

VUOROPUHELUJA JA RAJANYLITYKSIÄ

USKO MERILÄISEN "SUVISOITTO" HUILULLE JA
HEINÄSIRKOILLE (1979)

TARU LEPPÄNEN

Usko Meriläisen säveltämä *Suvisoitto* huilulle ja heinäsirkoille (1979) on yksi suomalaisen huilulle sävelletyn nykymusiikin suosituimmista sävellyksistä. Teosta on esitetty paljon ja siitä on myös tehty muutamia äänitteitä (ks. lähdeluettelo). Meriläisen mukaan *Suvisoitto* herättää kuulijassa hymyilyä ja positiiviset muistot kesään liittyvien assosiaatioiden vuoksi (II: 16).

Susan McClaryn (1989) mukaan nykymusiikki pitää yleensä tiukasti kiinni vaikeudesta ja luoksepääsemättömyydestä, jotka toimivat merkkeinä sen lahjomattomuudesta ja moraalista ylemmyydestä. Hän lukee Schönbergin, Boulezin ja Babbittin tekstejä ja etsii niistä säveltäjien käsitteitä kuuloista. McClaryn mukaan yleisö edustaa kaikille näille säveltäjille – erilaisista sosiaalis-historiallisista konteksteista ja musiikillisista tyyleistä huolimatta – irrelevanttia vaivaa, jolloin kuulijoiden hyväksyntä viittaa taiteelliseen epäonnistumiseen.¹ McClaryn esittelemät asenteet eivät ole yhteneviä Meriläisen asenteiden kanssa, sillä hänelle ei ole yhden-tekevää, mitä yleisö ajattelee *Suvisoitosta*. Välinpitämättömyyden sijasta edellä olevassa Meriläisen lausumassa korostuu vuorovaikutus kuulijoiden ja säveltäjän välillä.

Suvisoitto ei ole dialogi ainoastaan säveltäjän ja kuulijoiden vaan myös huilistin ja heinäsirkojen äänistä muokatun nauhan välillä. *Suvisoittoa* määritellään monissa eri teksteissä nimenomaan vuoropuhelun käsitteen avulla. Meriläinen kertoo, että dialogisuus korostuu teoksen ei-pulssil-

lisissa jaksoissa. Vuoropuhelu syntyy näissä teoksen kohdissa hänen mukaansa siitä, että nauhan huilistille määrittämien referenssipisteiden välit ovat pitkät, jolloin muusikolle jää runsaasti tulkintatilaa (I: 3–4). *Suvisoitton* pulssillisten jaksojen kuvauksissa korostetaan usein nauhan armottomuutta suhteessa sen kanssa dialogissa olevaan huiluun: ”Huilu mietiskelee, taivuttelee itseään, pyrähtelee ja intoutuu aina välillä tanssiinkin, jatkuvassa dialogissa armottoman partnerinsa, vääjäämättä eteenpäin pyöri-vän ääninauhan kanssa” (Suilamo 1988). Jotkut kirjoittajat korostavat dialogin monimuotoisuutta teoksessa, näin myös Veijo Murtomäki (HS 31.8.1986): ”Sävellyksessä nauhaosuuden ja huilun monimuotoinen dialogisuhde – keskustelu, imitointi, säestäminen, toisen va[u]hdittaminen – on harvinaisen onnistunut.”

Dialogi tarkoittaa *Suomen kielen perussanakirjan* (1990, 86) mukaan kaksinpuhelua mutta tämän lisäksi myös vuoropuhelua ja keskustelua. Dialogisuus on kulttuuriteoreetikko Mihail Bahtinin teksteissä keskeinen käsite. Hänen mukaansa kaikki, mitä ihminen sanoo, tekee tai ajattelee, on suhteessa muihin ihmisiin ja ympäristöön. Bahtinin ajattelutavan mukaisesti dialogisuus syntyy siitä, että kaikki tekstit ovat repliikkejä suhteessa aiempiin teksteihin ja että jokainen teksti ennakoi kuulijansa. Myös merkitysten välillä vallitsee jatkuva interaktio, jolloin konteksti on välttämätön osa tekstiä. (Rojola 1995, 92–93.)

Moniäänisyys on keskeinen osa Bahtinin ajattelua. Bahtinin mukaan kaikessa kommunikaatiossa kuuluu lähettäjän ja vastaanottajan äänien lisäksi paljon muitakin ääniä. Emme voi enää erottaa vastaanottajaa ja lähettäjää tai tekstiä ja sen kontekstiä. [–] Soveltaessamme Bahtinia musiikintutkimukseen emme voi enää pitää yksittäisiä säveltaideteoksia teksteinä, sillä tekstissä on aina mukana myös konteksti. Tällöin musiikin teoslähtöinen tutkimus menettää merkityksensä. Käsitys alkuperäisestä merkityksestä, jona usein on pidetty tekijän teokselle antamia merkityksiä, katoaa. Merkitykset eivät myöskään olisi autonomisia, vaan ne olisivat riippuvaisia säveltäjästä, kuulijasta ja kontekstista. (Rojola 1995, 102–103.)

1. Nämä piirteet ovat tyypillisiä säveltäjien lisäksi myös muusikoille. Suomessa yleisön suuren suosion epäilyttävyyys on noussut viime aikoina keskustelunaiheeksi mm. viulisti Linda Lampeniuksen myötä. Vastakkainasettelu ”taiteellisen” tinkimättömyyden ja ”kaupallisen” julkisuushakuisuuden välillä tulee erityisen voimakkaasti esille *Rondossa* (4/1997) ilmestyneessä kolmea viulistia – Linda Lampeniusta, Vanessa-Maeta ja John Storgårdsia – käsitelleessä artikkelissa, jossa Harri Kuusisaari nimeää Storgårdsin Vanessa-Maen ja Lampeniuksen ”täydelliseksi” vastakohtaksi.

Tässä artikkelissa kuuntelen Bahtinin hengessä *Suvisoitossa* kuuluvia ääniä. Kiinnostukseni kohdistuu seuraaviin kysymyksiin: Keiden välillä vuoropuheluja *Suvisoitossa* käydään? Millaisia ääniä teoksessa voidaan kuulla? Edellä esiteltyjen ajatusten mukaisesti *Suvisoittoa* ei voi tutkia autonomisena tekstinä, vaan se täytyy asettaa dialogiin muiden tekstien kanssa. Ilman muita tekstejä *Suvisoittoa* ei edes olisi olemassa. On vaikeaa ja jopa mahdotonta ajatella, mikä olisi se teksti, josta "itse" *Suvisoiton* merkitykset olisivat löydettävissä. Siksi käytän aineistona useita tekstejä, jotka asetan vuoropuheluun keskenään: *Suvisoiton* nuottikuvaa ja äänitettä, teoksesta kirjoitettuja tekstejä sekä Usko Meriläisen haastatteluja. Seuraavassa lähdän tarkastelemaan sitä, minkälainen *Suvisoitto* näistä aineksista syntyy.

NAUHA

Suvisoiton nauhaosuus on mielenkiintoinen tarkastelunkohde mietittäessä sitä, kenen ääniä teoksessa kuuluu. Se on tehty Yleisradion nauhastosta peräisin olevien eri puolilta maailmaa kerättyjen heinäsiirkkojen äänistä. Meriläinen kertoo Heiniön (1990) siteeraamana *Suvisoitosta* seuraavaa:

Suvisoitto heijastelee kesäisiä ajatuksia. Huilun sooloa säestävä äänitausta on koostettu ja muokattu yksinomaan heinäsiirkkojen tutuista sirinöistä. Mukana ovat kotoiset soittelijamme ja ulkomaisetkin säärensahajat aina japanilaista hepokattia myöten.

Nauhalla kuuluu siis periaatteessa heinäsiirkkojen ääniä. Sävellys perustuu kertomukseen heinäsiirkasta ja muurahaisesta.² Meriläinen kertoo, että ajatus heinäsiirkasta ja huilusta tuntui hänestä mukavalta ja luonnonlä-

2. Heinäsiirkka ja muurahainen on "eläinsatu antiikin ajoilta. Muurahainen ahersi koko kesän kun taas heinäsiirkka vain soitti ja lauloi, ja syksyn tullen muurahaisella oli aimo ruokavarasto, josta heinäsiirkka yritti kerjätä vähän itselleen. Muurahainen antoi ymmärtää, että se joka oli laulanut ja soittanut kesän pitkän sai tanssia talven lämpimikseen, ja oletettavasti heinäsiirkka pian näännytti nälkään, onhan tarinan opetus se, että vanhuuden turvasta on huolehdittava ennen kuin tulee vanhaksi.

Nykyaikana tätä tarinaa on muunneltu ajattelemisen arvoisella tavalla. Muurahainen ahertaa yhä koko kesän kun taas heinäsiirkka edelleenkin vain soittaa ja laulaa, mutta syksyn tullen muurahainen istuu pesässään mutustamassa arkista ruokaansa, kun taas heinäsiirkasta on tullut kuuluisa laulajatar, jota kuullakseen hyönteiset maksavat mitä hyvänsä." (Henrikson, Törngren ja Hansson 1983, 149.)

heiseltä. Säveltäjä korostaa sitä, että nauhalla on kuultavissa vain ja ainoastaan luonnosta – heinäsirkoista – peräisin olevia ääniä. (I:1–2.) Pelkän kuulohavainnon perusteella tätä seikkaa olisi vaikea arvata.

Ääninauhan materiaali ulottuu tutusta kaskaiden soitosta varsin huilumaisiin sävyihin, ja lisäksi sen jäsentyminen tiettyyn pulssiin ja tiettyihin rytmiaiheisiin sekä sen paikoin selkeät säveltasot ja -kulut yhdistävät sen orgaanisesti huilusooloon (Heiniö 1990).

Nauhan materiaalina olevia ”luonnosta” peräisin olevia heinäsirkan ääniä muokataan teknologian avulla, jolloin ne alkavat muistuttaa ”luonnollisia” huilun ääniä nauhaäänien sijasta. Nauhalla olevat muokatut heinäsirkojen äänet sekoittuvat huilun ääneen. Toisaalta taas muutamissa *Suvisoiton* kohdissa huilu imitoi nauhaa.

Modernissa kulttuurissa luonto ja kulttuuri sekä myös luonto ja teknologia on pyritty pitämään mahdollisimman erillään toisistaan siten, että ne ovat dikotomisessa suhteessa toisiinsa. *Suvisoiton* nauhalla luonnon ja kulttuurin sekä luonnon ja teknologian väliset rajat ja vastakohtaisuudet kuitenkin hämärtyvät, sillä säveltäjän muokkaama heinäsirkojen sirtyys on muuttunut osin täysin tunnistamattomaksi. Meriläinen sanookin monien ihmisten epäilleen sitä, että kaikki nauhalla olevat äänet todella olisivat heinäsirkojen ääntelystä muokattuja.

Suvisoiton huilun ja nauhan välille muodostuvassa dialogissa aktualisoituu kaksi modernille länsimaiselle ihmiselle tyypillistä merkitysjärjestelmää, joiden avulla jäsenetään suhdetta ihmisyyteen, luontoon, kulttuuriin ja teknologiaan. Näille merkitysjärjestelmille on yhteistä se, että ne representoivat modernille ihmiselle ominaista teknologian pelkoa. Yhtäältä kysymys on ihmisen muuttumisesta yhä enemmän koneen kaltaiseksi, ja toisaalta on kyseessä vastakkainen tendenssi, koneiden ”inhimillistyminen”. (Siivonen 1996, 17.) *Suvisoitossa* kone tuottaa ”inhimillisiä”, huilistin soittamien äänien kaltaisia ääniä. Toisaalta myös huilistin soittamat äänet kuulostavat joskus ”keinotekoisilta”, koneen ääniltä.

Nauha edustaa luonnon lisäksi myös säveltäjää, sillä hän on sen tehnyt. Nauhalla kuuluu voimakkaasti säveltäjän ääni, sillä nauhan ansiosta osa esityksestä on esityskerrasta toiseen täsmälleen säveltäjän tahdon mukainen. Nauhalla on siis *Suvisoitossa* selkeän nuottikuvallinen funktio. Säveltäjän kontrolli ulottuu nauhan kautta myös huilistiin, sillä nauha määrittää esityksen kokonaiskeston ja lyhyempienkin jaksojen tapahtumisen nopeuden erittäin tarkasti. Nauha säätelee musiikin parametreista tarkimmin juuri ajan organisaatiota, rytmiä. Se korjaa nuottikuvan epä johdonmukai-

suuksia ja joskus jopa suoranaisia virheitäkin nuottikuvallisten funktioidensa avulla. Nauhan avulla säveltäjä pystyy kontrolloimaan *Suvisoiton* esityksiä paremmin kuin tarkimmankaan mahdollisen nuottikuvan avulla. Siten nauha edustaa nimenomaan säveltäjää ja hänen ääntään. Meriläinen (I:10) toteaaakin nauhan ja huilun suhteesta seuraavaa:

Itse asiassa siis sanoisin että tämä on klassisempi teos kuin Chopinin masurkka siinä mielessä että nauha on niin arka. Se menee se tulee se ääni sieltä just silloin ja se on soitettava ne äänet siihen väliin että siin on tämä on soitettava tarkemmin kun kun Chopinin masurkka tässä ei oo ollenkaan semmosia vapauksia vaan [--] nauha on armoston partneri.

Suvisoiton harjoittelussa muusikoille tuottaa pään- ja ruumiinvaivaa se, että oppii soittamaan synkroniassa nauhan kanssa. Nauha edustaa säveltäjän lisäksi myös toista muusikkoa. Muusikon ja ääninauhan yhtäaika-suudessa on kuitenkin kyse täysin eri asiasta, kuin jos esittäjinä olisi kaksi soittajaa. Tämä johtuu siitä, että synkroniasuhde on *Suvisoitossa* yksisuuntainen, kaikki vastuu yhtäaikaaisuudesta jää huilistille. *Suvisoitto* ei asetu sooloteosten tai kamarimusiikin kategorioihin vaan liikkuu näiden luokittelujen välimaastossa ja ehkä jopa ulkopuolella.

ÄÄNITE

Suvisoitto on olemassa konserttiesitysten lisäksi myös äänitteinä. Äänitteen teos on joissakin suhteissa väistämättä toisenlainen kuin konsertissa esitetty *Suvisoitto*, sillä äänitteet poikkeavat esityskonteksteina konserttitalanteesta. *Suvisoiton* kantaesittäjä, huilisti Mikael Helasvuo (1995, 142) kertoo äänitteen tekemisestä yleisesti seuraavaa:

Kummallista, että mikrofonille esiintyminen ei ollenkaan vapauta noista esiintymiseen liittyvistä epämiellyttävistä tunteista, vaikka äänitystilanteessa ei ole läsnä lainkaan ylimääräistä väkeä ja vaikka valmista äänilevyä ei tulla kuuntelemaan yhtenä joukkona. Äänittämiseen liittyy ajallinen kauhukuva. Koska musiikki on luonteeltaan sidottu "nyt"-hetkeen, se on seuraavana hetkenä jo väärässä paikassa väärään aikaan, johon se kuitenkin jähmetetään. Epäinhimillisen teknillisen täydellisyysvaatimus, joka äänitteelle nykyisin esitetään, pyrkii myös kuohitsemaan musiikin ja soittajan välisen kitkan. Ja juuri tuo hankaus on taideteoksen tärkein, luovan energian generaattori.

Äänitteen tekemisen prosessissa korostuu muusikon erillisuus kuuli-
ljoista. Äänitettä kuunneltaessa tila ei pidä musiikkia ja kuulijaa yhdessä,
jolloin musiikki voi äkkiarvaamatta olla ”väärässä paikassa väärään ai-
kaan”. Äänitteen muodossa olevassa musiikissa tulee selvemmin kuin kon-
serttitilanteessa esille se, että tekijät – säveltäjät ja muusikot – eivät voi
kontrolloida viestiensä sisältöjä tai niiden perillemenon tapaa. He eivät
koskaan saa tietää, missä, milloin ja miten heidän tekemäänsä musiikkia
kuunnellaan. Musiikkia ei siis ole äänitteen muodossa enää sidottu Helas-
vuon mainitsemaan yhteen ainoaan ”nyt”-hetkeen.

