen intonaatioon, koska duuriterassit ja johtosävelet ovat korkeampia ja melodian kannalta kirkkaampia. Siinä ylennetyt sävelet ovat Pythagoraan komman³ (23,46 senttiä) verran korkeampia kuin vastaavat alennetut (esim. fis vs. ges). Laajentunut tasavireinen viritys, kuten pianossa, soveltuu myös verrattain hyvin melodiseen intonaatioon. Vaikka tasavireisyys teorian tasolla oli tunnettu jo vuosisatoja (Duffin 2008), se yleistyi pianovirityksessä vasta 1900-luvun alkupuolella, kun William White kehitti huojuntanopeuksiin perustuvan menetelmän pianon tasavireiseksi virittämistä varten (White 1917). White ei kuitenkaan tuolloin ollut tietoinen pianon kielten inharmoniteetista (ks. luku ”Pianon viritys”) eikä myöskään virityksen laajenemisilmiöstä. Siksi kirjassa esitetyt taajuuksiin perustuvat huojuntataulukot eivät pidä sellaisinaan tarkasti paikkaansa,

³ Pythagoraan komma on 12 puhtaan kvintin (3:2) ja 7 oktaavin (2:1) välinen erotus. Se vastaa taajuuksien suhdetta $531441/524288$ ($3^{12}/2^{19}$).

koska niissä ei huomioitu edellä mainittuja fysikaalisia tai psykoakustisia elementtejä. Sama koskee periaatteessa kaikkia aiemmilla vuosisadoilla kirjoitettuja viritysoppaita. Ennen kromaattisen stroboskoopin keksimistä (Railsback 1937) ei tarkkaa sävelkorkeutta (fysikaalista pohjataajuutta) pystytty luotettavasti mittaamaan.

Keskisäveltemperointien aikana enharmoniset sävelet olivat useilla soittimilla esimerkiksi jousisoittimilla jo oletusarvoisesti eri korkuisia (ks. kuva 6), jolloin ne vaikuttivat myös intonaatioon, vaikka niitä tarkasteltai-siin vain musiikillisen syntaksin tasolla. Toisin sanoen säveltäjät ennen romantiikan aikaa käyttivät enharmonista merkintätapaa myös erottamaan muun muassa pieniä ja suuria puoliaskelia toisistaan (Kamien 1986). Täl-löin intonointi oli kirjoitettu ulos, eikä sitä tarvinnut arvuutella. Kamien ei artikkelissan kuitenkaan käsitellyt asiaa intonaation kannalta. Nykyään valitettavasti enharmoniaan liittyvä intonaatiolukutaito on musiikin esit-täjiltä pääosin kadonnut ehkä lukuun ottamatta asiaan vihkiytyneitä van-han musiikin spesialisteja.

Sinfoniaorkesterin perinteisen tonaalisen musiikin kantaohjelmiston muodostaa pääasiassa wieniläisklassismin ja romantiikan ajan musiikki eli noin 1700-luvun puolesta välistä eteenpäin 1900-luvun alkupuolelle. Kiinnostava kysymys onkin, ketkä säveltäjät ajattelivat ja erottelivat enhar-moniset sävelet fyysisesti eri vireisiksi. Vaikka enharmoninen kirjoitusasu korreloi ensisijaisesti kirjoitetun sävelen funktion kanssa soinnussa tai sävellajissa, saattoivat enharmonisesti ajattelevat säveltäjät mahdollisesti kirjoittaa haluamansa intonaation suoraan nuottikuvaan. Valitettavas-ti aihetta on tutkittu erittäin vähän ja suoraa vastausta kysymykseen ei ole saatavissa. Enharmoniaa 1800-luvun musiikissa ovat käsitelleet muun muassa Barbieri (2008), Harrison (2001), Lindley (2009), Muniz (2016) ja Staubli (2021). Kuitenkaan säveltäjäkohtaisia analyysejä nimenomaisesti enharmonian vaikutuksesta sävelkorkeuteen ei ole juurikaan tehty. Myös-kään haastateltujen kapellimestareiden keskuudessa ei vallinnut konsen-susta intonaatioon vaikuttavan enharmonisen ajattelun päättymisen ajan-kohdasta. Arviot vaihtelivat Beethovenista Schönbergiin. Keskusteluissani kapellimestarien kanssa nousi esiin muun muassa seuraavia näkemyksiä:

Jaatinen: Haydnilla on sellaisia jousikvartettoja, joissa voidaan selvästi nähdä selkeä logiikka enharmonian ja intonaation välillä. Harjaantunut muusikko näkee heti nuotista, mihin suuntaan ääntä pitäisi intonoida. Kuinka kauan tällainen ajattelu säilyi? Oliko sitä vielä Beethovenilla? Tai kenties Wagnerilla?

Salonen: Wagnerilla on ihan selvästi sitä mun mielestäni.

Jaatinen: Jopa Rahmaninovilla on kohtia, jossa enharmonia vaihtuu kesken soinnun tai jopa kesken pitkän äänen. Johtuuko se intonoinnista vai kirjoitustavasta?

Salonen: Ne on aina yhdistelmiä, mutta Wagnerilla on ihan selvästi sellaisia paikkoja, joissa on valittu tietty enharmoninen kirjoitustapa ilmaisullisista syistä, ei notaatiosyistä. Niitä on esim. Tristanissa paljon. (Salonen 2013.)

Jaatinen: Koska enharmonia hävisi säveltäjiltä?

Gothóni: 12-säveljärjestelmän myötä. (Gothóni 2013.)

Saraste: Mä olen sitä mieltä, että se katosi vasta Schönbergin opus 9 (kamarisinfonia nro 1) aikaan. (Saraste 2013.)

On mahdollista, että jotkut romantiikan ajan säveltäjät käyttivät tietoisesti enharmonista kirjoitustapaa halutessaan vaikuttaa intonaatioon tai sävellajin soinnilliseen karaktääriin. Esimerkkinä tästä vaikkapa Franz Schubertin *keskenäinen* sinfonia, jossa E-duurissa alkavan toisen osan sivuteeman oboesoolo on kirjoitettu Des-duuriin. Soolon alkaessa säestyskin vaihtuu enharmonisesti Cis-duurista Des-duuriin. Soolon jälkeen palataan jälleen cis-molliin. Syy voi toki myös olla puhtaasti kirjoitustekninen eli Des-duuri on helpompi lukea kuin Cis-duuri.

Vaikka enharmonisten sävelten ei mahdollisesti ajateltu olevan eri vireisiä, sävellajit herättävät kuitenkin assosiaatioita, jotka ovat yhteydessä etumerkkeihin. Haastateltavat olivat yksimielisiä, että b-merkkiset sävellajit kuulostavat pehmeämmiltä, levollisemmilta ja jopa viritykseltään matalammilta vastaaviin ristimerkkisiin verrattuna esimerkiksi Cis-duuri vs. Des-duuri (ks. myös kuva 6, pythagoralainen viritys). Esimerkkeinä pehmeistä, levollisista b-merkkisistä sävellajeista voisi mainita muun muassa Antonin Dvořákin 9. sinfonian toisen osan Des-duuriin kirjoitetun englannintorvisoolon (*Uudesta maailmasta*) tai Jean Sibeliuksen 2. sinfonian 3. osan (Vivacissimo) ”lento e soave”-välkkeen Ges-duurissa.

Kiinteävireisissä soittimissa ero on enemmänkin mielikuvan tasolla, jota voi esim. kosketuksen tai dynamiikan avulla yrittää tuoda esiin. Gothóni (2013) luonnehtii eroa seuraavasti:

Gothóni: Esimerkiksi, jos soitan a:n ja e:n ja cis on siellä ylhäällä, ja sitten Des-duuria, niin kyllä se des on matalampi. Osittain se saattaa johtua siitä, että ristimerkkisen assosiaatio on kirkkaampi, avonaisempi, ikään kuin pyrkimässä jonnekin. Ja sitten b-merkkiset ovat pehmeämpiä, paikallaan pysyvämpiä, ikään kuin lepää jossakin. Puuttuu se jännite, joka on ristimerkkisissä, joka on ikään kuin enemmän johtosävelen kaltainen. (Gothóni 2013.)

Omien havaintojeni ja useiden kollegoiden kanssa käytyjen keskustelujen perusteella sävellajilla vaikuttaisi käytännön tasolla olevan jonkin verran vaikutusta myös orkesterin yleisviritykseen. Erityisesti silloin, jos sävellajissa on paljon korotuksia, jostakin syystä yleisviritys vaikuttaisi nousevan hiukan. Vastaavasti runsaasti alennusmerkkejä sisältävät sävellajit soitetaan usein hieman matalammiksi. Tämä tietysti hieman yleistään ja aihe vaatisi lähempää tarkastelua. Oboensoittajana tuollainen ero on kuitenkin helppo huomata, koska hienovireistä vritystasoa muutetaan huuliotteen avulla. Tällöin ristimerkkisissä sävellajeissa joutuu viritystä kinnaamaan ylöspäin ja vastaavasti b-merkkisissä hieman löysäämään alaspäin. Ilmiö saattaa aiheuttaa myös hämmennystä transponoivien instrumenttien kohdalla. Esimerkiksi A-klarinetilla stemma saattaa luetavuussyistä olla kirjoitettu b-merkkiseen sävellajiin, kun C-vireisillä soittimilla sävellaji on samaan aikaan ristimerkkinen. Tällöin myös intonaatioon liittyvä etumerkkiassosiaatio voi olla soittimien välillä vastakkainen (vrt. Gothóni 2013).

Pianon viritys

Kuten kuvasta 1 voitiin todeta, varsinkin ylärekisterissä orkesterisoitinten (vapaasti intonoivat) ja pianon (kiinteävireinen) laajentumiskäyrät ovat hyvin samankaltaiset. Koeasetelmatyypistä johtuen käyrät eroavat muodoltaan toisistaan, mutta perustaltaan ilmentävät samaa asiaa. Pianon käyrät ovat sidoksissa kielten inharmoniteettiin, oktaavilaajentumaan, virittämismetodiin sekä kiinteään referenssiääneseen (C4 tai A4). Orkesterisoitinten käyrät taas perustuvat sävelkorvaa miellyttävän oktaavin laajuutta mittaavaan kuuntelukokeeseen, jossa ei ollut yhtä kiinteää referenssiä. Koska piano on yleinen solisti- ja säestyssoitin ja sitä käytetään paljon myös orkesterisoittimena, on hyödyllistä tiedostaa, että orkesterin viritys ja orkesterisoittimien intonaatio on käytännössä hyvin pitkälle pianon virituksen kaltainen (Jaatinen, Pätynen ja Alho 2019; Sundberg 1991; Sundberg ja Lindqvist 1973).

Modernia pianoa tai muuta kiinteävireistä soitinta viritettäessä on siis otettava huomioon kaksi asiaa: laajentunut viritys sekä yleensä tasavireinen temperointi. Vaikka pianoa on totuttu kutsumaankin tasavireiseksi soittimeksi, laajentumisen vuoksi pianossa ei käytännössä juurikaan ole tasavireiseksi luokiteltavia puolisävelaskeleita.

Pianon auralinen eli kuulonvarainen virittäminen toteutetaan seuraavasti: virityskeskiöksi eli referenssiksi valitaan joko C4 (keski-C) tai A4

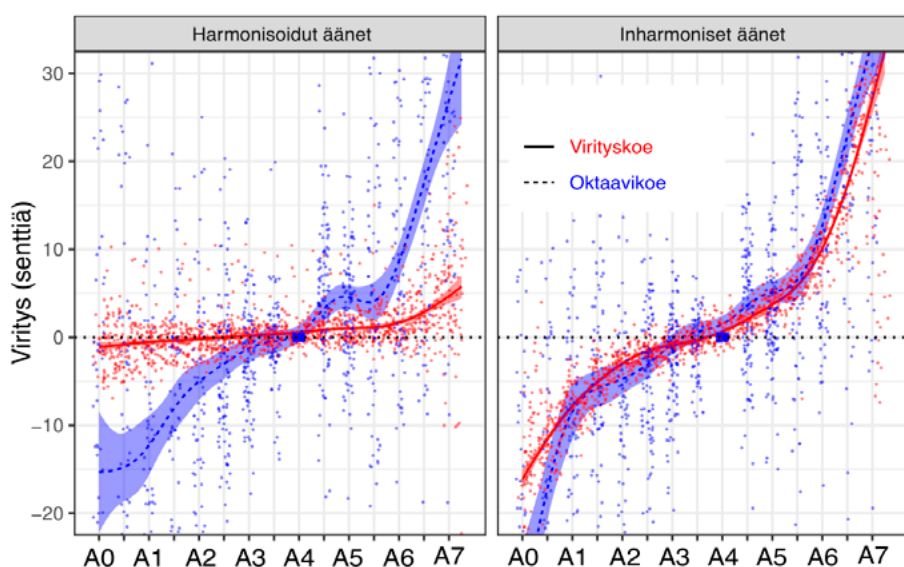
(yleensä 440–443hz, riippuen viritystasosta). Tämä on ainoa ääni, joka viritetään ulkoisen referenssin avulla (äänirauta tai viritysmittari). Seuraavaksi viritetään viritys- (terssit ja sekstit) ja kontrolli-intervalleja (kvartit ja kvintit) hyödyntäen ns. jakoalue, joka on yleensä joko F3–F4 tai A3–A4. Jakoalueen sisällä olevat puolisävelaskeleet viritetään valitun temperoinnin mukaisesti. Esimerkiksi tasavireisessä temperoinnissa puolisävelaskelien tulisi olla samankokoisia (vrt. kuva 1, Steinway D -flyygelin viritys välillä F3–F4). Virittäessä kuunnellaan niin sanottua osasävelpriimiä eli ensimmäisten yhteisten osasävelten välistä huojuntaa, joka esim. duuriterssissä F3–A3 olisi A5–A5. Erilaisissa temperoinneissa eri intervalleille on määritetty teoreettiset huojuntanopeudet (esim. F3–A3 tapauksessa 6,95 Hz). Kielten inharmoniteetti (Giordano 2015; Jorgensen 1991) vaikuttaa soitinkohtaisesti huojuntanopeuteen, jolloin osasävelpriimin huojuntanopeus eroaa jonkin verran teoreettisesta huojunnasta. Inharmoniteetilla eli epäharmonisuudella tarkoitetaan kielten värähtelyominaisuuksista riippuvaa harmonisten osasävelien virituksen ylöspäin siirtymistä verrattuna matemaattisiin kokonaislukukerrannaisiin.

Eniten inharmoniteettia on mitattavissa pystypianojen matalassa rekisterissä, jossa kielet ovat lyhyitä ja paksuja (kuva 1, Railsback). Täysmittaisessa konserttiflyygelissä inharmoniteetti on pienempi, mistä johtuen virituksen laajentuminenkin on alarekisterissä vähäisempää (kuva 1, Steinway D). Pystypianon alarekisterin virituksen voimakkaampi leviäminen selittyy osittain suuremman inharmoniteetin aiheuttamasta havaitun sävelkorkeuden noususta, koska viritykseltään ylävireiset osasävelet dominoivat sävelkorkeuden havaitsemista alimmissa äänissä johtuen kuuloaistin epäherkkyydestä äänenvoimakkuuteen matalilla taajuuksilla (Suzuki ja Takeshima 2004). Tämä vastaavasti aiheuttaa tarpeen fysikaalisen pohjataajuuden madaltamiselle, jotta äänet eivät kuulostaisi liian korkeilta (Jaatinen ja Pätynen 2022).

Jakoalueen virittämisen jälkeen kopioidaan kontrolli-intervallien (mm. oktaavit ja desimit) avulla jakoalueen viritys koko sävelasteikon laajuudelle. Oktaavien virityksissä matalassa rekisterissä viritetään yleensä jokin korkeampien osasävelten muodostama priimi puhtaaksi (eli ei ensimmäistä yhteistä osasäveltä 2:1, vaan esim. 4:2, 6:3, 8:4 tai 10:5). Tämän menettelyn ansiosta osasävelpriimi saadaan huojumattomaksi ja yleinen psykoakustinen virituksen laajeneminen myös huomioitua. Ylimmässä rekisterissä viritukseen vaikuttavat huojuntojen lisäksi myös subjektiivisesti koetut puhtaat melodiset oktaavit, jotka vaativat usein korkeampaa viritystä kuin huojuntoihin perustuvassa menetelmässä (Jaatinen ja Pätynen 2022). Lopuksi viritetään ns. kuorot eli samanvireiset tuplaus- ja triplauskielet unisonoon.

Aiemman tutkimuksemme perusteella (Jaatinen ja Pätynen 2022) pianon virityksen laajentuminen on merkittävästi riippuvainen kielten inharmoniteetista, mutta viritys leviää ylärekisterissä virittäjästä riippuen jonkin verran myös ns. harmonisoiduilla pianon äänillä subjektiivisesti puhtaaksi koettujen laajentuneiden melodisten oktaavien vuoksi (kuva 8, vasemmalla).

Inharmonisilla äänillä suoritetun virityskokeen ja psykoakustisen oktaavien laajuutta pianon äänillä mittaavaan kokeen käyrät ovatkin hyvin samankaltaiset (kuva 8, oikealla). Havainto tukee myös Sundbergin aiempaa päätelmää (Sundberg 1991, 98–99), jossa todetaan yleisen virityksen laajentumisen ja kielten inharmoniteetista aiheutuvan virityspoikkeaman olevan saman suuntaisia.