Konserttialissa yhteiseksi koettu aika ja tila mahdollistavat ajatuk-
sen yhteisestä kokemuksesta, esteettömästä kommunikaatiosta, viestin kul-
kemisesta säveltäjien, muusikoiden ja yleisön välillä. Äänite puolestaan
uhkaa käsitystä teoksen merkityksen pysyvyydestä ja yhtenäisyydestä. Sen
esityskontekstit ovat säveltäjän ja muusikon kontrollin ulottumattomissa.
Säveltäjän ja muusikon äänet sekoittuvat toisiinsa ja kuulijan ääneen. Teos
ja sen tulkinta kietoutuvat peruuttamattomasti toisiinsa.

Walter Benjamin (1989, 147) kirjoittaa kuuluisassa artikkelissaan
”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”, että ”taideteoksen
tekninen uusinnettavuus vapauttaa sen loismaisesta rituaalisidonnaisuus-
desta”. Hän liittää taideteosten jäljentämismenetelmien synnyn yhteen au-
tonomia-ajattelun kanssa. Benjamin kiinnittää huomionsa ensimmäisen
vallankumouksellisen jäljentämismenetelmän, valokuvauksen, ja *l’art
pour l’art* -opin synnyn yhtäaikaaisuuteen. Taideteoksen uusintamismene-
telmät ajoivat taiteen kriisiin, joka on yhä edelleen näkyvissä taiteen eri-
laisten olomuotojen tuottamisessa ongelmissa. Taiteen kentän piti auton-
omia-ajattelun avulla suojella itseään tuntiessaan arvovaltansa ja asemansa
uhatuiksi jäljentämismenetelmien ilmaantumisen johdosta. Musiikkiteok-
senkin merkitystä on uusintamismenetelmien vuoksi yhä vaikeampi mää-
ritellä pysyväksi, sillä äänitteessä korostuu merkitysten sitoutumattomuus
säveltäjän ja muusikon intentioihin. Teoksen merkityksiä on yhä vaikeampi
palauttaa tekijöiden intentioihin eli arveluihin siitä, mitä säveltäjä nuot-
tikuvaa kirjoittaessaan tai muusikko partituuria soittaessaan ”tarkoitti”. *Su-
visoiton* sijasta joudumme puhumaan *Suvisoitoista*.

Äänitteen tekijät eivät siis voi olla varmoja siitä, kuka heidän sävel-
tämäänsä tai soittamaansa teosta kuuntelee. Tämän lisäksi hämmennystä
aiheuttaa myös epä tietoisuus siitä, mistä kuullut äänet ovat peräisin. Mu-
siikkiesitystä ei äänitteessä nähdä, vaan se ainoastaan kuullaan. Erityisesti
Suvisoiton äänitteestä – kuten jo edellä kuvasin – on paikoitellen vaikeaa
ellei jopa mahdotonta ilman nuottikuvan tarkkaa seuraamista erottaa, mitkä
äänet ovat peräisin säveltäjän tekemältä ääninauhalta ja mitkä puolestaan

ovat huilistin soittamia. Äänen alkuperää ei voi yrittää jäljittää edes muusikon liikkeiden perusteella. Sähköisessä muodossa oleva musiikki mahdollistaa ruumiittomuuden kokemuksen liittämisen esiintyjiin, jolloin orgaanisen ruumiin ja teknologian välinen raja hämärtyy. *Suvisoitossa* käytetyt tavanomaisesta poikkeavat soittotavat – mikrintervallit, flutter-kielitykset, huiluaänet sekä erilaiset hälyä sisältävät äänet – hämärtävät huiluja nauhaosuuden välistä rajaa entisestään. Ihmisruumiin ja teknologian toisiinsa sekoittumisen vuoksi perinteiset käsitykset subjektiudesta problematisoituvat. Ruumis voidaan määritellä nykyajan teknologisoituneessa maailmassa suhteiden verkoksi, joka käsitteellistetään yhä uudelleen sen mukaan, mihin se kulloinkin artikuloituu eli niveltyy³ (Siivonen 1996, 15). Muusikon selvärajainen ruumis ja autonominen subjektiuus häviävät nauhan ansiosta sekä konserttisalissa että etenkin äänitteessä.

ESITYS KONSERTTISALISSA

Konserttisali muodostaa musiikkiesitykselle tyystin toisenlaisen kontekstin kuin äänite. Yhteistä näille molemmille esityksen konteksteille on muusikoiden ja kuulijoiden erottaminen toisistaan, joka tosin tapahtuu näissä kahdessa tilanteessa eri tavoilla. Tämä erottelu vaikuttaa osaltaan siihen, millaisia ääniä teoksessa, esimerkiksi *Suvisoitossa*, kuuluu. Muusikoiden ja kuulijoiden välinen ero merkitään konserttisalissa monin tavoin. He saapuvat konserttisaliin eri sisäänkäyntien kautta. Kuulijat näkevät hyvin valaistulla lavalla olevat soittajat, mutta muusikot eivät yleensä näe selvästi hämärässä salissa istuvia kuulijoita. Muusikoilla on kuulijoita useammin lupa liikkua konsertin aikana. Muusikoiden ja kuulijoiden tilat ovat erilliset. Lavalle pääsyn mahdottomuutta salin puolelta korostaa lavan ja salin välinen korkeusero. Muusikoiden ja kuulijoiden kokemukset eivät siis välttämättä kohtaa toisiaan: ”Esiintyjän edessä oleva yleisö reagoi niinkuin sinä, joka luet tätä tällä hetkellä yksiksesi. Voit olla vaikka kuinka pettynyt tai vihastunut, mutta se kaikki jää kokemukseni ulkopuolelle.” (Helasvuo 1995, 139.)

Säveltäjää ei useinkaan konserttisalissa tapaa, mutta muusikon ja nykysäveltäjän suhde saattaa olla melko läheinen. Muusikon ja kuulijan lisäksi myös säveltäjän ja muusikon äänet voivat tästä huolimatta sijaita esi-

3. Tarkoitan artikulaatiolla tässä yhteydessä sellaisten aineksien toisiinsa kytke mistä, joilla ei välttämättä tarvitsisi olla keskinäistä suhdetta toisiinsa (ks. esim. Grossberg 1995, 268).

tyksessä kaukana toisistaan, ja dialogi heidän välillään voi epäonnistua. Meriläinen kertoo haastattelussa *Suvisoiton* esityksestä Moskovassa, jossa huilisti epäonnistui erittäin nopeassa ja vaikeassa presto-jaksossa nauhan seuraamisessa. Hän sanoo, että ”tää meni vaan sitten yli et seurata nauhaa ja et se nakuttaa ihan tarkkaan niin se ei onnistunut”. (II:12.) Säveltäjän tahto toteutuu *Suvisoitossa* nauhan osalta aina. Muusikon on pystyttävä toteuttamaan oma osuutensa nauhan sanelemien ehtojen mukaan. Haastattellessani Mikael Helasvuota (12.11.1994) hän kuvaili presto-jaksosta puhuessaan *Suvisoiton* soittajaa koneena: ”[S]euraava jakso [presto] niin soitetas parhaiten jos olis absoluuttinen huilukone, se ois niinku absoluuttisesti toivottavin esitys.” Muusikon toivottuja ruumiinliikkeitä ei Moskovan *Suvisoiton* esityksessä saavutettu, koska huilisti ei onnistunut olemaan riittävässä määrin kone. Säveltäjän ruumis on konserttiesityksessä kuten äänitteessäkin usein näkymätön, eikä siihen ulotu – toisin kuin muusikon ruumiiseen ja kuulijoiden ruumiisiin konserttikurin kautta – minkäänlaista näkyvää tai julkilausuttua kontrollia.

Meriläinen kertoo huilisti Pierre-Yves Artaud'n esittäneen *Suvisoittoa* paljon eri puolilla maailmaa. Kun Artaud 1986 kävi Meriläisen sävellyskonsertin yhteydessä Helsingin Juhlaviikoilla, esityksiä oli koossa kaikkiaan neljätoista. Haastatteluhetkellä Meriläinen arvioi esitysten kokonaismäärän noin kolmeksi kymmeneksi. Hän sanoo saavansa silloin tällöin kortteja ”Tokioista tai Frankfurtista”, joissa kerrotaan *Suvisoiton* esityksistä. Joskus Meriläiselle tullaan kertomaan, että ”sul oli taas menestys”. (II: 16.) Säveltäjän ääni kuuluu hänen näkymättömyydestään huolimatta länsimaisen taidemusiikkikulttuurin teoksissa niin voimakkaana, että teoksen mielletään hyvin pitkälle olevan nimenomaan säveltäjän omaisuutta.

MIKROINTERVALLIT SÄVELTÄJÄN JA MUUSIKON VÄLISEN TEHTÄVÄNJAON UUELLEENMÄÄRITTELIJÖINÄ

Suvisoiton mikrointervallit tarjoavat mielenkiintoisen näköalapaikan länsimaiselle kulttuurille tyypilliseen luonnon ja kulttuurin rajan määrittelemiseen. Mikrointervallien käyttö tässä teoksessa rikkoo sitä länsimaisessa taidemusiikissa yhä edelleen tiukassa istuvaa käsitystä vastaan, että sävelavuus jakaantuu kahteentoista yhtäsuureen osaan. Käsittelem tässä mikrointervalleja esimerkkinä luonnon ja kulttuurin välille muodostuvan binaarisen oppositioparin murtumasta ja kysyn, miten mikrointervallit ovat *Suvisoitossa* ylipäättään perusteltuja ja mahdollisia.

Suvisoiton huiluosuuteen on kirjoitettu melko paljon mikrointervalleja, joiden toteuttamisessa muusikolla on runsaasti erilaisia mahdollisuuksia. Yksi mikrointervalli voidaan soittaa säveltasoltaan ja sointiväritään monella tavalla. Huilulla soitettaessa säveltasoa voidaan muuttaa viidellä tavalla: muuttamalla yleisviritystä, sormitusten avulla, kääntämällä huilua tai ilmavirran ja ansatsin muutoksilla. Näin säveltasosta muodostuu jatku- mo, johon soittaja määrittelee kullekin äänelle oman paikkansa, sen into- naation. Tämän lisäksi soittajan täytyy ottaa kantaa myös siihen, minkälai- sen äänenvärin hän kuhunkin ääneen haluaa. Mikrointervalleja voidaan soittaa kahdella tavalla: ensinnäkin sormitusten avulla, jolloin huiluun pu- halletaan tavanomaisella tavalla, tai sitten muuttamalla ilmavirran suuntaa joko kääntämällä huilua tai muuttamalla huulten ja leuan avulla puhallus- kulmaa, jolloin äänen korkeus muuttuu. Tulos riippuu soittajasta ja soitti- mesta. Epätavanomaisia sormituksia käytettäessä äänenväri muuttuu olen- naisesti, kun taas huilua käännettäessä ja ilmavirran suuntaa muutettaessa äänenväri pysyy vakiona.

Meriläinen (II:11) kuvailee *Suvisoiton* lento-osan loppua seuraavasti:

siinähan tässä keskellä ollaan alueella jota ei oo olemassakaan sillä tavalla et jos ajatellaan näitä nuottiviivaston nuotteja niin tämmönen matala e ja vähän korkea f ja vähän korkea d siinä uidaan niinko täy- sin irrallaan siitä tästä perinteisestä rakenteesta ja nämä nuottiviivas- ton portaat ilmaisee että sävelellä on paikkansa niin nää täytyy mer- kitä siis sille tasolle mikä on lähinnä mutta siinä mennään täysin ul- kopuolelle tän nuottiviivaston ilmaisemien sävelten ulkopuolelle ja siihen nyt on ihan tarkotus siin on tietty sävy tietty ominaisuus ka- rakteri tulee siitä että irtaudutaan [-] niistä sävelistä jotka on ne pe- ruslähtökohdat ollaan ihan jossain muualla ja samanaikaisesti tulee sitten tämä nauha tuottaa sitten tätä tämmöstä rytmistä materiaalia.

Mitä Meriläinen tarkoittaa sellaisella, jota ”ei ole olemassakaan”, joka on ”muualla” ja ”nuottiviivaston ilmaisemien sävelten ulkopuolella”? Entä mitä toisaalta on olemassa, täällä ja nuottiviivastolla? Meriläinen ku- vailee samaa kohtaa myös sanomalla, että siinä mennään alueelle, jota ei olekaan ja joka irtautuu täysin perinteestä. Viimeinen rivi (ks. nuottiesi- merkki s. 124) menee hänen kuvauksensa mukaan pitemmälle ja pitem- mälle ja päättyy multifoniaan. (II:11.)

NUOTTIESIMERKKI

The image shows a musical notation example. At the top, a single staff contains a melodic line with various note values and rests. Dynamics markings 'p' and 'mf' are placed below the staff. Below the main staff, there are four smaller musical elements: a sequence of notes, a treble clef staff with a rhythmic pattern, a piano keyboard diagram with numbered notes (1-10), and a final rhythmic pattern.

Vastaus edellä esittämiini kysymyksiin löytyy siitä, että Meriläinen (II:13–14) nimeää ei-mikrosävelaskeliset sävelet ”selkeiksi säveltasoiniksi”, ”normaalisäveliksi” ja ”normaaleiksi sävelaskeleiksi”. Tässä siis se, mitä ”ei ole olemassakaan”, tarkoittaa itse asiassa kaksitoistasävelisyydestä poikkeamista eli mikrointervalleja. Sävelvaruus jakaantuu länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa kahteentoista osaan, mistä merkinä on esimerkiksi se, että nuottiviivastossa ei ole omia paikkoja mikrointervalleille. Meriläisen kuvailun mukaisesti *Suvisoiton* alun klustertapahtumassa tietyn sävelalueen kaikki peräkkäiset sävelet eli kaikki sävelet ovat sellaisessa sävelvaruudessa, jossa oktaavi jakaantuu kahteentoista säveleen ja peräkkäiset sävelet ovat puolisävelaskelen etäisyydellä toisistaan. Myös intervallit määrätään kaksitoistasävelisesti eikä mikrointervalleja lueta mukaan. (II:1.)

Meriläinen lieventää mikrointervallien käytöstä syntyvää ristiriitaa tavalla, joka pintapuolisesti tarkasteltuna vaikuttaa ristiriitaiselta. Meriläisenhän kuvailee – kuten edellä kerroin – ei-mikrosävelaskelisiä säveliä normaaleiksi. Tämän perusteella mikrosävelaskelien voisi siis ajatella olevan epänormaaleja. Meriläinen perustelee kuitenkin pitkään tekemäni haastattelun aikana sitä, miten mikrointervallit ovat itse asiassa luonnollisempia kuin yleisemmin käytössämme oleva kaksitoistasävelikkö.

U. M. [--] puhaltimilla ne [mikrointervallit] on luonnostaan käsillä ja itse asiassa jos ajattelee yläsävelsarjaa jo sieltä fissästä eteenpäin siis yläsävelsarjan se fis on ihan toinen asia kun jos ottaa pianosta sen tasavireisenä se on matalampi sehän on ihan selvää että siinä mitä pitemmälle mennään niin sitä enemmän siellä tulee näitä mikrointervalleja [--] sieltä on siis vaan valittu tähän tonaaliseen systeemiin siten ne tukipisteet [--].

T. L. Et tavallaan me ollaan huijattu itseämme laittamaan äänet sellasiin lokeroihin joita ei oikeestaan ole olemassakaan?

U. M. Aivan oikein mua ei uskottu siellä yliopistolla kun mä puhuin että [--] katsokaa nyt tää ei pidä paikkaansa että siis tää tonaalisuus jota pidetään luonnonmukaisena ja oikeana niin se ei ole sitä vaan se on tietty valinta [--]. (II:10.)