Kuva 8. Vasemmalla virityskokeen (punainen yhtenäinen viiva) ja oktaavikokeen (sininen katkoviiva) tulokset harmonisoiduilla pianon äänillä. Oikealla vastaavat tulokset alkuperäisen kaltaisilla inharmonisilla äänillä. Värjätty alueet: 95 %:n luottamusvälit. (Jaatinen ja Pätynen 2022.)

Mainittakoon vielä, että joissain vanhemmissa analogisissa syntetisaattoreissa ja sähköpianoissa, joissa asteikon laajentumista ei ole huomioitu, saattaa törmätä matemaattiseen tasaviritykseen, joka kattaa koko instrumentin käytettävissä olevan sävelasteikon. Esa-Pekka Salonen luonnehti ongelmaa seuraavasti:

Muistan, että mun ensimmäisessä digitaalipianossa oli algoritmilla tehdyt äänet. Mä en pystynyt käyttämään sitä sävellysdunissa lainkaan, koska en kuullut sitä harmoniaa. Jos sillä soitti vähänkin monimutkaisemman soinnun, mä en kuullut enää sitä, miten se soi, koska se ei käyttäytynyt sillä tavalla kuin oikea piano. Nyt samplatut pianot toimivat juuri kuin oikeat pianot. (Salonen 2013.)

Nykyisissä sähköpianoissa laajentuminen on siis poikkeuksetta huomioitu, varsinkin, jos äänet on samplattu oikeasta pianosta. Joissakin edistyneissä musiikkisovelluksissa, esimerkiksi Logic Pro X:ssä (Apple Inc.), on jopa mahdollista säätää kaikkien samplattujen instrumenttien virityksen laajentumisen määrää.

Orkesterin viritys ja intonointi

Jos sinfoniaorkesteria ajattelee yhtenä isona soittimena, sillä on paljon yhtäläisyyksiä pianon virityksen kanssa.

Mikrointonaatioryhmällä tarkoitan esimerkiksi yksittäistä soittajaa, pienehköä kamariyhtyettä tai orkesterin pientä soitinryhmää, jossa kaikki kuulevat suoraan toistensa soiton ja pystyvät reagoimaan keskinäiseen intonaatioonsa. Makrointonaatioryhmät, esim. orkesterin suuremmat soitinryhmät tai koko sinfoniaorkesteri, reagoivat ennemminkin kollektiivisesti koetun intonaation kautta, kuin yksittäisten soittajien välillä (esim. I-viuluryhmä, selloryhmä, vasket). Sinfoniaorkesterissa on siis useita yhtäaikaista mikro- ja makrointonaatioryhmiä ja ne muodostavat yhdessä yhden suuren makrointonaatioryhmän (koko orkesteri).

Virityskeskio ja vastapainoperiaate

Sinfoniaorkesterin yleisvirityksen vakauttamiseksi olen kehittänyt vastapainoperiaatteen, jossa orkesterin viritys lukittuu aina keskialueen soittimiin, eli niin sanotun virityskeskion ($A_4 = n. 442 \text{ Hz}$) ympärille (vrt. pianonvirityksen referenssiääni). Vastapainoperiaatteen mukaan referenssin ($A_4 = 442 \text{ Hz}$) pysyessä keskellä, ylä- ja alarekisterin soittimien viritykset laajentuessaan ylös- ja alaspäin, tasapainottavat toistensa viritystä, jolloin orkesterin yleisviritystaso pysyy vakaana (kuvat 1 ja 2).

Psykoakustisten kokeiden ja luonnollisen hyvävireisen intonoinnin seurauksena niiden orkesterin instrumenttien, jotka soittavat virityskeskion alapuolella, tulee olla viritystasoltaan aina matalampia kuin mate-

maattisessa tasavireisyydessä eli viritys laajentuu alaspäin, kuten pianossa-kin. Vastaava ilmiö toistuu peilikuvana virityskeskiön yläpuolella, jolloin ylärekisterissä soittavien instrumenttien tulee olla viritystasoltaan riittävän korkeita (kuvat 1 ja 2).

Keskusteluissa vastapainoperiaatteesta ilmeni muun muassa seuraavia näkemyksiä:

Salonen: Mä sanoisin, että siinä ajatuksessa, että kaiken perustana on keskirekisteri, on myös erityisesti järkeä. Se [ts. A4] on sen akselin nivel eli se on kummallekin ääripäälle se referenssi. (Salonen 2013.)

Jaatinen: Mikä sinun mielestäsi määrittelee kollektiivisen viritystason orkesterissa?

Panula: Keskialueella on puut [ts. puupuhaltimet]. Puitten mukaan. Siinä se pitäisi tulla.... keskialueen soittajat. Ei matalasta voi ottaa... (Panula 2013.)

Slobodeniouk: Jos ajatellaan mitä tahansa sointua, niin pahinta mitä voi tehdä, on korkea basso. Se sekoittaa täysin. (Slobodeniouk 2013.)

Jaatinen: Olen itse miettinyt tätä ja päätenyt sellaiseen ratkaisuun, että jos lähdetään purkamaan viritysongelmia bassopäästä eli jos se pohja, jolle ruvetaan rakentamaan, on jo valmiiksi korkea, aiheuttaa se aikamoisia kerrannaisongelmia ylärekisterissä.

Saraste: Tätä mä just tarkoitin.

Jaatinen: Ja referenssiäänihän on viritysääni eli yksiviivainen a. Ja jos halutaan saada viritystaso pysymään stabiilina, niin pointtina on keskirekisterin pitäminen paikallaan viritysääneen nähden ja hieman levitetyillä oktaaveilla saataisiin bassopää pysymään riittävän matalana, jolloin se toimii samalla vastapainona sille, ettei yläpäähän kohdistu niin suuria nousupaineita. Eli jos basso on valmiiksi korkea eli viritetty perinteisellä viritysmittarilla, kerrannaisvaikutus on, kuten jo sanottuakin, suuri ja viulut kinnaavat helposti itsensä taivasiin.

Saraste: Mulla on ihan sama näkemys ollut tuosta. Mä en ole sitä ylisuurta oktaavia siinä ajatellut, mutta mua on häirinnyt aina toi bassojen korkeus. Se ilman muuta häiritsee ja sitä paitsi se tuhoaa hirveästi nimenomaan just jousien yläsävelikköä, et se ei soi vapaasti se ylärekisterikään, vaikka olisi vapaat kieletkin. Tämä on kyllä selvästi sellainen asia, jota ei niin kuin oikeastaan tiedostetakaan. Et se nimenomaan hyvin usein sieltä tulee se tuhnuisuus. (Saraste 2013.)

Suurimpana ongelmana pidettiin matalan rekisterin soittimien (bassot, sellot, tuuba, pasuunat, fagotit) ylävireisyyttä, jota ei ole välttämättä helppoa huomata. Käytännössä esimerkiksi bassot voisivat virittää A-kielen mittarin sijasta korvakuulolta riittävän matalaksi ja suhteuttaa muut kielet siihen. Aiemman artikkelimme tulosten mukaisesti se olisi tällöin

noin 15 senttiä matala mittariviritykseen verrattuna. Sen voisi tehdä keran hiljaisessa ympäristössä huolellisesti ja säätää mittarinsa kalibrointi sitä vastaavaksi, esimerkiksi viritykseen 438–439Hz. Ongelmaksi toki voi muodostua niin sanottujen huiluäänien käyttö, mutta niissä tapauksissa vapaan kielen viritys täytyy sopeuttaa tilannekohtaisesti. Jos käytössä on ohjelmoitava mittari, voidaan kielten viritykset säätää erikseen laajentuneen virityksen mukaisesti (esim. StroboPlus HD). Muut jousisoittimet voivat noudattaa samaa yleisesti käytössä olevaa periaatetta eli A-kieli viritetään korvakuulolta ja muut luonnonpuhtailla kvinteillä (702 senttiä). Jousisoittimien vapaiden kielten virityksiin liittyvät intonaatio-ongelmat on rajattu tämän artikkelin ulkopuolelle.

Kuvassa 9 on näkyvillä ohjeelliset arvot toonikan viritystasoiaksi psykoakustisen orkesterisoitintutkimuksemme mukaisesti. Taulukossa A2:n alapuolisissa äänissä ei ole huomioitu klarinetin poikkeavaa virityskäyrää, jonka vuoksi viritystaso on hyvin tasainen.

Sävel	Okt	Viritys	Sävel	Okt	Viritys	Sävel	Okt	Viritys	Sävel	Okt	Viritys	Sävel	Okt	Viritys	Sävel	Okt	Viritys	Sävel	Okt	Viritys			
A	0	-15	A	1	-15	A	2	-15	A	3	-7	A	4	0	A	5	8,1	A	6	19	A	7	38,2
A#/B	0	-15	A#/B	1	-15	A#/B	2	-14,3	A#/B	3	-6,4	A#/B	4	0,6	A#/B	5	9	A#/B	6	20,6	A#/B	7	40
H	0	-15	H	1	-15	H	2	-13,6	H	3	-5,8	H	4	1,2	H	5	9,9	H	6	22,2	H	7	41,8
C	1	-15	C	2	-15	C	3	-12,9	C	4	-5,2	C	5	1,8	C	6	10,8	C	7	23,8	C	8	43,6
C#/Db	1	-15	C#/Db	2	-15	C#/Db	3	-12,2	C#/Db	4	-4,6	C#/Db	5	2,5	C#/Db	6	11,7	C#/Db	7	25,4	C#/Db	8	45,4
D	1	-15	D	2	-15	D	3	-11,5	D	4	-4	D	5	3,2	D	6	12,6	D	7	27	D	8	47,2
D#/Eb	1	-15	D#/Eb	2	-15	D#/Eb	3	-10,8	D#/Eb	4	-3,4	D#/Eb	5	3,9	D#/Eb	6	13,5	D#/Eb	7	28,6	D#/Eb	8	49
E	1	-15	E	2	-15	E	3	-10,1	E	4	-2,8	E	5	4,6	E	6	14,4	E	7	30,2	E	8	50,8
F	1	-15	F	2	-15	F	3	-9,5	F	4	-2,2	F	5	5,3	F	6	15,3	F	7	31,8	F	8	52,6
F#/Gb	1	-15	F#/Gb	2	-15	F#/Gb	3	-8,9	F#/Gb	4	-1,6	F#/Gb	5	6	F#/Gb	6	16,2	F#/Gb	7	33,4	F#/Gb	8	54,4
G	1	-15	G	2	-15	G	3	-8,3	G	4	-1	G	5	6,7	G	6	17,1	G	7	35	G	8	57,2
G#/Ab	1	-15	G#/Ab	2	-15	G#/Ab	3	-7,7	G#/Ab	4	-0,5	G#/Ab	5	7,4	G#/Ab	6	18	G#/Ab	7	36,6	G#/Ab	8	59

Kuva 9. Ohjeelliset viritystasot toonikalle psykoakustisen orkesterisoitintutkimuksemme mukaisesti. Viritysarvot sentteinä suhteessa matemaattiseen tasaviritykseen, virityreferenssinä $A4=0c$. 100 senttiä = puolisävelaskel äänialasta riippumatta.

Melodia vs. säestys

Musiikin havainnoinnissa melodian sisäisellä puhtaudella on suurempi painoarvo kuin säestyksellä (Rasch 1985). Tästä syystä epäloogisuudet melodian intonaatioissa havaitaan helposti. Tämä korostuu varsinkin silloin, kun melodia on ylimmässä äänessä. Bassolinjan melodisiin epäpuhtauksiin ei Raschin (ibid.) tutkimuksen mukaan kiinnitetty läheskään yhtä paljoa huomiota. Väliäänien osuuden sisäisellä horisontaalisella eli melodisella intonaatiolla ei myöskään ole juuri merkitystä (ibid.). Tyypillinen ristiriitatilanne melodian ja harmonian välillä ovat duuriterssit melodiasa, jotka pitäisi pääsääntöisesti soittaa melodisen intonaation mukaisesti

eli selvästi luonnonpuhdasta korkeammaksi. Ne eivät kuitenkaan soi hyvin yhteen harmoniassa usein toivottavan luonnonpuhtaan duuriterassin kanssa, kuten on nähtävissä alla olevassa esimerkissä (kuva 10) Johannes Brahmsin viulukonserton toisessa osasta. Eräänä ratkaisuna voisi ajatella säestyksen virityksellistä joustoa melodiaa mukailten kohtuuden rajoissa. Vaikka kahdessa ensimmäisessä tahdissa ei ole varsinaista melodiaa, tulisi 1. fagotin nähdäkseen ennakoita oboen melodinen a-sävel soittamalla a-äänensä lähemmäksi melodista duuriterssiä harmonisen sijaan. Myös huilun tulisi myötäillä oboen melodista intonaatiota terssituplauksissa kohtuullisissa määrin.

Kuva 10. Ote Johannes Brahmsin viulukonserton toisen osan alusta. Nuolella on merkitty duuriterssiunionot melodiassa ja säestyksessä sekä fagotin duuriterssi alussa.

Myös soittimien keskinäisellä balanssilla on keskeinen merkitys ongelman ratkaisemisessa eli varsinkin säestyksessä olevat duuriterssit, jos ne tuplaavat melodiaa, tulisi soittaa hiljempaa. Säestyksessä myös duuriterssin tuplaajat voisivat soittaa oman äänensä melodiaa mukaillen eli hiukan luonnonpuhdasta viritystä korkeammaksi. Jos kyseessä on laajan ambituksen (äänialan) sointu ja terssit ovat kaukana toisistaan, ongelma vähenee olennaisesti. Yleisimmin melodiseen duuriterssiongelmaan törmätään teoksissa, jossa melodia rakentuu duurikolmisoinnulle (esimerkiksi Richard Wagnerin *Lentävä hollantilainen* -alkusoitto, Ludwig van Beethovenin 3. sinfonia *Eroica* tai em. Johannes Brahmsin viulukonsertto). Kuvassa 11 esimerkkinä on ote Richard Wagnerin *Lentävä hollantilainen* -alkusoiton alkupuolelta (partituuri in C). Terssiongelma on aluksi fagotin säestyksessä oleva pienen oktaavin a:n ja ajoittain unisonossa samassa oktaavissa olevan englannintorven melodisen a-sävelen välillä. Neljännessä tahdissa oboe ja käyrätorvi ovat eri oktaaveissa, jolloin tilanne on helpompi. Viidennestä tahdistä eteenpäin terssiongelma toistuu oboen ja toisen klarinetin välillä.

Kuva 11. Ote Richard Wagnerin *Lentävä hollantilainen* -alkusoitosta. Nuolella on merkitty duuriterssiunisonot melodiassa ja säestyksessä.

Kuten mainittua, terssin kompensoinnin tarve vähenee oleellisesti tai jopa poistuu kokonaan, jos yhtäaikaisten terssien etäisyys melodian ja säestyksen välillä on esimerkiksi kaksi tai kolme oktaavia. Säestyksen kompensointi koskee nimenomaisesti tilanteita, jossa säestys ja melodia ovat unisonossa (Wagner-esimerkki) tai oktaavin päässä toisistaan. Johtoajatuksena kuitenkin on, että säestys olisi alisteinen melodialle ja joustaa tarpeen mukaan.

Sointujen puhtaus ja korjausmenetelmät harjoitustilanteessa

Perinteisesti orkesteriympäristössä harjoitustilanteessa konsoivoien sointujen (esim. duurikolmisointu) puhtautta on rakennettu bassoinstrumenttien antaman referenssin päälle.

Kuitenkin ongelmaksi muodostuu tällöin referenssin virhemahdollisuus. Mikäli esimerkiksi kontrabasistit käyttävät instrumenttinsa virittämiseen perinteistä viritysmittaria, joka ei ota huomioon virityksen laajentumista, on viritys jo lähtökohtaisesti liian korkea. Jos matemaattisen tasavirityksen eli viritysmittarin mukainen ääni otetaan referenssiksi matalassa rekisterissä ja rakennetaan sen päälle sointu (tavallisesti ensin oktaavit, sitten kvintit ja lopuksi terssit), seurauksena on yleisen viritystason nousu (vrt. kuvat 1, 2 ja 9). Ratkaisumalli on esitetty aiemmin luvussa *virityskeskiö ja vastapainoperiaate*.

Sointujen virittämisessä tulisi siis noudattaa vastapainoperiaatetta, jolloin referenssi on matalien soittimien sijaan aina lähellä virityskeskiötä. Tällöin referenssiksi otetaan mahdollisimman lähellä virityskeskiötä ($A_4 \approx 442\text{Hz}$) oleva soinnun pohjaääni (toonika), jolloin laajentuminen tapahtuu molempiin suuntiin. Eli laajan soinnun virittäminen aloitetaan virityskeskiötä lähimpänä olevasta soinnun pohjasävelestä, jonka mukaan viritetään muut sävelet korvan mukaan. Tällöin siis diskantti- ja bassorekisterit tasapainottavat toisensa ja yleisviritys pysyy stabiilina. Kaikki haastatellut kapellimestarit pitivät tätä menetelmää parempana verrattuna perinteiseen bassoreferenssiajatteluun. Almila (2013) kiteyttää ongelman seuraavasti:

Almila: Se on tällainen vanha ajatusharha, että siksi kun ne (bassot) ovat isokokoisia soittimia, niin se olisi joku kivijalka, jonka päälle rakennetaan. Sä olet ihan oikeassa tuossa, että joudutaan hankaluuksiin, jos sieltä ei anneta tarpeeksi lepäävää..... (Almila 2013.)