Meriläinen lieventää ristiriitaa asettamalla mikrointervallit huilussa olemassaoleviksi asioiksi: ne ovat puhallinsoittimissa ja huilussa ”luonnostaan käsillä”. *Suvisoitossa* on kohtia, joissa yhtä säveltä soitetaan erilaisilla huilun sormituksilla, jolloin äänenväri muuttuu mutta sävelkorkeus pysyy jotakuinkin samana. Näissä kohdissa mikrointervallit tapahtuvat Meriläisen mielestä ”väistämättä” ja ”luonnostaan”. (II:1–2.) Mikrointervallit sijoitetaan kaikissa näissä lausumissa säveltäjän – ja myös muusikon – ulkopuolelle, luonnollisuuteen ja soittimeen.

Pintapuolisesti tarkasteltuina Meriläisen mikrointervalleista esittämät luonnehdinnat näyttävät ristiriitaisilta siksi, että hän nimittää ei-mikrointervallisia säveliä ”normaaleiksi” mutta toisaalta myös mikrointervallit ovat hänen mielestään puhaltimissa ”luonnostaan” käsillä. Mihin normaaliuden ja luonnollisuuden käsitteitä ylipäätään tarvitaan, jos niiden ulkopuolella ei ole mitään?

Luonnollistamisen prosessin avulla historiallisesti ja kulttuurisesti määrittyvät asiat saadaan näyttämään luonnollisilta. Sosiaalisesti määritellyt mutta luonnollisiksi nimetyt ilmiöt koetaan väistämättöminä, kiistattomina, tosina ja kenties jopa universaaleina. Perinteinen vastakohtaisuus luonnon ja kulttuurin välillä murtuu näissä lausumissa. Luonnollisuus osoittautuu sekä kaksitoistasäveliseen asteikkoon että mikrosävelaskeliseen asteikkoon kuuluvissa sävelissä kulttuuriseksi konstruktioksi. Kaksitoistasäveliseen asteikkoon perustuva tonaalisuus on Meriläisen (II:10) sanoin ”tietty valinta”. Mikrointervallitkin ovat luonnollisia säveltäjän lausumien mukaan ainoastaan soittimen, kulttuurituotteen tasolla.⁴

ÄÄNIÄ JA HÄLYJÄ

Suvisoitossa on kuultavissa artikkelin alussa esittelemieni Bahtinin ajatusten mukaisesti monenlaisia ääniä. Teoksesta kantautuvat huilistien, säveltäjien, kuulijoiden, koneen, teknologian, huilun, luonnon ja heinäsiirkkojen äänet, jos joku vain on halukas kuuntelemaan. Tässä kirjoituksessa esite-

4. Toisenlainen tulkinta mikrosävelaskelien perusteluista *Suvisoitossa* ks. Leppänen 1996.

tyssä *Suvisoitossa* kuuluu myös minun ääneni. Olen valinnut käsiteltäviksi ja dialogiin itseni kanssa tietyt tekstit, jolloin monet muut tekstit ovat jääneet tarkastelun ulkopuolelle. Mitä sain selville toimimalla näin?

Suvisoitossa kuultavia ääniä jäsentävät modernille kulttuurille ominaiset binaariset oppositioparit: ihminen ja luonto, ihminen ja kone sekä kulttuuri ja luonto. Nämä käsitteet voivat pintapuolisesti tarkasteltuina näyttää selkeän dikotomisilta. Kun dikotomioita aletaan tarkastella lähemmin, huomataan, että niiden vastakohtaisuutta onkin erittäin vaikea perustella. Käsitteiden tarkemman määrittelyn tasolla dikotomiat hämärtyvät ja saavat uusia merkityksiä.

Tämän kirjoituksen kohteena oleva teksti, *Suvisoitto*, on edellä kuvatun kaltainen ainoastaan tässä kontekstissa. Teosta ei olisi olemassa ilman hankauspintaa, joka muodostuu sen ja muiden tekstien välille. Teksti ja konteksti ovat siis liimautuneet erottamattomasti kiinni toisiinsa. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna perinteisen selvärajainen teoskäsitys lähtee liikkeelle ja problematisoituu, sillä teosta ei voi irrottaa ympäristöstään autonomiseksi yksiköksi esimerkiksi nuottikuva-analyysin avulla. Myös perinteinen käsitys tekijästä ansaitsee osakseen uudelleenmäärittelyn, sillä subjektikin saa teoksen lailla merkityksensä aina suhteessa ympäristöönsä. Vuoropuhelujen ja rajanylitysten avulla voimme löytää sellaisia tapoja kuunnella, katsella ja tuntea musiikkia, jotka antavat aiemmin huomaamattomien äänten tulla kuuluville.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

- Benjamin, Walter 1989. Taideteos teknisen usinnettavuutensa aikakaudella. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto ja Tutkijaliitto.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Heiniö, Mikko 1990. *Suvisoitto huilulle ja heinäsirkoille*. Esittelyteksti CD:n kansilehdellä (ODE 742-2, ks. ääniteluettelo).
- Helasvuo, Mikael 1995. Esiintyvistä esittämisestä. *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Toim. Raija Ojala. Porvoo [etc.]: WSOY.
- Henrikson, Törngren ja Hansson 1983. *Suuri Tarukirja*. Suomalainen toimituskunta Jorma O. Tiainen, Reijo Pajamo, Tellervo Helin ja Olavi Räsänen. Suom. Hannu Hiilos, Antti Nuutila ja Kari Nenonen. Helsinki: Koko Kansan Kirjakerho.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijäisyys. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto, musiikkiteide, moniste.

- McClary, Susan 1989. Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition. *Cultural Critique* 12.
- Rojola, Sanna 1995. Hei, kuka ”puhuu”? Mihail Bahtinin ajatuksia kulttuurista ja kulttuuriteksteistä. *Etnomusikologian vuosikirja* 7.
- Siivonen, Timo 1996. *Kyborgi. Koneen ja ruumiin niveltymisiä subjektissa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 53. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Suilamo, Harri 1988. Usko Meriläinen. *Usko Meriläinen lähikuvassa radio-ohjelmissa 1987–1988*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.

HAASTATTELUAINEISTO (TARU LEPPÄSEN HALLUSSA)

- I Usko Meriläisen haastattelu 29.4.1994
II Usko Meriläisen haastattelu 9.11.1994

ÄÄNITTEET

- Suvisoitto* CD-levyllä ODE 742-2. Mikael Helasvuo, huilu.
Suvisoitto LP-levyllä TA 8103. Mikael Helasvuo, huilu.

EI AIVAN VAKAVAA MUSIIKKIA

KOMIIKKA JA SÄVELTÄJÄN INTENTIO UUDESSA SUOMALAISESSA MUSIIKISSA

TOMI NORHA

Musiikillisen komiikan tutkimus on oikeastaan ollut tutkimusta komiikasta wieniläisklassisen ajan musiikissa, sillä tutkimusten esimerkit ovat lähes poikkeuksetta Mozartin, Haydnin ja Beethovenin tuotannosta. Tosin myös C.P.E. Bachin ja Brahmsin teosten avulla on valotettu tätä moniulotteista ilmiötä. Kirjoittajien esimerkit tuntuvat monesti horjuvilta tai jopa järjenvastaisilta,¹ joten musiikillista komiikkaa käsitteleviin kirjoituksiin tutustumisen nostaa väistämättä esiin kysymyksen siitä, mitä musiikissa ylipäättään on mielekästä kutsua koomiseksi. Mikään teoria ei kykene tyhjentävästi selittämään komiikan olemusta, eikä niistä juurikaan ole erottelemaan edes tulkintojen totuudenmukaisuutta. Missä koomisuus sitten ”sijaitsee”? Kenellä on lupa ja valta päättää siitä, mikä on koomista ja mikä ei?

Musiikillisessa huumorissa ja komiikassa on aina kyse kommunikaatioprosessista, jossa ovat mukana ainakin teos, sen tekijä ja vastaanottaja. Varsin yleisesti huumori tai koominen nähdään jonkinlaisena funktiona kuulijan ja teoksen välillä. Jerry Palmerin (1994, 142) mukaan huumori sijaitsee artefaktin ja sen vastaanottajan välisessä suhteessa. Yhtälöön voi ottaa muuttujaksi taideteoksen kontekstin ja tarkentaa vastaanoton käsitet-

1. Esimerkiksi Beethovenin yhdeksännen sinfonian scherzon oktaaveihin virityt patarummut tai viidennen sinfonian scherzon pizzicatot ovat Robert Schumannin (1877, 15–17) mukaan ”puhtaasti koomisia instrumentaalisia efektejä”. John Kucaba (1980, 108, 115–116) puolestaan nimittää kromaattista appoggiaturaa tai harmonisesti moniselitteistä tilannetta koomiseksi. Cassandra Carrin (1985, 137, 139) mukaan kulku C-duurin dominantilta alennetulle kuudennelle asteelle on ”harmoninen sanaleikki” ja Beethovenin *Waldstein*-sonaatin ensimmäisen osan tahdissa 168 kulku alennetulle A:lle (”G:n sijasta”) on ”kiistattomasti ironinen”. Lisää aiheesta ks. Norha 1997.

tä. Näin on tehnyt Wilfried Gruhn, joka on pohtinut komiikan olemisen tapaa semioottisista lähtökohdista. Gruhnin (1983, 677–678) mukaan näyttää siltä, että

komiikka ei niinkään liitä olioihin tiettyä ominaisuutta (kuten esimerkiksi väri tekee), vaan enemmänkin se saa vastaanottajassa aikaan tietyn vaikutuksen. Koominen vaikutus on seuraus funktiosta, jonka väitteet, teot, tapahtumat tietyissä yhteyksissä toteuttavat. Vaikutus riippuu olosuhteiden tietyistä konfiguraatioista, esiintymisyhteydestä (kontekstista) ja vastaanottajan mielentilasta (psykkisestä dispositiosta). Se, mikä jonkun mielestä on koomista, ei jonkun toisen mielestä ole sitä lainkaan. Sama asiasisältö voi olla yhdessä yhteydessä vitsikäs, toisessa pikemminkin kiusallinen tai harmillinen. Komiikka ei siis itsessään ole ominaisuus, vaan se spesifinen merkitys, jonka tiettyjen merkkien yhdistelmä tietyssä kontekstissa saa. Kyseessä on prosessi, jossa erilaiset tekijät vaikuttavat yhdessä.²

Gruhnin määritelmässä komiikan olemassaolosta päättää viime kädessä vastaanottaja.

MUSIIKILLINEN KOMIikka JA SÄVELTÄJÄN INTENTIO

Komiikan ja huumorin ontologiaan liittyvät ongelmat voidaan kiertää tarkoituksen ja tulkinnan käsitteiden ympärille: ongelmat syntyvät, kun tarkoitus ja tulkinta eivät jostain syystä kohtaa toisiaan. Kaikki mahdolliset tilanteet saadaan näkyviin yksinkertaisella ristiintaulukoinnilla.

2. "Doch es zeigt sich, daß Komik nicht so sehr eine Eigenschaft ist, die den Dingen als besondere Qualität (wie etwa eine Farbe) anhaftet, sondern vielmehr eine bestimmte Wirkung im Rezipienten auslöst. Die komische Wirkung ergibt sich aus der Funktion, die die Aussagen, Handlungen, Vorgänge in einem bestimmten Zusammenhang erfüllen, und beruht auf einer bestimmten Konfiguration von einem Sachverhalt, dem Zusammenhang (Kontext), in dem er steht, und der Verfassung (psychischen Disposition) des Rezipienten. Was dem einen komisch erscheint, kann ein anderer gar nicht komisch finden. Derselbe Sachverhalt kann in dem einen Zusammenhang witzig sein, in einem anderen eher peinlich oder ärgerlich wirken. Komik ist demnach keine Qualität an sich, sondern die spezifische Bedeutung, die einer Zeichenkonstellation in einem bestimmten Zusammenhang (Kontext) als Ergebnis eines Prozesses erwächst, in dem verschiedene Faktoren zusammenwirken."

**TARCOITUS JA TULKINTA KOMIIKAN
MÄÄRITTÄJINÄ**

	Tarkoitus	Tulkinta
1. kiistaton komiikka	+	+
2. epäonnistunut komiikka	+	-
3. tahaton komiikka	-	+
4. epäselvät tapaukset	?	?

Kun taiteilijan tarkoittama hauskuus tulee ymmärretyksi, on kyse kiistattomasta komiikasta. Kun taas komiikka ei saa vastaanottajassa aikaan toivottua vaikutusta, voidaan puhua epäonnistuneesta komiikasta. Tahattomasta komiikasta on kyse, kun vastaanottaja näkee koomisena sen, mitä ei koomiseksi ole tarkoitettu. Lisäksi on syytä huomioida tapaukset, joissa tarkoitus ja tulkinnan tapa jäävät epäselviksi – käytännössä suurin osa musiikillisesta komiikasta kuuluu tähän kategoriaan.

Jotta tarkoitus välittyisi tulkintaan, säveltäjän on annettava jokin merkki intentiostaan, siitä, että kyseessä on yritys siirtyä vakavasta koomiseen. Näitä merkkejä on yleisimmin kutsuttu vihjeiksi mutta myös signaaleiksi (Walter Nash) sekä diskursiivisiksi vihjeiksi (Jerry Palmer). Tällaisen merkin avulla säveltäjän ja kuulijan välille sitten syntyy sopimus tulkitsemisen tavasta (Nash 1986, 6). Palmer (1994, 173–174) kirjoittaa:

Tieteelliseen ajatteluun on vakiintunut käsitys, jonka mukaan mikään maailmassa ei ole luonnostaan hauskaa vaan jonkin hyväksyntämerkkinä hauska on neuvottelukysymys. Tämä käsitys näyttää osittain virheelliseltä, koska se johtaa loogiseen ongelmaan: jos millään subjektin ulkopuolisella ilmiöllä ei olisi mitään ominaisuutta, joka merkitsisi sen hauskaaksi, neuvottelut siitä, mikä on hauskaa, olisivat kirjaimellisesti umpimähkäisiä. Johtopäätöksenä voidaan sanoa, että tämän välttämiseksi ilmiöt täytyy merkitä potentiaalisesti hauskoiksi, ja siten neuvotteluja ilmiöiden hauskuudesta johdattaa jokin niiden piirre. [--] Täten huumori on alisteinen universaalille kommuni-

kaation laille: kaikki viestit pitää koodata ja dekodata, ja näiden välissä on erilaisia muuttujia, jotka potentiaalisesti aiheuttavat ristiriitoja koodauksen ja dekodauksen välille.³

Vitseissä intension ilmaisevana vihjeenä tai ”potentiaalisesti hauskaksi merkitseväenä ominaisuutena” toimii usein vakiintunut aloitus, josta vitsin välittömästi tunnistaa vitsiksi: ”Suomalainen, ruotsalainen ja norjalainen...” Vihjeen voi antaa myös vitsin muoto: ”Tiedätkö, mikä on -- ja - -”, kuten ujo piimä -tyyppisissä koululaisvitseissä kysellään. Parodian tunnistaa monesti nimestä; esimerkiksi Paul Hindemith on merkinnyt teoksensa potentiaalisesti koomiseksi otsikoimalla sen *Ouvertüre zum "Fliegenden Holländer"* wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt (”Lentävän hollantilaisen” alkusoitto huonon kylpyläyhtyeen soittamana lähteellä aamuseitsemältä suoraan nuotista). Monissa televisio-ohjelmissa vihjeenä toimii taustalla raikuva nauru. Klovnin intension toimii osoituksena paitsi hänen pukunsa ja maskinsa, myös sirkusintituution luoma traditio: kun areenalle astuu tietyssä vaiheessa ohjelmaa tietyn näköinen tyyppi, katsojat tietävät valmistautua nauruun. Vihje voi kulkea myös kätevästi henkilöön kiinnittyneenä, jos jo nimi paljastaa, mistä on kyse. Weird Al Yankovich tekee hullunkurisia rockparodioita, P.D.Q. Bach puolestaan hassuttelee eri tavoin klassisella musiikilla.