Lisäksi tulee luonnollisestikin huomioida sointufunktiot sekä melodian sisäisen puhtauden vaikutus kokonaisuuteen. Kun yksittäiset peräkkäiset soinnut viritetään harmonisesti puhtaiksi, melodian sisäinen intonaatio voi muuttua horisontaalisesti epävireiseksi, jos sen peräkkäiset sävelet joudutaan sopeuttamaan harmonian mukaan. Tällaisessa tilanteessa yksittäisen soinnun viritystasoa voidaan joutua tilapäisesti hieman joustamaan ylös- tai alaspäin, jotta melodinen horisontaalinen intonaatio pysyy puhtaana. Asia ei ole yksinkertainen, mutta on käytännössä toteuttavissa siten, että säestävät instrumentit kuuntelevat melodiaa ja sopeuttavat intonaationsa sen mukaan samalla tiedostaen oman äänensä aseman soinnussa. Tämä luonnollisesti edellyttää, että melodiaa soittava muusikko soittaa melodisesti puhtaasti ja hänen virityksensä pysyy stabiilina. Kontekstista riippuen myös melodia voi tarvittaessa joustaa, jos se ei aiheuta havaittavaa epäloogisuutta melodian sisäiseen puhtauteen.

Johtopäätökset

Tässä artikkelissa olen käynyt läpi intonaatioon liittyviä käytännön muusikkotyössä vastaan tulleita kysymyksiä ja esittänyt niihin useita ratkaisumalleja.

Yhtä ja ainoaa oikeaa intonaatiota ei voida yleensä määrittellä yksiselitteisesti vaan painotuksesta ja kuulijasta riippuen saattaa useita hyväksyttäviä vaihtoehtoja olla olemassa (vrt. kuva 3). Soittotilanteessa intonaation toteuttaminen tapahtuu reaaliaikaisesti intuitiivisesti ympäristöön sopeutuen, jolloin ei ole mielekästä etukäteen ruveta määrittämään tarkkoja viritysarvoja sentilleen. Laajentuneeseen viritykseen perustuvasta taulukosta (kuva 9) voi kuitenkin katsoa, minkä verran virityksen nostoa tai laskua missäkin rekisterissä suunnilleen tarvitaan eli mistä suunnasta hyvävireistä intonaatiota voi lähteä hakemaan.

Ylärekisterissä matemaattista tasaviritystä eli mittariviritystä ei käytännössä kukaan orkesterimuusikko voi toteuttaa, koska se kuulostaisi selkeästi alavireiseltä. Matalassa rekisterissä tilanne on toinen, koska mahdollista ylävireisyyttä (vs. laajentunut viritys) ei ole niin helppoa havainnoida. Siksi viritystason ylläpito vaatii tiedostamista ja jatkuvaa kontrollia varsinkin matalan rekisterin instrumenttien soittajilta.

Kuten aiemmassa tutkimuksessamme totesimme (Jaatinen, Pätynen ja Lokki 2021), jopa korkean tason ammattimuusikot kuulivat samat äänet hyvinkin eri tavoin johtuen muun muassa kuulojärjestelmän fysiologisista

eroista. Siksi koettu hyvävireinen intonaatio on jossain määrin myös kuulijasadonnainen ilmiö.

Hyvässä orkesterissa yleensä suuremman ryhmän kollektiivinen makrointonaatio (esimerkiksi I-viulusektio, puupuhaltimet tai vasket) on sellainen, joka miellyttää lähes kaikkia (ks. Fricke 2014). Sen sijaan yksittäisen soittajan tai pienen soitinryhmän muista eroava intonointi (mikrointonaatioryhmä) voi herättää eriäviä mielipiteitä havaitsijasta riippuen. Kun viritykseen ja intonaatioon liittyvät perusasiat tiedostetaan kollektiivisesti ja toimintaperiaatteista vallitsee yhteisymmärrys, ratkeaisi suurin osa intonaatio-ongelmista ammattiorkestereissa luultavasti lähes itsestään.

Se, onko virityksen laajentuminen sisäsyntyinen eli hermoston rakenteesta johtuva vai opittu ilmiö, on vaikutuksiltaan moniulotteinen kysymys. Jos kyseessä on kulttuuri- ja aikakausisidonnaisuuksista vapaa ilmiö, voidaan kysyä, miten sen huomioimatta jättäminen on vaikuttanut viritysjärjestelmiä ja temperointeja käsittelevään kirjalliseen aineistoon varsinkin ennen luotettavan fysikaalista sävelkorkeutta mittaavan laitteiston keksimistä (Railsback 1937). Jos laajentumisilmiö taas on puhtaasti opittua, on myös mahdollista, että aiempina vuosisatoina on vallinnut erilainen esteettinen käsitys, jossa oktaavit ovat olleet suppeampia, lähellä matemaattisesti yksinkertaisempaa vastinettaan. Koska ennen nykyisen kaltaisten akustisten mittausten kehittymistä ei pystytty mittaamaan tarkkoja sävelkorkeuksia ja koska ei ole olemassa äänitallenteita aikaisemmilta vuosisadoilta, emme voi tietää, miten virityksen laajentumiseksi nykyisin tulkittaviin ilmiöihin suhtauduttiin. Aikaisimmat kirjalliset lähteet oktaavin laajentumisesta ovat vasta 1800-luvun loppupuolelta (Schischmánow 1889; Stumpf ja Meyer 1898). Vaikka ilmiötä alettiin sähköteknisten mittalaitteiden avulla psykoakustisesti tutkia vasta 1950-luvulla (Ward 1954), varhaisimmat musiikkitalenteet voisivat antaa osviittaa, millainen ”laajentumisestetiikka” oli vallitseva 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuolella. Esimerkiksi kuunteleman Richard Straussin johtamat orkesteriäänitteet 1920-luvulta ovat kuulostaneet nykyestetiikan mukaiselta eli laajentuminen on ollut vastaavaa kuin nykyäänkin. Tarkempi tutkimus aiheesta olisi kuitenkin tarpeen, ja se voisi valottaa enemmänkin virityksen historiaa. Joka tapauksessa menneiden vuosisatojen kirjallista aineistoa tarkastellessa on hyvä ottaa huomioon laajentumisilmiön mahdolliset vaikutukset.

Käytyjen keskustelujen sekä omien kokemusteni perusteella on myös todettava, että systemaattinen yhteinen metodologia viritys- ja intonaatiokysymysten opettamisessa puuttuu. Eri instrumenttiryhmillä, esimerkiksi

jousilla ja vaskilla, on omat perinteensä, joita saatetaan sattumanvaraisesti ja opettajan kiinnostuksen asteesta riippuen opettaa, mutta jotka myös voivat erota toisistaan merkittävästi (vrt. Heman 1964 ja Leuba 2004). Kuitenkin kaikkien pitäisi yhteissoitossa toimia samojen periaatteiden mukaisesti. Siksi intonaatioon liittyvään käsitteistöön ja ongelma-kohtiin tulisi opetuksessa perehtyä kattavasti. Perusteellisen viritystä ja intonaatiota käsittelevän oppimateriaalin laatiminen olisi ensiarvoisen tärkeää, jotta psykoakustiset lainalaisuudet ja kulttuurisidonnaiset ilmiöt tulisivat käsitellyksi ja ymmärretyksi samalla tavalla kaikissa soitinryhmissä.

Laajentumisilmiön perimmäinen syy on edelleen epäselvä, joten neurofysiologiselle ihmistutkimukselle aiheesta olisi tarvetta. Samoin olisi kiinnostavaa tarkastella varhaisia äänitteitä intonoinnin ja virityksen laajentumisen kannalta. Myös sävellajin vaikutusta orkesterin yleisviritykseen olisi hedelmällistä tutkia. Orkesterisoiton peruspilarit ovat yhteinen viritys sekä yhteinen ajoitus. Ajoitukseen liittyviä kysymyksiä ovat esimerkiksi instrumenttien ja äänialojen väliset aikaerot äänen syttymisessä, kulttuurilliset ja yksilölliset erot lyönnin seuraamisessa sekä pitkistä etäisyyksistä johtuva ristiriita kuulokuvan ja näköhavainnon välillä. Kaikki edellä mainitut aiheet olisivat oivallisia tutkimuskohteita ja auttaisivat orkesterimuusikoita hahmottamaan ajoitusongelmien syitä sekä löytämään niihin yhteisiä ratkaisuja.

Lähteet

Kirjallisuus

Barbieri, Patrizio. 2008. *Enharmonic instruments and music 1470-1900*. Latina: Il Levante Libreria Editrice.

Barbieri, Patrizio. 1991. "Violin intonation". *Early Music* 19 (1): 69–88. <https://www.jstor.org/stable/3127954>

Barbour, Murray J. 1951. *Tuning and Temperament, a Historical Survey*. Michigan: Michigan State College Press.

Bell, Andrew ja W. Wiktor Jedrzejczak. 2017. "The 1.06 frequency ratio in the cochlea: evidence and outlook for a natural musical semitone". *PeerJ* 5: e4192. <https://doi.org/10.7717/peerj.4192>

Demany, Laurent ja Catherine Semal. 1990. "Harmonic and melodic octave templates". *Journal of the Acoustical Society of America* 88 (5): 2126–2135. <https://doi.org/10.1121/1.400109>

Dobbins, Peter A. ja Lola L. Cuddy. 1982. "Octave discrimination: An experimental confirmation of the "stretched" subjective octave". *Journal of the Acoustical Society of America* 72 (2): 411–415. <https://doi.org/10.1121/1.388093>

Dowling, W. Jay ja Dane L. Harwood. 1985. *Music cognition*. Cambridge, Massachusetts: Academic press.

Duffin, Ross W. 2008. *How Equal Temperament Ruined Harmony*. New York: W.W. Norton & Company.

Fransson, F., J. Sundberg ja P. Tjernlund. 1970. "Statistical computer measurements of the tone-scale in played music". *STL-QPSR* 2–3: 41–45.

Fricke, J. P. 2014. "Intonation in der abendländischen Musik". Teoksessa *Musikalische Akustik*, toim. Christoph Reuter ja Wolfgang Auhagen (toim.), 126–132. Bremen: Laaber-Verlag.

Garam, Lajos. 1990. *The Influence of the Spatial-Temporal Structure of Movement on Intonation during Changes of Position in Violin Playing*. Väitöskirja. *Studia Musica* 1. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-223-9>

Giordano, Nicholas. 2015. "Explaining the Railsback stretch in terms of the inharmonicity of piano tones and sensory dissonance". *The Journal of the Acoustical Society of America* 138 (4): 2359–2366. <https://doi.org/10.1121/1.4931439>

Gough, Colin. 2007. "Musical acoustics". Teoksessa *Springer Handbook of Acoustics*, toim. D. Rossing, 567–702. New York: Springer.

Harrison, Daniel. 2002. "Nonconformist Notions of Nineteenth-Century Enharmonicism". *Music Analysis* 21 (2): 115–160. <https://www.jstor.org/stable/3840800>

Hartmann, William. 1993. "On the origin of the enlarged melodic octave". *Journal of the Acoustical Society of America* 93 (6): 3400–3409. <https://doi.org/10.1121/1.405695>

- Heman, Catherine. 1964. *Intonation auf Streichinstrumenten. Melodisches und harmonisches Hören*. Kassel: Bärenreiter.
- Jaatinen, Jussi, Jukka Pätynen ja Kimmo Alho. 2019. "Octave stretching phenomenon with complex tones of orchestral instruments". *Journal of the Acoustical Society of America* 146 (5): 3203–3214. <https://doi.org/10.1121/1.5131244>
- Jaatinen, Jussi, Jukka Pätynen ja Tapio Lokki. 2021. "Uncertainty in tuning evaluation with low-register complex tones". *Acta Acustica*, 5 (49): 1–13. <https://doi.org/10.1051/aacus/2021045>
- Jaatinen, Jussi ja Jukka Pätynen. 2022. "Effect of inharmonicity on pitch perception and subjective tuning of piano tones". *Journal of the Acoustical Society of America* 152 (2): 1146–1157. <https://doi.org/10.1121/10.0013572>
- Jorgensen, Owen. H. 1991. *Tuning*. Michigan: Michigan state university press.
- Kamien, Roger. 1986. "Subtle Enharmonic Relationships in Mozart's Music". *Journal of Music Theory* 30 (2): 169–183. <https://doi.org/10.2307/843573>
- Karrick, Brant. 1998. "An examination of the intonation tendencies of wind instrumentalists based on their performance of selected harmonic musical intervals". *Journal of Research in Music Education*, 46 (1): 112–127. <https://doi.org/10.2307/3345764>
- Leuba, Christopher. 2004 [1962]. *A study of musical intonation*. 5. painos. Vancouver: Cherry Classics Music.
- Lindley, Mark. 1975. "An historical survey of meantone temperaments to 1620". *Proceedings of the Royal Musical Association* 102: 37–51.
- Lindley, Mark. 2009. *Temperaments*. Grove Music Online, 1–56. Tark. 15.2.2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27643>
- Löhlein, George S. 1781. *Anweisung zum Violinspiele. Auf Kosten der Waisenhaus und Frommannischen Buchhandlung*. Tark. 15.2.2022. [https://imslp.org/wiki/Anweisung_zum_Violinspielen_\(Löhlein%2C_Georg_Simon\)](https://imslp.org/wiki/Anweisung_zum_Violinspielen_(Löhlein%2C_Georg_Simon))
- Maltzew, Catharina. 1913. "Das Erkennen sukzessiv gegebener musikalischer Intervalle in den äusseren Tonregionen". *Zeitschrift Für Psychologie* 64: 161–257.
- McKinney, Martin F. ja Bertrand Delgutte. 1999. "A possible neurophysiological basis of the octave enlargement effect". *Journal of the Acoustical Society of America*, 106(5), 2679–2692. <https://doi.org/10.1121/1.428098>
- Morrison, Steven J. ja Janina Fyk. 2002. "Intonation". Teoksessa *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, toim. Richard Parncutt ja Gary. E. McPherson, 183–198. Oxford university press.
- Muniz, John. 2019. "A Tendency-Transformational Model of Enharmonic Modulations and Related Phenomena". *Music Theory Spectrum* 41 (1): 1–20. <https://doi.org/10.1093/mts/mty027>
- Ohgushi, Kengo. 1983. "The origin of tonality and a possible explanation of the octave enlargement phenomenon". *Journal of the Acoustical Society of America* 73 (5): 1694–1700. <https://doi.org/10.1121/1.389392>

- Railsback, Ola L. 1937. "A Chromatic Stroboscope". *Journal of the Acoustical Society of America* 51 (1935): 37–42. <https://doi.org/10.1121/1.1915908>
- Railsback, Ola L. 1938. "A Study of the Tuning of Pianos". *Journal of the Acoustical Society of America* 10: 86. <https://doi.org/10.1121/1.1902080>
- Rasch, Rudolf A. 1985. "Perception of Melodic and Harmonic Intonation of Two-Part Musical Fragments". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 2 (4): 441–458. <https://doi.org/10.2307/40285312>
- Schischmánow, Iwan. 1889. *Untersuchungen über die Empfindlichkeit des Intervallsinnes*. W. Engelmann. <http://hdl.handle.net/2027/njp.32101072331182>
- Schuck, O. H. ja R. W. Young. 1943. "Observations on the Vibrations of Piano Strings". *Journal of the Acoustical Society of America* 15 (1): 1–11. <https://doi.org/10.1121/1.1902337>
- Staubli, Raphael. 2021. "The Character of the Keys in the Music of the Classical and Romantic Period". *Series Musicologica Balcanica*, 1.2. Tark. 15.2.2022. <https://doi.org/10.26262/smb.v1i2.7934>
- Stumpf, Carl ja M. Meyer. 1898. "Maassbestimmungen über die Reinheit consonanter Intervalle". *Beiträge Zur Akustik Und Musikwissenschaft* 2: 84–167.
- Sundberg, Johan E. ja J. Lindqvist. 1973. "Musical octaves and pitch". *Journal of the Acoustical Society of America* 54 (0001–4966), 922–929. <https://doi.org/10.1121/1.1914347>
- Sundberg, Johan E. 1991. *The science of musical sounds*. Cambridge, Massachusetts: Academic press.
- Suzuki Y. ja H. Takeshima. 2004. "Equal-loudness-level contours for pure tones". *Journal of the Acoustical Society of America* 116 (2): 918–933. <https://doi.org/10.1121/1.1763601>
- Terhardt, Ernst. 1970. "Oktavspreizung und Tonhöhenverschiebung bei Sinustönen". *Acustica* 22: 345–351.
- Terhardt, Ernst. 1971. "Die Tonhöhe Harmonischer Klänge und das Oktavintervall". *Acustica* 24: 126–136.
- Terhardt, Ernst. 1974. "Pitch, consonance, and harmony". *Journal of the Acoustical Society of America* 55 (5): 1061–1069. <https://doi.org/10.1121/1.1914648>
- Terhardt, Ernst ja Zick, M. 1975. "Evaluation of the tempered tone scale in normal stretched and contracted intonation". *Acustica* 32: 268–274.
- Walliser, Konrad. 1969. "Über die Spreizung von empfundenen Intervallen gegenüber mathematisch harmonischen Intervallen bei Sinustönen". *Frequenz* 23 (5): 139–143.
- Ward, W. D. 1954. "Subjective musical pitch". *Journal of the Acoustical Society of America* 26 (3): 369–380. <https://doi.org/10.1121/1.1907344>
- White, William. 1917. *Modern Piano Tuning and Allied Arts*. Edward Lyman Bill, Inc.