Vihjeiden sijasta tässä puhutaan yleisemmin signaaleista, koska intension voi ilmaista myös suoraan: ”Aion nyt kertoa vitsin...” Signaalit ovat vain harvoin yhtä yksiselitteisiä kuin edellä mainituissa esimerkeissä, ja etenkin musiikillisessa komiikassa intension tunnistaminen on monesti ongelmallista. Kuten Palmer-sitaatista kävi ilmi, komiikka on alisteinen kommunikation laeille, ja kommunikoinnissa koodauksen ja dekodauksen - siis tarkoituksen ja tulkinnan - välillä vaikuttaa erilaisia muuttujia, jotka haittaavat viestien perillemeno. Toisinaan ei tunnu löytyvän mitään,

3. ”It has become a commonplace of social scientific thought about humour that nothing in the world is naturally funny, that the acceptance of anything as funny is a process of negotiation. In one respect, this principle seems erroneous, because it would confront us with logical difficulty: if no phenomenon external to the subject had any property that marked it as funny, then negotiations about what to find funny would take place literally at random, apropos anything. We may conclude that phenomena must be marked as potentially funny in order to avoid this, and thus negotiations about the funniness or otherwise of given phenomena are conducted on grounds determined by some feature of the circumstances in question. [-] Thus humour is subject to the universal law of communication: all messages must be encoded and decoded, and between the encoding and the decoding come various variables which potentially produce lack of fit between the two.”

mikä varmistaisi tulkinnan mielekkyyden. Voi löytyä jotakin, joka tulkitaan signaaliksi, mutta jota säveltäjä ei sellaiseksi ole tarkoittanut. Voi olla, että ajallinen etäisyys estää tulkitsemasta signaaleita säveltäjän tarkoittamalla tavalla. Signaalit voivat olla myös keskenään ristiriitaisia. Esimerkiksi vakavalla naamalla kerrottu vitsi voi aiheuttaa sen, ettei vitsiä ymmärretä vitsiksi lainkaan, mutta toisaalta vitsin teho voi myös lisääntyä kontrastin myötä.

Jopa tekijän käsitykset omista intentioistaan saattavat olla keskenään ristiriitaisia. Kari Kuuva teki *Tango Pelargonian* alunperin parodiaksi, mutta kappaleen menestyttyä Kuuva onkin sanonut olevansa sitä mieltä, että ”*Tango Pelargonia* on hieno tango eikä siinä ole mitään parodiaa” (Heiniö 1992, 40; Ranta 1992, 58).

Kuinka näissä vähemmän selkeissä tapauksissa sitten toimitaan? Mitä epäselvien signaalien selvittämiseksi voidaan tehdä, miten kommunikaatiota haittaaviin muuttujiin tulee suhtautua? Kutsutaanko hätiin ulkomusiikillisia tekijöitä vai pitäydytäänkö autonomisen estetiikan mukaisesti teoksen ominaisuuksissa? Turvaudutaanko elämäkerralliseen materiaaliin vai peräti psykoanalyyysiin?

SIGNAALIT TARKOITUKSEN ILMAISIJOINA

Intentiosta kertovia signaaleita on koetettu pyydystää pitkään. Jo Quintilianus systematisoi niitä pääteoksessaan *Institutio oratoria*. Quintilianuksen mukaan vihjeitä, joiden avulla ironia on mahdollista tunnistaa puheesta, on kolmenlaisia: jos joko esitystapa, puhujan persoonallisuus tai aiheen luonne on ristiriidassa sanojen kanssa, tulee selväksi, että puhujan intentio on eri kuin mitä hän itse asiassa sanoo. (Booth 1974, 49.) Jokaista näistä vihjeistä on mahdollista soveltaa puhumisen lisäksi myös musiikkiin, ja niin on tehtykin. Erehtymisen vaara on kuitenkin aina suuri, kuten D.C. Muecke on huomauttanut. Ironiselta näyttävä esitystapa voi johtua esimerkiksi huolimattomuudesta, ja voidaksemme olla varmoja meidän tarvitseekin Muecken (1969, 57–58) mukaan tietää enemmän puhujasta tai hänen näkemyksistään.

Wayne C. Booth on kategorioinut sellaisia vihjeitä, joita olisi ”type-rää tai outoa” käyttää, ellei pyrkisi olemaan ironinen. Ensimmäisen ryhmän muodostavat suorat ”varoitukset”, joita tekijä voi antaa esimerkiksi teoksen nimessä tai motossa. Toiseksi tekijä voi julistaa tunnetun virheen: esimerkiksi historiallisen faktan tai populaarin ilmaisun vääristäminen (”olisi voinut kuulla pommin [nuppineulan] putoavan”) tai triviaalin päätelmän

tekeminen kertovat ironisesta intentiosta. Kolmanneksi teoksen sisäiset risti-riitaisuudet voivat toimia tällaisina vihjeinä. Neljäntenä Booth mainitsee tyylien yhteentörmäyksen. Näiden lisäksi tulevat kontekstiin luettavat vihjeet; esimerkiksi jos tekijä on tehnyt yhden ironisen tai humoristisen teoksen, voi muistakin teoksista epäillä samaa. Tosin tällainen tulkinta johtaa helposti väärinkäsityksiin, kuten Booth (1974, 53–76, 80–81) muistuttaa. Musiikissakaan intention ei tarvitse ilmetä kuulo- tai edes nuottikuvassa mitenkään, vaan myös kontekstuaaliset vihjeet ovat mahdollisia.

Intentionista voidaan siis kertoa kahdella tavalla: tekijä voi ilmaista aikomuksensa joko suoraan tai epäsuorasti, vihjeen avulla. Musiikissa ilmoituksen suoruus tarkoittaa käytännössä sitä, että säveltäjä sanallisesti – siis musiikin ulkopuolisin keinoin – kertoo koomisista tarkoituksiperistään. Musiikilliset tai ylipäätään muut kuin sanalliset vihjeet eivät voi olla suoria, koska niitä ei ole koskaan mahdollista tulkita yhtä yksiselitteisesti kuin sanallisia. Sanallisetkaan signaalit eivät toki aina ole yksiselitteisiä, koska intention voi ilmaista kovin monella tavalla. Vihjeet voidaan edelleen jaotella sen mukaan, annetaanko vihje teoksen yhteydessä vai ei. Kun vihje tulee teoksen ulkopuolelta, sitä voidaan kutsua kontekstuaaliseksi. Musiikillisessä komiikassa intentionista kertovia signaaleja on siten kolmenlaisia:

1. sanalliset
2. musiikilliset
3. kontekstuaaliset.

Yleispätevää, valmista vastausta ei kysymykseen epäselvistä signaaleista voida antaa, eikä intentioneihin turvaaminen välttämättä objektiivisesti paljasta komiikkaa. Mitä hämäämpiä tekijän antamat signaalit ovat, sitä enemmän huomion kohteeksi joutuu dekodaus eli Ilkka Niiniluodon (1983, 172–173) termein ”tulkitsijan merkitys”. Toisaalta mitä selkeämpi signaali on, sitä varmemmin säveltäjä voi olettaa intentionsa välittyvän kuulijakunnalle. Luokittelemalla näitä signaaleja, joiden avulla säveltäjän on mahdollista välittää tieto tarkoituksistaan, voidaan tutkia erilaisten signaalityyppien luotettavuutta, niiden suhdetta säveltäjän intention.

”HIEMAN NAIIVIA HUUMORIA”

Daniel Weber teki jo noin kaksisataa vuotta sitten huomion säveltäjän kommentista ehtona musiikillisen vitsin ymmärtämiselle (Ratner 1980, 387). Kiistattomimmillaan musiikillinen komiikka onkin silloin, kun sä-

veltäjä sanoin ilmaisee koomisen tarkoituksensa. Siihen hänellä on käytösään useita foorumeita. Vihjeen voi antaa teoksen tai sen osan nimi, nuotteihin liitetty ohje tai muu, nuottien ulkopuolinen kommentti. Teoksen nimi säveltäjän intention paljastajana eroaa tässä joukossa muista oleellisesti: nimen voi olettaa välittyvän sellaisenaan jokaiselle kuulijalle, kun taas säveltäjän musiikistaan kirjoittamat kommentit eivät yleensä leviä kovin laajalle. Niin ikään esitysohjeen välittämä tieto jää useimmiten vain muusikon ja säveltäjän väliseksi.

Selkein merkki säveltäjän koomisesta intentiosta on teoksen nimeäminen pilaksi, kuten Teppo Hauta-aho on tehnyt *Serious joke* -kappaleissaan. Hauta-aho on Mozartinsa opiskellut, koska *Serious joke I* kontrabasolle ja pianolle luo komiikkaa hyvin pitkälti samoin keinoin kuin Mozartin *Ein musikalischer Spass*. *Serious joke I* perustuu kokonaan Mozartin aikaiseen tonaalisuuteen ja muihin tuon ajan sääntöihin, joita rikkomalla komiikka syntyy. Hauta-ahon pyrkimyksenä onkin selvästi ollut synnyttää mielikuva esteettisesti huonosta klassismin ajan teoksesta. *Serious Joke II* pasuunalle ja kontrabasolle puolestaan keskittyy hupaisiin ääniin ja teatterimaiseen komiikkaan. Pasuunan glissandot, flatterzungen, imuäänet, wah-wah-sordiino, erittäin matalat äänet ja soittimen ja lauluäänen yhdistäminen sekä kontrabasson glissandot, erilaiset pizzicatot, naputtelut ja hankaukset ovat kaikki uudessa musiikissa varsin tavanomaisia ääniä, mutta vitsi-otsikon alla niiden tulkintaa ohjaa ilman muuta humoristinen asenne ja ne kuulostavat koomisilta. Mielenkiintoinen ajatusleikki on, mikä vaikutus toisenlaisella nimellä olisi teosten koomisuuteen. Olisiko *Serious joke* yhtäläillä koominen, jos Hauta-aho olisikin otsikoinut teoksensa esimerkiksi *Divertimentoksi*?

Jos teoksen nimi vaikeneekin komiikan suhteen, voi säveltäjän partituuriin tekemä merkintä kertoa koomisesta intentiosta. Esitysohjeiden ensisijainen vastaanottaja on esiintyjä, vaikka ihannetapauksessa säveltäjän intention voi olettaa välittyvän myös kuulijoiden korviin. Yksi yleisimmistä komiikan keinoista on väärin soittaminen. Säveltäjän on kuitenkin pyrittävä välittämään kuulijalle jollakin tavoin tieto siitä, että väärinsoitto on tarkoituksellista. Hauta-ahon edellä mainittujen teosten nimet antavat yksiselitteisen tulkintamallin jokaiselle epäsovivalta tai väärältä kuulostavalle tapahtumalle, mutta säveltäjä voi myös pyytää partituurissa soittajaa soittamaan väärin. Esimerkiksi Pehr Henrik Nordgrenin konsertossa klarinetille, kansansoittimille ja pienelle orkesterille kaksirivinen haitari soittaa pelimannimelodiaa, jonka säestyksen esitysohjeena on ”Soittajan soinnut, mielellään ’väärää’”. Väärin soitettu kansanmusiikkikatkelma kontrastoi selvästi muuhun teokseen, ja koominen vaikutelma voi syntyä.

Paitsi partituurissa säveltäjä voi vihjata tarkoituseristään myös sen ulkopuolisella kommentilla. Kommentteja voi sisältyä elämäkertoihin, haastatteluihin ja muihin teksteihin, joissa säveltäjä pohdiskelee omaa työtään. Tällaisten tekstien suurimman ryhmän muodostavat kuitenkin käsi-ohjelmakommentit, joita vuosisadan puolivälistä lähtien on totuttu näkemään ainakin kantaesityksissä. Päällimmäinen vaikutelma, joka käsi-ohjelmakommenteista välittyy, on niiden varovaisuus koomisen suhteen: säveltäjät eivät kovin halukkaasti kuvaile musiikkiaan koomiseksi. Silloinkin, kun vastaanottajaa halutaan ohjata koomiseksi tulkitsemisen suuntaan, se tehdään varovaisin sanankääntein. Onhan aina vaarana se, ettei vastaanottaja pidäkään koomista hauskana, ja silloin säveltäjän pyrkimyksiä voi pitää epäonnistuneina. Kuvaava esimerkki varovaisuudesta on Pehr Henrik Nordgrenin (1976, 127) vähättelevä sananasettelu, kun hän sanoo konsertossaan klarinetille, kansansoittimille ja pienelle orkesterille päästäneensä valloilleen ”hieman naiivia huumoria”. Nordgren on tosin kirjoittanut kommentin viitisen vuotta teoksen valmistumisen jälkeen, joten sitä voidaan pitää jälkiviisautena. Arto Haapala (1991, 93) onkin maininnut, että teos voi monesti olla luotettavampi tietolähde intentioiden suhteen kuin tekijän omat myöhemmät lausunnot.

Vokaalimusiikissa tilanne on toinen, koska vastuu komiikan hauskuudesta, koomisen potentiaalin aktualisoitumisesta, ei yleensä ole samalla tavalla säveltäjällä kuin instrumentaalimusiikissa. Oopperoissa teksti on useimmiten olemassa ennen musiikkia, ja jos teksti on koominen, on musiikinkin ymmärtäminen koomiseksi turvattua. Esimerkiksi Kalevi Aho (1987, 20) on kirjoittanut *Hyönteiselämästään*, että oopperan ”musiikki pyrkii korostamaan teoksen koomisia, farssimaisia ja groteskeja puolia mahdollisimman pitkään, jotta käänne tragediaksi tapahtuisi mahdollisimman äkillisesti ja yllättäen”.

Yleensä käsi-ohjelmakommentin luettuaan kuulijan on varsin helppo ymmärtää säveltäjän tarkoitus. Kun Nordgren (1976, 126) kirjoittaa, että ensimmäisessä viulukonsertossa mandoliinien tehtävä on toimia ”hauskuttajina”, kommentti lähinnä vain vahvistaa muutenkin melko helposti hauskaksi mieltävän seikan. On kuitenkin mahdollista, että vaikka säveltäjä vihjaa koomisen suuntaan, jää epäselväksi, mikä musiikissa itse asiassa on koomista. Jouni Kaipainen on kirjoittanut teoksensa *Trois morceaux de l'aube* kolmannesta Avant midi -osasta:

Päällimmäisenä asiana on, otsikon mukaisesti, se vääjäämättömyys, jolla arkirutiini valtaa alaa ja lopulta koko alan tavallisena päivänä tavallisena vuonna ja tavallisen ihmisen ajatuksissa, kun kello lähes-

tyy ruokatunnin näyttämää. Lopulta konemaisena käyvään tilanteeseen liittyy myös ulkopuolisia assosiaatioita: toisaalta kauniita produktiivisia harmoniaääniä, toisaalta ironiaa, ehkä sarkasmeja.

Kuulija jää todennäköisesti ihmettelemään, mitä ironista tai sarkastista (eli purevan ivallista) musiikissa oikein on. Ilmeisesti säveltäjä viittaa sellon kolmeen pizzicatamelodiaan, jotka lähemmin tarkasteltuina osoittautuvat (yhdeällä ylimääräisellä sävelellä täydennetyksi) 12-sävelriviksi ja sen inversioksi. Sävelrivin esittäminen näin alastomana lienee riveillä työkseen operoivan säveltäjän ironinen kommentti omaan arkirutiiniinsa.

NUOTTIESIMERKKI 1

Jouni Kaipainen: Trois morceaux de l'aube, 3. osa, t. 54–59.

Commodément.

The musical score for "Commodément." is written for Sello and Piano. It is in 5/4 time and consists of three systems. The Sello part is marked "Pizz. sempre" and "p". The Piano part features a continuous arpeggiated accompaniment. The third system includes an "arco" section for the Sello.