Keskustelut

Almila, Atso. 2013. Keskustelu Helsingissä 2.10.2013, haastattelija Jussi Jaatinen. Haastattelumateriaali (äänite, litterointi ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Gothóni, Ralf. 2013. Keskustelu Porissa 22.11.2013, haastattelija Jussi Jaatinen. Haastattelumateriaali (äänite, litterointi ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Panula, Jorma. 2013. Keskustelu Kirkkonummella 10.10.2013, haastattelija Jussi Jaatinen. Haastattelumateriaali (äänite, litterointi ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Salonen, Esa-Pekka. 2013. Keskustelu Helsingissä 20.12.2013, haastattelija Jussi Jaatinen. Haastattelumateriaali (äänite, litterointi ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Saraste, Jukka-Pekka. 2013. Keskustelu Helsingissä 25.9.2013, haastattelija Jussi Jaatinen. Haastattelumateriaali (äänite, litterointi ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Segerstam, Leif. 2013. Keskustelu Helsingissä 26.10.2013, haastattelija Jussi Jaatinen. Haastattelumateriaali (äänite, litterointi ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Slobodeniouk, Dima. 2013. Keskustelu Porvoossa 29.6.2013, haastattelija Jussi Jaatinen. Haastattelumateriaali (äänite, litterointi ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Kiitokset

Keskustelukumppaneinani toimineet kapellimestarit Jorma Panula, Leif Segerstam, Jukka-Pekka Saraste, Okko Kamu, Esa-Pekka Salonen, John Storgårds, Sakari Oramo, Atso Almila, Ralf Gothóni, Hannu Lintu, Santtu-Matias Rouvali, Dima Slobodeniouk, Osmo Vänskä, Susanna Mälkki, Olli Mustonen, Jaakko Kuusisto ja Klaus Mäkelä sekä pianovirittäjä Harri Tuovinen.

Tuire Ranta-Meyer

Enzio Forsblom tutkimuksen kohteena

FT, MuM, dosentti Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Erkki Melartin -tutkija, joka kirjoittaa parhaillaan elämäkertaa kohdehenkilöstään. Hän vastaa päätyönään Metropoliaassa yhteistyöstä ja varainhankinnasta.

DOI:

Enzio Forsblom tutkimuksen kohteena

Tuire Ranta-Meyer

.....



Peter Peitsalo (toim.). 2022.

1800-luku saa mennä, Bach saa tulla.

Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija Enzio Forsblomin toimintaan.

Sibelius-Akatemian julkaisuja 21.

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä järjesti Enzio Forsblomin, Suomen urkutaiteen yhden voimahahmon syntymän 100-vuotisjuhlasymposiumin vuonna 2020. Esitelmistä on koottu Peter Peitsalon toimittama julkaisu, jossa tarkastellaan kohdehenkilön merkittävää roolia J. S. Bachin urkumusiikin esityskäytäntöjen tutkijana, levyttävänä urkutaiteilijana, yhdistysten aktiivijäsenenä ja puheenjohtajana sekä urkujen suunnittelijana. Oman mausteensa artikkelikokoelmaan tuovat tekstit, joissa jäsenetään Forsblomin toimintaa kaunokirjallisuuden ja julkisten radioesitelmien parissa. Tärkeän aspektin ja jatkokeskustelun aiheen julkaisussa avaa artikkeli, jossa pohditaan Forsblomia ideologina, poliitikkona ja vallankäyttäjänä.

Kyse ei kuitenkaan ole Forsblomin kohdalla ensimmäisestä juhlaulkaisusta. 42 vuotta sitten, vuonna 1980 ilmestyi hänen 60-vuotispäivänsä kunniaksi juhlaKirja *Pro organo pleno* (toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo). Tämä aiempi julkaisu sisälsi laajan ja edelleen sekä hyvin kiin-

toisan että painoarvoltaan merkittävän kattauksen suomalaisen urkumusiikin kehitysvaiheita, Bachin urkuteosten tulkintaongelmia, ranskalaisia tyylikysymyksiä, pohjoismaista urkutaidetta, virityksen ja kromatiikan tematiikkaa sekä soitinrakennusta. Noin kahdestakymmenestä erillisestä artikkelista suoranaisesti vain kaksi käsitteli päiväsankarin taidetta ja toimintaa. Kirjoittajakunta oli tuolloin, Forsblomin omana elinaikana, hyvin edustava otos niin kotimaisia kuin kansainvälisiä asiantuntijoita.

Nyt ilmestyneen julkaisun tavoitteena on ollut kohdistaa huomio nimienomaisesti Forsblomiin itseensä, asettaa hänet historialliseen kontekstiin, tutkia mihin hänen auktoriteettiasemansa perustui, miten aikalaiset hänet kokivat ja mikä oli hänen perintönsä suomalaiselle urkutaiteelle. Kirjassa on kaksi osaa: tutkimukselliset artikkelit sekä esseetyyppiset katsaukset tai muistitietoon perustuvat subjektiivisemmat tarkastelut. Johdannon kirjoittajan Peter Peitsalon mukaan Forsblom vaikuttaa tiedostaneen sen, että hänen toimintansa ja sitä valottavat asiakirjat nousisivat jossain vaiheessa tulevaisuutta tutkimuksen kohteeksi. Sibeliuksen Akatemian hallussa olevaan laajaan arkistoonsa hän on nimittäin liittänyt sisällysluetteloita ja kommentteja eri dokumenttien lukijoille.

Sekä Peitsalo johdannossaan että Markku Heikinheimo katsauksessaan tuovat esille Åbo Akademiassa vuonna 1957 väitelleen Forsblomin vielä nykypäivänäkin vaikuttavaa vahvaa näkemystä siitä, että muusikkokoulutuksessa tietopuolinen ja taiteellinen kasvu kulkevat yhdessä rinta rinnan. Forsblom oli vakuuttunut siitä, että niiden molempien kehittymisen ja keskinäinen vuorovaikutus koulutuksessa pohjustavat jatko-opintoja, jotka puolestaan ohjaavat kohti itsenäisiä omia ratkaisuja taiteellisessa ilmaisussa. ”Forsblomin antama esikuva ja näkemys koulutusmallista ovat vaikuttaneet siihen, että merkittävä osa maamme nuoremman polven konsertoivista urkureista ja urkopedagogeista on suorittanut Sibelius-Akatemian taiteellisen jatkotutkimuksen”, Peitsalo muistuttaa (s. 12–13). Heikinheimo puolestaan kuvaa sitä, kuinka Forsblom yritti 1980-luvun tutkinnonuudistuksen yhteydessä toimia sen hyväksi, että myös solististen aineiden ylimpien viranhaltijoiden kelpoisuusvaatimuksissa olisi edes pieni osio tieteellisyyttä. Tässä asiassa hänen tahtonsa ei toteutunut, mutta Heikinheimon sanoin ”sodan hän voitti pitkällä tähtäimellä, sillä tänä päivänähän jo melkein kaikki uudet lehtoritkin alkavat olla musiikkiopiston koulimia tohtoreita, jotka selviävät myös kirjallisella saralla” (s. 106). Jos Forsblom sattuisi pilven reunalta tarkkailemaan nykypäivän menoa Taideyliopiston kirkkomusiikin ja urkureiden koulutuksessa, hän voisi hyvästä syystä antaa itselleen symbolisen suuren prenikan tästä saavutuksesta. Eivät ainoastaan taiteelliset meriitit, vaan niiden rinnalla tai

jopa yläpuolella innostaminen, mallin antaminen ja johdonmukainen työ koulutuksen suunnan visioimisessa ja toteuttamisessa ovat hatunnoston – ja juhlakirjan – arvoisia.

Nyt ilmestyneen symposiumjulkaisun painavaa antia on Matti Huttusen artikkeli Forsblomista musiikintutkijana. Huttunen tarkastelee historiallis-kriittisellä otteella tämän kahta monografiaa, Bachin tulkintakysymyksiin liittyvän väitöskirjaa (1957) ja miltei kolmekymmentä vuotta myöhemmin 1985 ilmestynyttä, Bachin urkuteosten affekti-ilmaisuuun liittyvää kirjaa *Mimesis* aikakauden yleisten ideoiden, vakaumusten ja menta-liteettien näkökulmasta. Kokonaisuutta hän kuitenkin täydentää lukuisilla muilla tämän kirjoittajan teksteillä aina varhaisesta pro gradu -työstä (1947) vuonna 1990 ilmestyneeseen esseekokoelmaan *Panin huilu*, jossa on kirjoituksia eri vuosikymmeniltä. Huttusen mukaan juuri väitöskirja oli suomalaista musiikintutkimusta uudistavaa ja esimerkiksi Forsblomin Bach-tuntemus hyvin vakuuttavaa. Forsblomin kaksi monografiaa tunnetaan edelleen urkurien keskuudessa ja hänen vahva myöhempi suuntautumisensa musiikilliseen retoriikkaan näkyy siinä, että maassamme aiheutta on tutkittu hänen jälkeensäkin (s. 34). Myös Markku Heikinheimo (s. 105) antaa symposiumjulkaisussa tunnustusta ”suurenmoiselle *Mimesis*-kirjalle” pitäen sitä Forsblomin pitkän uran yhtenä huipentumana.