KOLOME PIISIÄ KALMISTOLTA

Säveltäjän sanalliset signaalit eivät ole ainoa tapa välittää tietoa intentiosta. Epäsuorat signaalit eli vihjeet voidaan jaotella kontekstuaalisiin ja musiikillisiin sen mukaan, onko vihjeen alkuperä teoksessa vai teoksen ulkopuolella. Vihjeitä tarkastellaan seuraavassa Wayne C. Boothin kategorioinnin pohjalta. Boothin kategoriat on laadittu kirjallisuutta silmällä pitäen, joten lisäksi pohditaan, millaisia muita kategorioita musiikillisesta komiikasta kertovien vihjeiden lokeroimiseksi tarvitaan. Epäsuorissa signaaleissa erilaiset musiikilliset tai kulttuuriset konventiot ohjaavat tulkintoja eri suuntiin: mielenkiinnon kohteina ovat tässä sellaiset asiat, jotka puoltavat musiikin tulkitsemista koomiseksi, vaikkei säveltäjä ole suoranaisesti kertonut pyrkiensä tekemään musiikillista komiikkaa.

Kontekstuaalisia vihjeitä ovat sellaiset, joiden alkuperä on sävelteoksen ulkopuolella. Ne ovat aina jossain määrin luonteeltaan yleistäviä. Yleisin kontekstuaalisen vihjeen muoto näyttää olevan viittaaminen säveltäjän yksityiseen henkilöön, esimerkiksi tieto siitä, että säveltäjä on mainio seuramies. Historiallisten säveltäjien kohdalla tämä tarkoittaa ensisijaisesti säveltäjien kirjeenvaihtoon tutustumista (ks. esim. Dale 1975, 185; Irving 1985, 44; Kucaba 1980, 103; Longyear 1970, 653; Myers 1969, 49; Wollenberg 1988, 297, 302). Utta musiikkia tutkittaessa on tietenkin helpompaa saada tietoa säveltäjän persoonasta, ja tällä vuosisadalla säveltäjät ovat innokkaammin kuin koskaan kirjoittaneet musiikistaan. Kontekstuaalisen vihjeen voi antaa tieto siitä, että tekijä on aikaisemmin tehnyt koomista musiikkia – tosin, kuten Booth (1974, 80–81) on muistuttanut, tämäntyyppiset tulkinnat ovat hyvin alttiita väärinkäsityksille. Vihje voi kulkea myös kätevästi henkilöön kiinnittyneenä, jos nimi paljastaa kantajansa intention. Suomalaisen taidemusiikin piirissä ainut tässä mielessä ”vihjaileva” nimi on Teemu Kalmisto, joka on Teppo Hauta-ahon pseudonyymi.

Itse asiassa kaikkeen sellaiseen tarkoitukselliseen musiikilliseen komiikkaan, jossa säveltäjä ei suoraan ilmaise intentiotaan, on väistämättä sisällyttävä ainakin yksi kontekstuaalinen vihje: tieto säveltäjän kompetensista. Koulutus on varsin tärkeä säveltäjän kriteeri, eikä sellaisen säveltäjän odoteta kirjoittavan tahattomasti koomista musiikkia, joka on saanut koulutuksen työhönsä – Suomessa tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että hän on valmistunut Sibelius-Akatemian säveltäjäkoulutuksesta tai ainakin opiskellut siellä. Ironiselta näyttävä asia voi johtua esimerkiksi taitamattomuudesta tai huolimattomuudesta, ja siksi tämä perusasia säveltäjästä onkin tiedettävä, jotta vihjeestä voidaan varmistua. Musiikillinen virhe voidaan ym-

märtää ironiseksi vihjeeksi koomisesta intentiosta vasta, kun tekijä tunnetaan taitavaksi: kun virheen ja tekijän taitojen tiedetään olevan keskenään ristiriidassa. Ehkäpä tästä syystä komiikka monissa tapauksissa (esimerkiksi Haydnilla) painottuu nimenomaan myöhäistuotantoon.

Edellä mainitun Boothin kategorioinnin mukaan tekijä voi antaa teoksen nimessä ”varoituksen” siitä, ettei teosta ole tarkoitettu otettavaksi vakavasti. Koominen otsake ei kuitenkaan välttämättä ole merkki siitä, että musiikki on koomista. On olemassa teoksia, joilla on ”varoitavan” tuntainen nimi, mutta joissa ei ole mitään musiikillisesti koomista, korkeintaan kepeä ja iloinen yleissävy. Vastaani ei ole tullut esimerkiksi yhtään ”humoreskiksi” nimettyä teosta, jota voisi nimittää edes potentiaalisesti koomiseksi. Monia humoreskeja voi kylläkin hyvällä syyllä nimittää hyväntuuliseksi – tai humoristiseksi – niiden kevyen ilmapiirin vuoksi, mutta esimerkiksi Sibeliuksen humoreskeilla ei ole mitään tekemistä huumorin eikä varsinkaan komiikan kanssa. Sitä, että säveltäjä on nimennyt teoksen osan scherzoksi, ei myöskään voi pitää osoituksena koomisesta intentiosta: nopea, tanssillinen, kenties leikkimielinen yleissävy ei ole koomisen tunto-merkki.

Ari Vakkilainen on tehnyt koomisista nimistä suorastaan tavaramerkin itselleen. *Jos kaikkein rikkain on olevinaan kaikkein paras niin miksin pitää saada eniten apurahaa?* on nimeltään ”valitusvirsi miesäänelle pianon säestyksellä”. Erityisesti Vakkilainen on parodioinut Magnus Lindbergin teosten nimiä: *Marea* on vääntynyt *Möreäksi*, *Arenasta* on tullut *Äreenä*, ja Vakkilaisen pianokvintetto *...te tartutte, jepulis!* viittaa Lindbergin teokseen *...de Tartuffe, je crois*. Vakkilaisen musiikki ei kuitenkaan ole parodiaa vaan pastissia – Vakkilainen (1995) kutsuukin itseään ”säveltäväärentäjäksi”. Koomisuus on näissä teoksissa vain otsikon, ei musiikin ominaisuus. Moni muukin nykysäveltäjä on antanut muuten vakavaksi tarkoitettulle teokselle koomisen otsikon, jolloin otsikon koomisuus leijuu teoksen yllä jättäen varjon, jota voisi nimittää humoristiseksi. Koomiseksi otsikon voi tehdä siihen sisältyvä inkongruentti yhdistelmä, kielen sääntöjen rikkominen, parodiointi, satiiri tai perättömyys. Pääasiallisena lähteenä seuraavassa on käytetty teosta *Suomalaisia säveltäjiä* (Salmenhaara 1994).

Otsikko voi olla sekasana, kuten Mikko Heiniön teoksissa *Diberlimento* (divertimento ja Berlin) ja *Minimba* (minimalismi ja samba) tai Rechbergerin teoksessa *Tree-o*, jossa yhdistyvät trio ja puut (teoksessa näytetään diakuvia puista). Otsikossa voidaan yhdistellä keskenään yhteensopimattomilta tuntuvia asioita; tästä esimerkkejä ovat Rechbergerin *Consort on an egg* (jonka partituuri on munan muotoinen), Erkki Salmenhaaran *Preludi, iskelmä ja fuuga* tai Harri Wessmanin *Väinämöinen in the*

mood. Koomista inkongruenssia voi luoda tuomalla otsikkoon musiikille etäisiä elämänalueita kuten sienet ja ruokalista Mikko Heiniön teoksessa *Champignons à l'herméneutique*.

Kielen sääntöjä voi rikkoa sisällyttämällä otsikkoon tahallisen kirjoitusvirheen: Hauta-ahon *Kadenzan* pitäisi olla ”Cadenza”, *Edyytti-Arietan* alkuosana pitäisi olla etydi ja Rechbergerin *Tokkata* tulisi kirjoittaa ”Toccatà”. Murteellisen ilmaisun koomisuus perustuu niin ikään kielen sääntöjen rikkomiseen, sillä murre (tai puhekieli) mieltyy taidemusiikin kontekstissa yleiskieltä vähempiarvoiseksi. Esimerkkeiksi sopivat Hauta-ahon *Fantasia vaskivintetillen*, *Kolome piisiä jousillen*, *Kolme perusbasso piisiä*, *Palettimussiikki Vuokko Savolaisellen*, *Tankoko*, Usko Meriläisen *Tollai*, Jorma Panulan *Vinkiiä à la Vivaldi*, Otto Romanowskin *Roudasmusaa* ja Wessmanin *Holonpolokka*.

Parodioita nimensä puolesta ovat jo mainittujen Vakkilaisen kappa-leiden lisäksi esimerkiksi Tapani Länsiön *Taikaviulu* (Mozartin *Taikahuilu*), Rechbergerin *Almost four seasons* (Vivaldin *Neljä vuodenaikaa*) sekä Salmenhaaran *La Fille en mini-jupe* (Debussyn *La Fille aux cheveux de lin*). Satiireiksi voidaan otsikoidensa osalta laskea Hauta-ahon *Seppo-sian kehtolaulu* ja Jarmo Sermilän *St. Henry's tribe memorial anthem* (”Pyhän Heikin heimon muistohymni”), joiden kohteena on vieläpä sama henkilö, kriitikko Seppo Heikinheimo (Heiniö 1995, 495).

Pekka Kostiaisen *Noin viisi pientä bagatellea* -teoksen otsikko on perätön, koska osia on vain neljä. Sisäpiirin vitsit eivät luonnollisestikaan yleensä välity yleisölle. Salmenhaaran *BFK-83* on saanut nimensä säveltäjän omistaman Volgan rekisterinumeron mukaan (Heiniö 1989, 53). Paavo Heinisen toinen sinfonia sai lisänimensä *Petite symphonie joyeuse* (Pieni iloinen sinfonia) reaktiona vaikeatajuisena pidetyn ensimmäisen sinfonian nihkeään vastaanottoon (Heiniö 1986, 135). Koominen nimi voi joskus olla myös tapa legitimoida huolimattomasti tai nopeasti tehty musiikki: hauska otsikko kertoo kuulijalle, ettei säveltäjä olekaan ollut ”vakavissaan” teosta tehdessään.

Monesti varoittavan nimen välittämä intentio jää epäselväksi. Herman Rechbergerin *Consort music III:n* alaotsikkona on ”Der Mond scheint nicht in cis”. *Consort music III* perustuu eri tavoin Beethovenin *Kuutamonaatille* (Rechberger 1982), jonka säveltäjä on transponoinut cis-mollista c-molliin, ja teos on siis parodia. Se, onko teos tarkoitettu koomiseksi, jää hämäräksi ilman taustoittavia tietoja. Tarkoituserät selviävät säveltäjän kommenteista: vaskiensemble loihitti esiin ”naurettavan wagneriaanisen ylidramaattisen kuutamoaatmosfäärin” (säveltäjän kommentti partituurissa), joten ensisijainen intentio on satiirisen kriittinen. Teos on säveltäjän

mukaan vastaus ”tämänhetkiseen uusromanttiseen nostalgiseen stagnaatioon, tendenssimäiseen Wagner-Mahler-Strauss -ihailuun. Se on myös vastaukseni Die Neue Schönheit -liikkeeseen, jossa piilee jotain uhkaavaa.” (Rechberger 1981, 106–107.) Vastaavanlaisia teosnimiä, joissa viitataan toiseen teokseen ja joissa säveltäjän intentioon sisältyy tietty koominen vivahde, on paljon. Sitä, miten selkeä tai olennainen tuo koominen vivahde on, on mahdoton määrittää – Mikko Heiniö (1984, 225) arveleeekin hyvän parodian salaisuuden piilevän siinä, että se ”pakenee adekvaattia reseptiota loputtomiin”.

Säveltäjä voi varoittaa koomisesta intentiostaan manipuloimalla nuottien visuaalista ilmettä niin, että siitä voidaan päätellä säveltäjän tarkoittaneen koomista. Suomessa kuulijoita (tai tässä tapauksessa pikemminkin katselijoita) on lähinnä huvittanut Herman Rechberger graafisilla partituureillaan.

Erikaisen vihjeen tarjoaa Usko Meriläisen huilukonsertto *Visions and whispers*. Yksiosainen teos ei kuulosta millään lailla koomiselta, vaan komiikka avautuu vain partituurin lukijalle: orkesterin puhaltajat kuiskailivat soittimiinsa erilaisia huvittavia huomautuksia kuten: ”Mitä, mitä, mitä se soitti, soitti, soittiko soitti-ti-ti-ti-ko?”; ”Taas se soitti, kummallisesti soitti, soitti, soittiko?”; ”Saatais jo soittaa jotain kunnollista, tässä vaan ollut tätä tämmöstä...”; ”siinä se, siinäpä se, sepä se, sepä se / soitto on kohta loppu ja päästään paussille / siinä se, siinä se kappale / soitettiin sopivasti, soitettiin / soitettiin se sillai sopivasti, soitettiin / sopivasti soitettiin / päästään paussille...” Ensisijaisesti nämä kommentit palvelevat tietenkin Meriläisen soinnillisia tavoitteita, mutta tällainen taideteoksen ”itse-tietoinen” ironinen kommentointi myös rikkoo esteettistä illuusiota ja kuljettaa mukanaan komiikan vivahteen.

TAIDETTA KÖMPELYDESTÄ

Boothin mukaan tunnetun virheen julistaminen, esimerkiksi historiallisen faktan tai populaarin ilmaisun vääristäminen tai triviaalin päätelmän tekeminen, kertoo ironisesta intentiosta. Tämäkin vihjekategoria on sovellettavissa musiikkiin: historiallisen faktan tai populaarin ilmaisun vääristämisen musiikillisena vastineena voidaan pitää esimerkiksi väärinsoittoa, toisin sanoen jonkin musiikillisen konvention rikkomista. Triviaalin päätelmän tekeminen puolestaan vastaa musiikillista naivismia.

Jotta voidaan julistaa virhe, on tunnettava se, mikä on oikein. Musiikissa ei ole varsinaisesti historiallisia faktoja eikä populaareja ilmaisuja, mutta kylläkin monenlaisia konventioita, joita rikkomalla virheen julistaminen on mahdollista. Eritoten tonaalinen systeemi tarjoaa oivat puitteet rikkomuksille; edellä mainitussa Hauta-ahon *Serious joke I* -kappaleessa suurin osa komiikasta perustuuikin tonaalisuuteen liittyvien konventioiden rikkomiseen tai vääristelyyn. Musiikillisen virheen julistamisessa on kyse musiikin tuottamien odotusten pettämisestä tai niillä leikkimisestä, ja monet ovat kutsuneet tätä wieniläisklassisessa musiikissa kypsynttä komiikan lajia absoluuttiseksi musiikilliseksi huumoriksi tai komiikaksi. Jotta odotuksia voi muodostua, on kuulijan tunnettava musiikillinen tyyli tai ainakin sen olennaisia piirteitä. Yksi tärkeimmistä eroista tonaalisuuteen perustuvan komiikan ja muiden musiikillisen komiikan muotojen välillä onkin, että ”tonaalinen komiikka” asettaa – tosin vaihtelevassa määrin – vaatimuksia kuulijan kompetenssille. Siitä, miten normeista poikkeaminen ja odotusten rikkominen muodostaa merkityksiä, on kirjoitettu runsaasti (ks. esim. Meyer 1956 ja 1967; Lister 1994, 79–83; Sormunen 1993, 32–43), joten en katso tarpeelliseksi puuttua tässä aiheeseen sen enempää. Painotettakoon kuitenkin sitä, että odotusten rikkominen musiikillisen kieliopin vääristämisen merkityksessä – siis musiikillisen virheen julistaminen – ei ole suinkaan kaikenkattava selitys musiikilliselle komiikalle, kuten toisinaan on annettu ymmärtää, vaan vain yksi, lähinnä tonaaliseen musiikkiin liittyvä musiikillisen komiikan juonne. Tällaiselle väärinkäsitykselle on ollut hyvät kasvuedellytykset, koska komiikkaa tämän vuosisadan tonaalisuudesta vapautuneessa musiikissa ei juurikaan ole tutkittu.

Musiikillisen virheen julistaminen tapahtuu usein naivistisin keinoin, kuten edellä on käynyt ilmi. Yksittäisen ilmaisun naiivius on ristiriidassa sen kanssa, että säveltäjä tunnetaan taitavaksi, ja tällöin koomiseksi tulkitseminen tuntuu vastaavan säveltäjän tarkoitusta. Naivismi tai ylipäänsä epätavallisen yksinkertainen, banaali taide kantaa aina tulkinnallisen ambivalenssin taakkaa: kuten *Nykysuomen sanakirja* määrittelee, naiivi on negatiivisena ominaisuutena lapsellisen yksinkertainen, typerä, lyhytjätkäinen ja toisaalta positiivisena ominaisuutena kaunistelematon, teeskentelemätön, vilpittön ja välitön. Musiikillinen naiivius – musiikillinen ”triviaalin päätelmän tekeminen” – herättää kysymyksen säveltäjän intention: pilaileeko tekijä vai onko hän vakavissaan?

Taidemusiikissa naivistinen, yksinkertainen ilmaisu on useimmiten luonteeltaan antiteettistä. Erik Satien, jota voitaneen hyvällä syyllä kutsua ensimmäiseksi musiikilliseksi naivistiksi, naivismi oli vastaus myöhäisromantiikan mahtaileville, täyteenahdetuille tyylielle ja orkesterikokoonpa-

noille, siis musiikin ulkoisille piirteille, kun taas Länsi-Saksassa 1970-luvulla esiin nousseen *Neue Einfachkeit* -ilmiön kritiikki kohdistui musiikin sisällölliseen puoleen, modernismin vaikeaksi ja huonosti ilmaisevaksi koettuun sävelkieleen. Säveltäjien intentio on siis usein ollut poleeminen ja vakava, kuten erilaisista kommenteista on voitu todeta (ks. Heiniö 1984, 222–225), mutta yksinkertaisuudella on myös koominen puolensa.

Einojuhani Rautavaara (1989, 305) on todennut Olli Kortekankaan olevan ”skeptikko”, joka on ”liian intelligentti ottaakseen taiteen, taideyhteisön ja modernismin likinäköisiä asenteita ’kyllin’ vakavasti”. Kortekankaan tuotannosta löytyykin hyviä esimerkkejä musiikillisesta naiiviudesta, jonka koomisuus ei jää arvoitukseksi. Pianokappale *Fingerprints* parodioi nykymusiikkia: flyygelin ääressä tuskaleva soittaja kääntelee paperipussia, johon nuotit on kirjoitettu. Musiikki koostuu nopeista dissonanssiryöpsähdyksistä ja yksittäisistä äänistä, joita pitkät dramaattiset tauot kehystävät. Kappaleen päätteeksi soittaja vetää paperipussin päähänsä. *Cereal Sweet* - jonka äänneasu voi merkitä ”makeiden aamiaismurojen” lisäksi myös ”sarjallista sarjaa” (”serial suite”) - kahdelle pianistille puolestaan on

tutkielma konserttikäytännön harvoin käsitellyistä ilmiöistä. Ensimmäinen osa, *Prélude*, on kuvaus väärin soittamisesta. Pianistiparat eivät saa tahtejaan millään päällekkäin ja onnistuvatkin päättämään kappaleen ainoastaan melkein yhtä aikaa. Toinen osa, pointillistinen *Canon*, pakottaa soittajat joltiseenkin suoritukseen, mutta tulos on-laihanlainen. Paradoksi on ilmeinen pianistien kuulostellessa tuskin soivia säveliä ja yrittäessä sovittaa sormiaan monimutkaisesti kirjoitettujen rytmikuvioiden mukaan. Kolmas osa, *Encore*, on, kuten sen nimikin kertoo, katsaus ”ylimääräisen” problematiikkaan. Osan loppuun merkityn ohjeen mukaan pianistien on vastattava suosionosoituksiin soittamalla *Encore* uudestaan, nyt kaksi kertaa nopeammin ja oktaavia korkeammalta. Näin tehdään [niin] kauan kunnes yleisö on tyytyväinen tai pianistien tekniikka ja pianon koskettimet loppuvat. (Kortekangas 1981, 80.)

Myös esimerkiksi *Threnody* käyrätorvelle ja pianolle sekä etenkin urkuharmonille kirjoitettu *Koraali ”Punavuoren nuottikirjasta”* (jonka koko sisältö tulee oikeastaan esitellyksi jo esimerkin kahdella ensimmäisellä rivillä; teos koostuu yhden ja saman ”epäonnistuneen” kadenssin toistelusta) ovat hyviä esimerkkejä naivismin valjastamisesta komiikan palvelukseen.

NUOTTIESIMERKKI 2

Olli Kortekangas: Koraali "Punavuoren nuottikirjasta", t. 2-9.

Useimmiten musiikillista yksinkertaisuutta ei ole tarkoitettu koomiseksi. Esimerkiksi minimalismin estetiikka vieroksuu koomista, vaikka Fluxus-ryhmän happeningeissä, joista minimalismi sikisi, nähtiinkin anti-taiteellisia piloja tyyliin ”pianolle paali heinää syödä ja sangollinen vettä juoda”. Reichin *Piano Phase* on yhtä vähän koominen kuin Cagen *4'33''*; vaikka kummallekin lienee naureskeltu, ei niitä ole tarkoitettu koomisiksi. (Ks. Nuorvala 1991, 117, 155.) Ilmeisen komiikan ja suoranaisen antikoomisuuden välillä sijaitsee harmaa alue, jossa musiikillisen yksinkertaisuuden tarkoitusta tuntuu olevan mahdotonta selvittää. Suomessa erityisesti Erkki Salmenhaaran 1970-luvun pianoteokset ovat askarruttaneet kuulijakuntaa, eikä ”oikeaa” tulkintaa ole löydetty.

Salmenhaaran musiikissa naiivius ilmenee sekä tyyllillisenä yksinkertaisuutena että erikoislaatuisena sitaattien käyttönä. Salmenhaaran viittaustekniikalle on ominaista se, etteivät viittaukset luo kontrastia muuhun kudokseen, vaan laina muodostaa kokonaisen osan rungon, teeman, jota varioidaan. Sitaattien käsittely vaikuttaa usein ”kriitikittömältä”, epäpoleemiselta, koska lainoja ei vieraannuteta tai niihin ei oteta minkäänlaista etäisyyttä. Juuri tyyllillisen kontrastin puute tekee kysymyksen teosten koomi-

suudesta ongelmalliseksi. Kun lainat kuitenkin usein ovat peräisin tonaalisesta musiikista ja siten ajallisesti etäisiä, niiden kuuleminen nykymusiikina herättää kummeksuntaa. Onko säveltäjä pyrkinyt koomiseen parodiointiin vai nostalgiaan? Einojuhani Rautavaara (1977, 68) on kuvannut värikkäästi niitä sekavia tunteita, jotka kuulijaa Salmenhaaran musiikissa voivat kohdata:

Saattoi vajota yksinkertaisesti nauttimiseen. Säveltäjän aina valvova historiallis-eetillinen omatunto (tuo musiikinhistoriallisesti hyvin nuori hirviö) kävi kyllä heti toimintaan. Se kuiskaili myrkyllisiä huomautuksia ”helpoista ratkaisuista” ja ”antautumismielialasta”, ”eskapismista”. Se vihjasi, että oikea nimitys ei olisi ”nauttiminen” vaan ”nautiskelu”, että tämä musiikillinen shekki oli vailla katetta, koska jo esi-isät olivat tyhjentäneet tilin, saldo oli ollut nollassa (el-lei miinuksella) jo satakunta vuotta.

Hämmmentävin lienee Salmenhaaran kolmannen pianosonaatin toinen osa, jossa kuullaan sävellajia ja etumerkintöjä myöten suora sitaatti Beethovenin *Kuutamosonaatista*, ja koko osa rakentuu *Kuutamosonaatin* murtokolmisointuaiheelle. Vaikka lainamateriaali ei eroa muusta Salmenhaaran sonaatin materiaalista, *Kuutamosonaattia* ei voi olla tunnistamatta. Rautavaaran (1977, 69, 70) tulkintaa leimaa musiikillisen naivismin ambivalenssi:

Toinen osa, Adagio sostenuto, esittää muunnelman ikituoreesta ”kuutamosonaatista”. Ei suinkaan mitään parodiaa, joka ei ole Erkki Salmenhaaran aluetta. Parodia nimittäin on, kuten sanaleikkikin, Egon Friedellin mukaan ”olutkuskien huumoria”, ja Erkki S. on kultivoitu henkilö. Kuullessani nuo tutut cis-mollisoinnun sävelet en siis parodiaa odottanutkaan. [--] En ihan ymmärrä tätä osaa, ei nostalgiksikaan. Siihen on teema liian kulunut. Ja mikään traagillinen Abschied am Klavier vanhalle hyvälle biedermyerille se ei ole.

Tuttu kollega saattaa tehdä teoksen laadusta päätelmiä säveltäjän persoonan perusteella – olkoonkin, ettei intentio sittenkään selviä. Näyttää siltä, että säveltäjän tarkoitus on ollut vakava, mutta koomiseksi tulkitseminen on kuitenkin helppoa, jopa todennäköistä. Mikko Heiniö (1984, 225) on esittänyt hypoteettisen esimerkkitalanteen nykymusiikkikonsertista, jonka kuulijat eivät tunne Salmenhaaran muuta tuotantoa. Tällöin kolmas pianosonaatti voitaisiin kokea nykymusiikin sosiaalis-musiikillisessa kontekstissa parodiaksi. Salmenhaaran musiikin tulkitseminen koomiseksi (edellä parodialla on tarkoitettu nimenomaan koomista parodiaa) perustuu

siihen, että säveltäjän katsotaan sekä sitaattien että muun ilmaisun osalta syyllistyvän eräänlaisen sosiaalis-musiikillisen virheen julistamiseen. Yhtä hyvin selityksenä voi toimia erilaisten tyylien yhteentörmäminen.

NUOTTIESIMERKKI 3

Erkki Salmenhaara: 3. pianosonaatti, 2. osa, t. 5–13.

The musical score is presented in three systems. Each system contains a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo leading to piano (*p*). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a 'Sua' marking above the right-hand staff, indicating a specific melodic line. The score includes triplets and various chordal textures in both hands.

Heiniö (1982, 72) ei kuitenkaan näe parodisuutta vastauksena Salmenhaaran arvoitukseen, eivätkä Salmenhaaran omat lausunnotkaan juuri tuo valoa teosten tulkintaan. Aito naiivius ja ironinen intentio sulkevat toisensa pois, vaikkakin naiivius voidaan pyrkiä legitimoimaan ironian avulla. Salmenhaaran naivismi tarjoaa erityisen haasteen tulkinnalle, eikä musiikilliselle naivismille ole olemassa oikeaa, yleistä tulkinnan mallia – mikä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö jokainen vastaanottaja osaisi lopulta muodostaa subjektiivista tulkintaansa. Siitä, mitä tekijä on teoksellaan tarkoittanut, millaisin intentioin säveltäjä on kynäänsä käyttänyt, emme ainakaan Salmenhaaran tapauksessa pääse selvyyteen.

TYYLIIEN TÖRMÄYKSIÄ

Boothin kolmannessa kategoriassa vihjeen antavat teoksen sisäiset ristiriitaisuudet, jotka voidaan musiikissa käsittää monin eri tavoin. Osa edellä esitetyistä esimerkeistä voitaisiin hyvin mieltää sisäisiksi ristiriidoiksi, ja toisaalta voidaan ajatella, että Boothin neljättä kategoriata, tyylien yhteentörmäyksiä, voidaan pitää yhtenä musiikin sisäisen ristiriitaisuuden muotona. Kategorioiden limittäisyyttä on mahdoton välttää; yksinkertaisuuden nimissä sisäiset ristiriidat eivät tässä saa omaa käsittelyä, vaan siirryn suoraan käsittelemään tyylien yhteentörmäyksiä koomisesta intentiosta kertovina vihjeinä.

Tyylien yhteentörmämisellä musiikillisten merkitysten luojana on pitkät perinteet. Rey M. Longyearin (1970, 655) mukaan romantiikan ironian yhtenä ilmenemismuotona olivat nimenomaan terävästi kontrastoivat teoksen elementit. Ilmeisimmillään tyylien yhteentörmäykset ovat kuitenkin kollaasissa, jossa leikataan jyrkästi tunnelmasta toiseen. Suomalaisessa musiikissa paras esimerkki kollaasista on Donnerin *Moonspring, or Aufforderung zum..., or Symphony No. 1*. Teos on maailmanlaajuisestikin sarallaan varhainen: se valmistui neljä vuotta ennen Luciano Berion *Sinfoniaa*. Donnerin jousiorkesterille ja hammonduruille sävelletty teos koostuu enimmäkseen suorista lainoista, jotka on aseteltu horisontaalisesti peräkkäin. Se onkin jäänyt oikeastaan ainoaksi ensisijaisesti kollaasiksi hahmotuvaksi teokseksi maamme musiikinhistoriassa (ks. Heiniö 1984, 216; 1989, 39–41).

NUOTTIESIMERKKI 4

Henrik Otto Donner: Moonspring, or Aufforderung zum...,
or Symphony No. 1, t. 45-50.

VI. I *pp* *fff*

VI. II *pp* *fff*

Vle *unis. pp* *fff*

V-c. *pp* *fff*

C-b. *unis.* *fff*

f *ff* *6"*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

Kuulijan kannalta tyylien yhteentörmäykset eli leikkaukset musiikillisesta aineksesta toiseen hahmottuvat koomisiksi vaihtelevassa määrin: osa helposti, osa ei lainkaan. Koomiseksi tulkittamiseen vaikuttavat sitaatin tuttuus ja lopullisesti leikkauksen jyrkkyys, toisin sanoen kahden perättäisen sitaatin välinen ero. Mitä selkeämmin profiloitu sitaatti on – siis mitä useampi sen parametreistä tai piirteistä on uskollinen lainan ”luovuttajalle” –, sitä helpommin se erottuu; mitä useampi sitaatin piirteistä eroaa ympäröivästä kudoksesta, sitä helpommin sen asettaminen peräperää muunlaisen materiaalin kanssa aiheuttaa kontrastin, joka voidaan tulkita koomiseksi. Koska lainan tuttuudella on tulkinnassa tärkeä rooli, on koomisuuskokemus kollaaseissa – ja tyylien yhteentörmäyksissä yleensäkin – erityisen subjektiivinen.

Donnerin teoksessa selkein kontrasti koetaan, kun kuokuva, ekspressiivinen ja kromaattinen kudos katkeaa kolmen kahdeksasosan ajaksi ja jatkuu suoralla sitaatilla Mozartin *Eine kleine Nachtmusikista*. Sitaatti saa peräänsä Pendereckin tapaan kirjoitettuja klusterinauhoja. Mozart-sitaatti on teoksen lainoista selkein, ensiksikin koska lainattu teos on niin tunnettu ja toiseksi, koska lainaus on uskollinen Mozartin sävellykselle. Tyylien yhteentörmäys on helppo kokea koomiseksi.

Kuinka tällainen kokemus sitten suhtautuu säveltäjän tarkoitukseen? Mikäli säveltäjän intention katsotaan kokonaisuudessaan tulevan esiin eksplikoiduissa lausumissa, ei *Moonspring, or Aufforderung zum...*, or *Symphony No. 1* ole koominen. Ohjelmakommentissa Donner (1964) nimittäin kertoo teoksen olevan ”välittömyyttä ja rehellistä romantiikkaa hengittävä pieni runo” eikä viittaa koomisen suuntaan lainkaan. Koska koomisuus on kuitenkin niin selvästi yksi mahdollisista tulkintatavoista, voidaan ajatella, että säveltäjä on tiedostanut tämän mahdollisuuden. Tällöin säveltäjän intentio olisi kyllä koominen, mutta säveltäjä ei vain olisi halunnut antaa suoraa vihjettä intentiostaan. Helena Tyrväinen (1991, 22) onkin kirjoittanut, ettei ”yleisestikään ottaen voida ajatella, että vain eksplikoitu [--] näkemys olisi takeena siitä, että taideteoksen [--] merkitys on tekijän aikoma”.