Ville Urponen on analysoinut kunnioittavalla, mutta onneksi tarpeellisen kriittisellä otteella tämän levytysrintamallakin aktiivisen ja tuotteliaan urkutaiteilijan äänilevyjä. Urponen on havainnut tiettyä epäjohdonmukaisuutta levytysten ja musiikillista retoriikkaa koskevien kirjoitusten välillä. Levytyksissä ideat tulevat esiin jonkinlaisella viiveellä. Kun Forsblom itse kirjoitti levyjen esittelytekstitkin, niistä voi nähdä Forsblomin pyrkimyksen puhutella urkujen kirkollisista yhteyksistä vieraantuneita kuuntelijoita pikemminkin kaunokirjallisella tai runollisen kuvailevalla ilmaisulla. Kirjoittajan ja taiteilijan näkemyksen mukaan ”jokainen voi kuunnella omalla tavallaan ja antaa ajatustensa liittää täysin omalla tavallaan.” (S. 48.) Urposen artikkelin kohdalla hieman ihmetystä aiheuttaa se, ettei lähteenä ole käytetty ainakaan lähdeluettelon mukaan *Pro organo pleno* -kirjaan sisällynyttä Markku Heikinheimon artikkelia ”Kolmekymmentä vuotta Bachin urkuteosten tulkintaa”, jossa nimenomaan on haastateltu Forsblomia ja jossa käsitellään myös taiteilijakehitystä *Die Kunst der Fugen* ensiesityksestä sen levytykseen sekä *Bach to You* -levyisarjaa. Näkökulmat eivät toki ole päällekkäisiä, mutta muistitietoa olisi kiinnostava tarkastella osana levytysten syntyhistoriaa ja arviointia.

Peitsalo sanoo julkaisun johdannossa, ettei kirjan *1800-luku saa mennä*, *Bach saa tulla* tarkoituksena ole pönkittää vanhentunutta suurmie-

sajattelua (s. 11). Ehkäpä tarkoituksen ja toteutumisen suhdetta olisi julkaisussa voinut vielä tarkemmin pohtia. Yksikään julkaisun musiikkiin liittyvistä kirjoittajista ei ole nainen, ja julkaisun ainoalle naispuoliselle tutkijalle on annettu rooli Forsblomin kaunokirjallisten teosten arvioijana. Forsblom ei ilmeisesti harrastanut ristipistotöitä tai reikäommelten tekoa kirjaimista B-A-C-H, sillä varmaan tuokin aihe olisi julkaisussa muuten luontevasti langennut tutkijalle, joka ei sukupuoleltaan ole mies. Liisa Steinbyn artikkeli sinänsä valottaa kiinnostavasti ristiriitaa Forsblomin kirjoittamien romaanien sanojen ja niissä taustalla silti piilevän taiteilijaneromyytin välillä. Romaanin naiskuvaa Steinby ei jäsennä, mutta tuo esiin kuitenkin päähenkilöt, Guidon ja Magnuksen, intellektuaalisuuden ja syvämiellettisyyden perikuvina, mutta mainitsee sivuhenkilön, taloudenhoitaja rouva Asplundin kuvatuksi ”murretta puhuvana, rahvaanomaisena ja tangoa parhaana musiikkina pitävänä” (s. 63).

Julkaisun artikkeleiden kirjoittajista Markku Heikinheimo on rohjennut käsitellä kohdettaan myös inhimillisine puutteineen ja pikkumaisuuksineen, ja siksi juuri tuo katsaus ”Enzio Forsblom – urkutaiteen ideologi ja poliitikko” on erityisen kiinnostava. Heikinheimon tavasta kirjoittaa on paljon opittavaa, muiden muassa se, miten hän tulkitsee Forsblomin kompleksisen kirkkosuhteen olleen seurausta taidemusiikin nokkimisjärjestyksestä, jossa sodanjälkeisessä Suomessa urkumusiikki ei noussut kovin korkealle (s. 103–104). Heikinheimo myös tunnistaa Forsblomin aseman ja mahdollisuudet vallankäyttäjänä. Yksi Forsblomin sloganeista Heikinheimon mukaan oli, ettei hän ”tavoittele minkäänlaista valtaa”. ”Ei tarvitse olla kummoinenkaan keittiöpsykologi ymmärtääkseen, että ihminen, jolle valta ei oikeasti merkitse mitään, ei päästä suustaan moisia latteuksia”, Heikinheimo viisaasti toteaa (s. 104).

Symposiumjulkaisu on kaiken kaikkiaan erinomainen johdattelija siihen, että lukijassa herää halu tietää lisää urkujensoiton professori, urkutaiteilija, tutkija ja kirjailija Forsblomista. Kirjan pohjalta nousee uusia tutkimuskysymyksiä, joita olisi jatkossa syytä katsoa pintaa syvemältä. Vastaaviin juhla-kirjoihin voisi myös sisällyttää tiivistelmiä ja päivityksiä joistain alan aiemmista keskeisistä artikkeleista, jollaisena esimerkiksi voisi pitää Erkki Tuppuraisen ”Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita” aiemmin mainitussa kirjassa *Pro organo pleno*. Ja vaikka tämän kirja-arvion kirjoittajalla on 1980-luvulla ollut suuri etuoikeus osallistua Bach-asiantuntija Antti Takalan koko lukuvuoden kestäväälle loistavalle luentosarjalle Bachin retoriikasta ja barokin affektiopista, niin vähintäänkin lyhyt selvitys alaviitteessä näistä musiikillisista käsitteistä olisi ollut mieluinen kokemus. Nykypäivän lukijat urkupiirien ja Bach-soiton ulkopuolella ei-

vät heti oivalla, mistä affektiopissa tai retorisesta ilmaisusta musiikissa on kyse ja millaiseen historialliseen taustaan ne kytkeytyvät. Ja jos naisia olisi haluttu julkaisun kirjoittajiksi, esimerkiksi Elina Packalénilta olisi voinut pyytää johdatustekstiä jäljittelevyyden aihepiiriin. Viime vuonnahan ilmestyi hänen kompakti kirjansa *Musiikin mimeettisyydestä. Jäljittelevän musiikin lyhyt historia*.

Lähteet

Forsblom, Enzo. 1994 [1985]. *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Kirkkomusiikin osaston julkaisusarja 7, Sibelius-Akatemia. Tark 20.9.2022. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-173-7>

Heikinheimo, Markku. 1980. "Kolmekymmentä vuotta Bachin urkuteosten tulkin-
taa". Teoksessa Seppo Murto ja Markku Heikinheimo (toim.): *Pro Organo Pleno. Juhla-
kirja 14.3.1980 Enzo Forsblomille*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A nro 2. Helsinki:
Sibelius-Akatemia ja Organum-seura ry, 84–98.

Murto, Seppo ja Markku Heikinheimo. 1980. *Pro Organo Pleno. Juhlakirja 14.3.1980
Enzo Forsblomille*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A nro 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia
ja Organum-seura ry.

Packalén, Elina. 2021. *Musiikin mimeettisyydestä. Jäljittelevän musiikin lyhyt historia*.
Basam Books.

Tuppurainen, Erkki. 1980. "Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Sep-
po Murto ja Markku Heikinheimo (toim.): *Pro Organo Pleno. Juhlakirja 14.3.1980 Enzo
Forsblomille*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A nro 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja
Organum-seura ry, 10–42.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

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

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään 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.

Kirjoittaja on vastuussa siitä, että hänellä on oikeus julkaista teoksen oheismateriaalina olevat kuvat tai kuvat. Kirjoittaja luovuttaa kustantajalle oikeuden julkaista ja levittää yleisölle teosta kustantajan valitsemalla palvelimella tai muussa kustantajan valitsemassa sähköisessä muodossa. Kaikki muut oikeudet teokseen jäävät tekijälle. Lehti ei peri kirjoittajamaksua.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköpostiosoite 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 muotoilun 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 tekijöitä 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.

Ichiyanagi, 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 käsikirjoituskokoelma, 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 pianosovituksesta*. 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*. Viulustema, 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 toimittukseen.

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. *Sähkövaloa, 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 %.