VANHA MIES JA NOKKAKARHU

Boothin luokitus on luotu kirjallisuutta varten, joten on ymmärrettävää, että musiikillisessa komiikassa on alueita, joilla vihjeet eivät mahdu näihin kategorioihin. Koska musiikki on olemassa ensisijaisesti äänenä, on luonnollista, että epäsuorana vihjeenä intention koomisuudesta voi toimia ää-

nenväri, musiikin soiva substanssi. Se ei koskaan ole yksinään riittävä viihe koomisesta intentiosta, vaan äänen luonne määräytyy aina kontekstin mukaan.

Tiettyjen instrumenttien soinnillinen karakteri tuo usein hymyn suupieleen. Zofia Lissa (1969, 105) mainitsee ensimmäisenä esimerkkinä ”soivan substanssin komiikasta” fagotin käytön. Fagotin ääni herättääkin monenlaisia mielikuvia. Thomas Mann (1979, 49) kuvaa *Faustuksessaan* fagotin olevan ”pelleilevä; bassoinstrumentti vailla basson mahtia, soinniltaan kumman heiveröinen, mäkättävä, karrikoiva”. Jukka Haurulle (HS 26.3.1995) ”fagotista tulee heti mieleen joku eläin, nokkakarhu tai pahkasika vaimean elegantisti röhkimässä. Toisaalta se on klassisesti jalo kuin preerian hämyssä laulava kirahvi. Siis lähes yhtä koominen soitin kuin pasuuna.” Kun Mozartin Es-duurisinfonian finaalissa fagotti soittaa yksinkertaisen version teemasta, David Cairnsin (1992, 6) mieleen tulee erittäin vanha mies, joka yhtyy tanssiin. Fagotin äänenväri on innostanut myös suomalaisia säveltäjiä koomisen suuntaan: fagotti ja koominen yhdistyvät ainakin Kalevi Ahon fagottikvintetossa ja Mikko Heiniön fagottikonserrossa. Pasuunalla on ainakin kaksi soinnillista valttia komiikan suhteen: glissandot ja sordiinojen wow-wow-äännet. Paras tutkielma pasuunan koomisista ominaisuuksista lienee Luciano Berion *Sequenza V*, jossa komiikka ilmenee monien tekijöiden yhteisvaikutuksena. Suomessa Ilkka Kuusisto on käyttänyt *Miehen kylkiluu* -oopperassaan sordinoitua pasuunaa kuvaamaan kuvan ulkopuolelta (puhelimesta) kuuluvaa puhetta samaan tapaan kuin Charles M. Schulzin *Tenavat*-elokuvissa (Heiniö 1995, 342).

Soivan substanssin hullunkurisuus voi myös perustua yksinkertaiseen inkongruenssiin: musiikkiin tuodaan ääni, jota ei kyseisessä yhteydessä ole totuttu kuulemaan. Esimerkiksi Nordgrenin orkesterissa ovat soineet jouhikko, kantele, kaksirivinen hanuri, ruokopilli, tuohihuilu, suhistuspuu, lepenälauta, šamaanirumpu ja pukinsorkka. Pitkin 1900-lukua lavalla on nähty mitä ihmeellisimpiä esineitä metronomeista moottorisahaan – vaikkakin useimmiten säveltäjien intentiot ovat suuntautuneet muualle kuin komiikkaan.

Elektronimusiikki kuulostaa usein koomiselta, ja useimmin koominen vaikutelma perustuu siihen, että koneellinen rinnastuu inhimilliseen. Elektronisen musiikin historiallisia edelläkävijöitä ovat erilaiset mekaaniset lelut, joista Ratner (1980, 391) kirjoittaa:

1700-luvun kiinnostus kellopeleihin leluina ja koriste-esineinä ilmeni musiikissa monina kekseliäinä mekaanisina musiikki-instrumentteina, näille instrumenteille kirjoitettuna musiikkina sekä kellopelie-

fektien imitointina standardi-instrumenteilla. Koska mekaaninen musiikki-instrumentti on tarkoitettu huvitukseksi, se palvelee leikkimisen tarvetta; täten sillä on jonkin verran koomista merkitystä. Kellopeleli-instrumentit ovat sinällään parodisia, koska ne operoivat melko rajoitetuissa rekistereissä äänillä, joista puuttuu inhimillinen läsnäolo, kuulostivatpa ne kuinka kauniilta hyvänsä.⁴

Ehdottomasti paras esimerkki siitä, kuinka elektroniset äänet voivat olla koomisia (ja ylipäätään yksi musiikillisen komiikan parhaista esimerkeistä) on Otto Romanowskin *Vokaliisi*. Kappaleen idea on yksinkertainen: kahdeksan minuutin mittaiselta nauhalta kuullaan satunnaislukugeneraattorin avulla luotua elektronista, solistista ”laulua”, jota pianisti säestää. Säestysohjeet sallivat pianistille varsin suuria vapauksia. Säveltäjä kirjoittaa nuoteissa ääninauhan edustavan eksaktiutta ja teknologiaa ja pianistin osuuden taas improvisointia ja humanismia. Yksi kantavista ideoista on näiden sekoittaminen.

Ääninauhan osuus koostuu, kuten kappaleen nimi lupaa, erilaisista synteettisistä vokaaleista, jotka alussa ovat niin matalia, että ne kuullaan rytmisinä pulsseina. Vähitellen laulu alkaa kiemurrellen kivuta yhä korkeammalle. Pianistin osuus koostuu kuudesta ”blokista”, joihin jokaiseen on keskitetty yleensä yksi karakteri tai tunnelma. Huippukohtana on teoksen puoliväli, johon satunnaislukugeneraattori vastoin kaikkia todennäköisyyksiä on tuottanut yhdeksän sävelen mittaisen tonaalisen katkelman, joka on täysin tarkka sitaatti Sibeliuksen toisen sinfonian toisen osan pääteemasta (Heiniö 1982, 37).

Vokaliisin koomisuus ei varmasti jää kenellekään epäselväksi, sillä nauhalle taltioidut äänet ovat erittäin huvittavia. Näiden äänten koomisuus perustuu siihen ristiriitaan, että ”teknologia” on pantu tuottamaan ”ihmismäisiä” ääniä. Sibelius-sitaatti vielä lisää tätä vaikutusta: on kuin koneella todellakin olisi inhimillinen kyky siteerata. Ihmisen vertaaminen koneeseen ei vaadi kovinkaan suurta kontekstuaalista tietoa, joten se voidaan ymmärtää koomiseksi varsin laajoissa kuulijapiireissä. Sibelius-teemakat-

4. ”The 18th century preoccupation with clockworks as toys and decorations was manifested in music by mechanical musical instruments of many ingenious types, by music written for these instruments, and by imitations of clockwork effects in music for standard instruments. As a toy of diversion, a mechanical musical instrument serves a need to play; hence it has some comical meaning. Clockwork instruments themselves are parodistic, operating in rather limited registers with tones that lack a sense of human presence, however pretty they may sound.”

kelman ilmestyminen voidaan nähdä myös harvinaisena aidosti musiikillisenä tilannekomiikkana. Yleensä tällaiset säveltäjä työssään kohtaavat yllättävät tilanteet eivät välity kuulijalle, joten *Vokaliisi* on tässäkin mielessä erityislaatuinen – ei kylläkään ainutlaatuinen, sillä György Ligetin *Artikulation*-kappaleessa kummittelee samalla tavalla Beethovenin viidennen sinfonian kohtalomotiivi (Gruhn 1983, 684).

OHJELMALLISUUS JA KOMIIKKA

Se, että musiikki jäljittelee ulkomaailman tapahtumia, on usein tulkittu vihjeeksi säveltäjän koomisesta intentiosta. Zofia Lissan (1969, 116–117) mukaan musiikin ulkopuolisina viittausten kohteina voivat olla 1) koominen liike, 2) ei-musiikilliset äänet, kuten esimerkiksi *Eläinten karnevaalissa*, tai 3) visuaalinen kohde kuten *Näyttelykuvissa*. Beardsleyn mukaan musiikki voi viitata itsensä ulkopuolelle kolmella eri tavalla: 1) musiikki tuo mieleen *sanat*, jotka on aiemmin esitetty musiikin yhteydessä, 2) musiikki assosioituu niihin *tilanteisiin*, joissa sitä yleensä soitetaan (häämusiikki, sotilasmusiikki, ”They’re playing our song”), tai 3) *imitoimalla* (käen kukunta, juna). Lisäksi Beardsley mainitsee, että musiikki voi kommentoida sosiaalisia ja kulttuurisia taustaehtojaan. (Beardsley 1958, 321–322, 380.)

Sitä, missä määrin ohjelmallinen jäljittely on tarkoitettu koomiseksi, on useimmiten mahdotonta sanoa. Yleisellä tasolla ohjelmallisuudessa ei ole mitään, mikä liittäisi sen erityisesti komiikkaan. Ohjelman avulla säveltäjä voi kuitenkin viitata hauskoihin tilanteisiin (kuten häihin, juoppoa viulistia unohtamatta) ja jopa luoda musiikillisen komedian ilman että hänen tarvitsee turvautua vokaalimusiikin keinoihin. Heiniön fagottikonsertto on erinomainen esimerkki hupaisasta musiikillisesta narraatiosta. Säveltäjä kertoo teoksen ohjelmakommentissa:

Konsertto on eräänlainen fabula, tarina fagotin yrityksistä joihin muut puhaltimet vastaavat pilkallisesti. Epäsopu huipentuu kahteen aleatoriseen taitteeseen, jotka trumpetti leikkaa kuin *deus ex machina*. Vain piccolo ja alttohuiilu osoittavat myötätuntoa solistille. Aluksi taustalla pysytellyt jousiston 24-sävelsointu kasvaa lopulta esiin aloittaen kamppailun fagotin kanssa. Fagotti voittaa ja kelpuutetaan nyt muiden joukkoon, mutta jousiston sointu palaa iskien fagotin kirjaimellisesti kappaleiksi. Ensin se kutistuu valittavaksi s-putkeksi ja lopulta jää jäljelle vain piipittävä suuhinen. (Heiniö 1978.)

MITÄ TEHDÄ, KUN ESIINTYJÄ KÄYTTÄYTY OUDOSTI?

Etenkin nykymusiikissa kuuliija kohtaa usein tilanteen, jossa esiintyjät tekevät jotakin muuta kuin heiltä on totuttu odottamaan: käsittelevät soittimiaan oudosti, huutavat, puhuvat, viheltävät, nauravat, liikehtivätkin. Monesti outo käytös on omiaan herättämään huvittuneisuutta yleisön keskuudessa, oltiinpa sitten konserttisalissa tai kotona levysoittimen äärellä. Onko koomiseksi kokeminen tällaisessa tilanteessa mielekästä? Esiintyjien outo käytös – tässä nimenomaan sävellyksiin sisältyvänä, säveltäjän tarkoittamana toimintana – on musiikkiin liittyvien normien manipulointia, joten sitä voidaan pitää eräänlaisena (musiikillis-sosiaalisen) virheen julistamisena. Musiikkiin liittyy valtavasti erilaisia ulkomusiikillisiä normeja, ja niitä rikkova, odotuksenvastainen käytös on helppo kokea koomiseksi. Yksi suosituimmista rikkeistä on kesken teoksen tapahtuva ”virittäminen”, kuten esimerkiksi Kalevi Ahon fagottikvintetossa.

NUOTTIESIMERKKI 5

Kalevi Aho: fagottikvintetto, 1. osa, t. 84–86.

The musical score is written for five instruments: Fag. (Bassoon), Vn. 1 (Violin I), Vn. 2 (Violin II), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure shows the Fag. playing a single note marked *f*. The string parts (Vn. 1, Vn. 2, Vla., Vlc.) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *f* dynamic and marked *cresc.*. The second measure continues this pattern, with dynamics marked *mp* and *cresc.*. The third measure features triplets in the string parts, marked with a '3' above and below the notes.

Konserttitilanteen manipulointi on lopullisesti puhjennut kukkaansa vasta viime vuosikymmeninä. Eritoten Mauricio Kagelin instrumentaalisen teatterin idea on poikunut paljon komiikkaa (ks. esim. Zarius 1996). Paul Griffithsin (1992, 199–200) mukaan Kagel

on omistautunut virheiden musiikille. Hänen teoksensa vaativat epätavallisia tekniikoita, esiintymistaidon karkeaa turmelua, epätavallisten soittimien käyttöä, ja niin edelleen. [...] Tällaiset teokset osoittavat epäkunnioittavaa ja provokatiivista komiikan tajua, ja epäilemättä Kagel haluaa osaksi luoda eriskummallista huumoria.

Suomessa Kagelin vaikutus on parhaiten näkynyt Olli Kortekankaan tuotannossa: esimerkiksi Toimii-yhtyeelle kirjoitetun *Emotion*-teoksen improvisaatiot mielikuvituksellisine äänentuottotapoineen tekevät koomisen vaikutelman. ”Luvan” tällaiselle tulkinnalle saa Kortekankaan muusta tuotannosta. Henrik Otto Donnerin kuudessa bagatellissa jousikvartetille soittajia kehoitetaan nauramaan, olemaan taas vakavia, huohottamaan, lepäämään ja lopuksi virittämään soittimensa. Etenkin se, että esiintyjät nauravat, herättää varmasti huvittuneisuutta yleisön keskuudessa; ainakin Paa-vo Helistö (1966, 530) on maininnut, että Donner on ”saanut mukavuudenhaluiset muusikot ja laiskat musiikinystävät nauramaan – saavutus, johon monikaan säveltäjämme ei ole kyennyt”.

Mikko Heiniön pianotrion keskellä soittajat käyvät lyhyen ”keskustelun” (ks. nuottiesimerkki 6). Kohdan koominen efekti on selkeä, koska soittajien hihkaisut yllättävät kuulijan totaalisesti. Sadankahdenkymmenen tahdin ajan on pysytelty vakavan alueella, ja yhtäkkiä tapahtuu jotain, joka poikkeaa paitsi teoksen aiemmasta kulusta myös kokonaan siitä tavasta, jolla instrumentaalimusiikkia on totuttu esittämään. Mikään ei vihjaa siihen, että teoksessa kuultaisiin ihmisääntä. Koomisuus ei vaadi ilmetäkseen huutojen tulkintaa; kontrastin suuruus ja soittajien äänenpainot riittävät siihen, että myös vähemmän kompetentti kuulija havaitsee kohdan koomiseksi. Tällaista *low context* -komiikkaa syvemmälle voidaan päästä analysoimalla huutoja tarkemmin suhteessa niiden välittömässä läheisyydessä sijaitseviin muihin tapahtumiin ja toisaalta suhteessa koko pianotrioon.

Huutojen semanttinen niukkuus jättää tilaa monenlaisille tulkinnoille, esimerkiksi seuraavanlaiselle: pianistin rytmisen materiaali on vääjäämättä ajautunut ulos aiemmasta tyylistä – jopa kokonaan eri *lajiin* –, johon viulisti vastaa kieltämällä: ”Ei voi olla totta!”. Huudahduksen kohteena voidaan nähdä joko pianisti tai säveltäjä tai molemmat. Erona näiden kahden välillä on se, että pianistin näkeminen toimijana tuo esitykseen teatterillisen puolen. Jos taas säveltäjää pidetään vastuullisena rytmistä, men-

NUOTTIESIMERKKI 6

Mikko Heiniö: pianotrio, 1. osa, t. 123–131.

Vn. *Shout:* > "No!"
"Ei!"

Vlc.

Pf. *rit.* 3 3

Shout: > > "O No!"
"Ei- käi!"

rit. > *

Tumultuoso con brio

f 3 3

f 3 3

rit. > *

"Well?"
"No?"

Shout like asking, high and loud.

nään esitystilanteen ulkopuolelle, metatasolle, jolla ele näyttäytyy postmodernina ”silmäniskuna katsojalle”. Jatkossa pianisti (ja/tai säveltäjä) kommentoi ironisesti, ikään kuin ilkkuvasti, esittämällä ragtimen rytmin mahdollisimman perkussiivisesti laajoilla matalilla klustereilla (koko ajan fortissimossa). Sellistille ei kelpaa pianistin iloittelu, jolloin pianisti turvautuu triviaaliin komiikkaan: soittaa kontekstiin nähden vielä ala-arvoisempaan tyyliin eli karrikoi vielä enemmän aiemmin ilmennyttä poikkeamaa. Viimeisessä ”No?”-tokaisussa pianisti ivaa viulistin ja sellistin kommentteja: soittamalla toinen toistaan banaalimpia katkelmia pianisti on osoittanut, ettei polemiikin aluksi kuultu ragtimerytmi olekaan liian ”ala-arvoista”, ja yhteissoitto voi jatkua. Tällainen tulkinta on tietysti vain yksi monista mahdollisista. Pianistin voidaan myös nähdä esittävän erilaisia ”kutsuja” viulistille ja sellistille. Kutsuista kaksi ensimmäistä saavat kieltävän vastauksen, mutta kolmas tärrpää, ja soitto voi jatkua.

Sisällyttäessään teokseensa musiikillisten normien rikkomista säveltäjä ottaa aina riskin, että rikkominen ymmärretään komiikaksi. Koska esiintyjien epätavallinen käyttäytyminen ja muunlainen ulkomusiikillisten konventioiden vääristely ovat hyvin selkeästi havaittavissa eivätkä yleensä vaadi esimerkiksi musiikinhistoriallisia tietoja, ne ymmärretään erityisen herkästi signaaleiksi koomisesta intentiosta.

KUN TARCOITUS JA TULKINTA EIVÄT KOHTAA

Lopuksi tarkastelen vielä tapauksia, joissa tarkoitus ja tulkinta ovat ristiriidassa keskenään. Komiikalla on aina mahdollisuudet epäonnistua: kun säveltäjä yrittää olla hauska, voi olla, ettei kukaan edes hymyile. Pianisti Alfred Brendel (1991, 35) onkin todennut, että konserttiyleisö odottaa aina ylevää, ja kuulijat eivät yleensä huomaa, jos jotain musiikillisesti huvittavaa tapahtuu. Konsertissa hauskuttamisen vaikeutta voidaan pitää jopa itsestään selvänä, kuten Erik Wahlströmin (1971, 42) kirjoituksesta Pehr Henrik Nordgrenin konsertosta klarinetille, kansansoittimille ja pienelle orkesterille käy ilmi:

Nordgrenin koominen vaisto on varma: rumpujen sotaisan typerä pärinä, klarinetin ja jousien hurjat juoksutukset ja cornon kehottava ääni keskeyttävät jousikon melodian aika ajoin mutta eivät niin usein että vitsiin ehtisi väsyä. Saa nähdä, osoittaako aika tämänkin vitsin puujalkavitsiksi kuten se on niin usein tehnyt Haydnille ja Mozartille! Lienee tarpeetonta mainita, että ensiesityksen konserttiyleisö kuunteli tätäkin osaa juhlallisen totisena kuten konserttisaleissa ja muissa Jumalan huoneissa sopii.

Syynä siihen, ettei vastaanottaja tunnista koomista, voi olla edellä mainittujen tapakulttuuristen tekijöiden lisäksi esimerkiksi se, että komiikka vaatii aetakseen tietoja, joita kuulijalla ei ole, jolloin kyse on puutteellisesta kompetenssista. ”Koomisena näyttäytymiseen” sisältyy kuitenkin koomisen tunnistamisen lisäksi toinenkin puoli: huvittuminen eli koomiseksi kokeminen. Huvittumista määrittävät olosuhteet, konteksti ja vastaanottajan mielentila, kuten artikkelin alussa todettiin. On mahdollista tunnistaa koominen ja olla huvittumatta siitä: *Serious joken* tunnistaa vitseiksi, vaikkei teos yhtään naurattaisikaan, ja vanha vitsi on koominen, vaikkei se enää edes hymyilyttäisi. Tällainen tunnistaminen, johon ei liity huvittumista, on koomisen potentiaalain havaitsemista – koominen voidaanakin määritellä ilmiöksi, joka on aktuaalisesti *tai potentiaalisesti* hauska.

Lisensiaatintutkielmani tarkastajana toimineen Arto Haapalan mukaan onnistumisen tulisi kuitenkin olla koomisuuden ehto: jos koomiseksi tarkoittamisen akti epäonnistuu täysin, ei Haapalan mielestä ole mielekästä nimittää ilmiötä koomiseksi. Mutta eikö jokainen koomiseksi tarkoittamisen akti ole onnistunut ainakin siinä määrin, että tuon aktin tekijä katsoo ilmiötä voitavan nimittää koomiseksi? Vai vaaditaanko koomisen onnistumiseen yksinkertaisen enemmistön tuki?

Säveltäjästä voi tulla koomikko myös tahtomattaan. Karlheinz Stockhausenin *Inori*-teoksessa huipennusta seuraa kenraalitauko, jonka aikana tanssija-miimikko-ylipappi-solisti astuu hitaasti lavan eteen ja huutaa mystisen tavun ”Hu!” Säveltäjän uskonnolliset, kosmiseen yhteisyyteen tähtäävät ideat kokivat pariisilaisessa ensiesityksessä kolauksen, kun huutaminen sai yleisön puhkeamaan nauruun. (Aho 1992, 157.) Fredrik Paciuksen *Kypron prinsessan* juhlanäytäntöä vuonna 1876 seuraamassa ollut prinsessa Maria joutui ”poistumaan aitiosta saatuaan hysteerisen naurukohtauksen, joka johtui antiikin ja Kalevalan sekoitelman tahattoman koomisesta vaikutuksesta” (Salmenhaara 1995, 359). Niinikään esimerkiksi John Cagen teos *4'33"* vastaanotettiin aluksi pilana huolimatta vakavista tarkoituksiperistä (Griffiths 1992, 137). Huono sävellys tai esitys voidaan aina kokea koomiseksi.

Myös puutteellinen tietämys voi olla syynä siihen, että jotakin pidetään koomisena, esimerkiksi jos länsimainen kuulija pitää kiinalaisen oopperan äänimaailmaa lystikkäänä. Aarne Kinnunen (1994, 50) on kutsunut tätä ”nauramiseksi ilman kontekstia” tai ”tyhjän nauramiseksi”. Myös kirjaimellisesti tyhjän nauraminen on tavallista: kun ympärillä olevat ihmiset nauravat, on naurulla taipumus tarttua, ja sopivassa tilanteessa yleisö voi nauraa lähes mille tahansa.

Tilannekomiikka on eräs tahattoman komiikan yleisimmistä muodoista. Zofia Lissan (1969, 136) esimerkissä orkesterin fortissimokohdan jälkeisen kenraalitauon aikana yleisön huomio kiinnittyy kahteen yleisön joukossa istuvaan naiseen, jotka keskustelevat ruokaresepteistä. Musiikkiin liittyvästä tilannekomiikasta, mm. Cagen 4'33'' -teoksen eräissä esityksessä sattuneista hupaisista hetkistä löytyy hyviä esimerkkejä internetosoitteesta <http://charon.sfsu.edu/disaster.html>. Erilaisilla tilannetekijöillä onkin jopa ratkaiseva merkitys sille, kuinka hauskaksi komiikka kulloinkin koetaan: Patricia Castell ja Jeffrey Goldstein (1977, 195) ovat tutkineet sosiaalisia tilanteita, joissa naurettiin, ja havainneet, että lähes puolessa tutkituista tapauksista naurun aiheuttajana oli suunnittelematon toiminta. Tämä pätee epäilemättä myös musiikkiin liittyviin tilanteisiin – lukuunottamatta konserttitilannetta, jossa nauru ei kuulu sosiaaliseen koodiin eikä ole sitäpaitsi mielekäästäkään, koska musiikki ei kuulu naurun yli. Tahattomassa komiikassa tulkitsijan assosiaatiot ovat komiikan lähde. Tulkinta ei silloin ole tarkoituksen mukainen, mutta onko tulkinta väistämättä väärä? Veikko Rantalan (1991, 68) mukaan

jos [--] halutaan saada *objektiivisuutta* tulkintaan ja tehdä kritiikistä tiede eikä yksityisten mielipiteiden pelikenttä, tarvitaan kriteeri, joka ainakin periaatteessa määrittelee vain yhden tulkinnan oikeaksi. [--] juuri tekijän intentio tarjoaa tällaisen kriteerin, ts. juuri se tarjoaa ”aidosti erottelevan normin” tulkinnalle.

Ainakaan ymmärtävästä tulkinnasta ei tahattoman komiikan yhteydessä voi puhua, mutta tahaton komiikka muodostaa kuitenkin oman, erikoislaatuisen saarekkeensa komiikan kokonaisuudessa.

LOPUKSI

Musiikillista komiikkaa käsittelevät tutkimukset ovat monin tavoin epätäydellisiä. Ne eivät yleensä ole teoreettisesti kovin informatiivisia, sillä määritelmät, kuten ”komiikka syntyy konfliktin havaitsemisesta”, eivät auta erottamaan koomista ei-koomisesta. Lisäksi niiden musiikkiesimerkit haravoivat kenttää kovin kapealta alalta (nimikkeellä ”vain wieniläisklassinen kelpaa”).

Tässä artikkelissa on koetettu täydentää tutkimusten vuota kahdesta suunnasta. Teoreettisen pohjan luo musiikillisen komiikan tarkasteleminen tekijän tarkoituksen ja vastaanottajan tulkinnan kohtaamisen kautta: tarkoitus ja tulkinta voivat suhtautua toisiinsa eri tavoin, ja jokainen näistä ta-

voista on omanlaatuisensa. Toisaalta musiikkiesimerkit on etsitty alueelta, joka on ollut kahdellakin tavalla *terra incognita*: meidän aikamme musiikkia ei ole lainkaan tutkittu komiikan kannalta ja myös suomalaisuus on uusi määre musiikillista komiikkaa käsittelevässä kirjallisuudessa.

Koska tässä kirjoituksessa on pyritty tutkimaan nimenomaan *musiikillista* komiikkaa, on keskitytty ensisijaisesti soitinmusiikkiin. Kaikki esimerkit ovat taidemusiikin piiristä, joten tutkimustulokset eivät välttämättä ole sovellettavissa populaari- ja kansanmusiikkiin – vaikkakaan mitään periaatteellisia soveltamisen esteitä ei ole.

LÄHTEET

1. KIRJALLISUUS

- Aho, Kalevi 1987. Näkökulmia ja taustoja Hyönteiselämään. *Synkooppi* op. 28 (4). — 1992. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa. Valittuja kirjoituksia 1974–1992*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Booth, Wayne C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Brendel, Alfred 1991. Must Classical Music Be Entirely Serious? Teoksessa *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Cairns, David 1992. Orchestrated wit. *Sunday times* 12.4.: 6.
- Carr, Cassandra Irene 1985. *Wit and humor as a dramatic force in the Beethoven piano sonatas*. Julkaisematon väitöskirja, University of Washington.
- Castell, Patricia J. & Goldstein, Jeffrey H. 1977. Social Occasions for Joking: A Cross-Cultural Study. Teoksessa *It's a funny thing, humour*. Ed. Antony J. Chapman and Hugh C. Foot. Oxford–New York–Toronto–Sydney–Paris–Frankfurt: Pergamon Press.
- Dale, S.S. 1975. Mockery in Music. Parody and Pastiche as an Art Form. *Musical Opinion* 98 (1167):185–190.
- Donner, Henrik Otto 1964. Teoksen *Moonspring, or Aufforderung zum..., or Symphony No. 1 (Hommage à Charles Ives)* ohjelmakommentti. HKO 16.11.
- Griffiths, Paul 1992. *Musica nova. Modernin musiikin historia Debussystä Bouleziin*. Kustannusosakeyhtiö Puijo.
- Gruhn, Wilfried 1983. Wie heiter ist die Kunst? Semiologische Aspekte musikalischer Komik. *Österreichische Musik Zeitschrift* 38 (12): 677–688.
- Haapala, Arto 1991. Teko, teos, tulkinta. Teoksessa *Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen*. Toim. Arto Haapala. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Heiniö, Mikko 1978. Fagottikonserton ohjelmakommentti. *Moniste*. — 1982. *Aikamme suomalaista musiikkia. 100 sävellyksen radioesittelyt vuosilta 1979–1981*. Helsinki: Fazer.
- 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

- 1986. 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki* 3–4.
- 1989. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 1–2.
- 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1.
- 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1993*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Helistö, Paavo, 1966. Nuorin säveltäjäpolvemme. Teoksessa *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.
- Irving, Howard 1985. Haydn and Laurence Sterne: Similarities in Eighteenth-Century Literary and Musical Wit. *Current Musicology* 40: 34–49.
- Kaipainen, Jouni s.a. Teoksen *Trois morceaux de l'aube* ohjelmakommentti. Moniste.
- Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Kortekangas, Olli 1981. Artikkeliteoksessa *Ammatti: säveltäjä*. Toim. Pekka Hako ja Risto Nieminen. Helsinki: Synkoopin julkaisusarja 2.
- Kucaba, John 1980. Beethoven as buffoon. *Music Review* 41 (2): 103–120.
- Lissa, Zofia 1969. Über das Komische in der Musik. Teoksessa *Aufsätze zur Musikästhetik*. Berlin: Henschel.
- Lister, Laurie-Jeanne 1994. *Humor as a Concept in Music. A theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example – W.A. Mozart, Ein musikalischer Spass, KV 522*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Longyear, Rey M. 1970. Beethoven and Romantic Irony. *The Musical Quarterly* 56: 647–664.
- Mann, Thomas 1979. *Tohtori Faustus. Saksalaisen säveltäjän Adrian Leverkühnin elämä erään hänen ystävänsä kertomana*. Suom. Sinikka Kallio. Espoo: Weilin + Göös.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
- 1967. *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Muecke, D.C. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co.
- Myers, Rollo 1969. *Emmanuel Chabrier and his circle*. London: J.M. Dent & Sons.
- Nash, Walter 1986. *The language of humour*. London and New York: Longman.
- Niiniluoto, Ilkka 1983. *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Helsinki: Otava.
- Nordgren, Pehr Henrik 1976. Artikkeliteoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- Norha, Tomi 1995. *Serious Jokes. Komiikka uudessa suomalaisessa taidemusiikissa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. Moniste.
- 1997. *Musiikillinen komiikka ja säveltäjän intentio*. Musiikkitieteen lisensiaattitutkielma. Turun yliopisto. Moniste.
- Nuurvala, Juhani 1991. Minimalismi. Teoksessa *Klang – uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Palmer, Jerry 1994. *Taking humour seriously*. London and New York: Routledge.
- Ranta, Ilari 1992. Rokkarista tuli iskelmänikkari. *Helsingin Sanomien Kuukausiliite* 25.1.: 58.

- Rantala, Veikko 1991. Tulkinnan kognitiiviset rajoitukset. Teoksessa *Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen*. Toim. Arto Haapala. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music. Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.
- Rautavaara, Einojuhani 1977. Uutta suomalaista pianomusiikkia. *Musiikki* 3: 57–71.
- 1989. *Omakuva*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Rechberger, Herman 1981. Artikkeliteoksessa *Ammatti: säveltäjä*. Toim. Pekka Hako ja Risto Nieminen. Helsinki: Synkoopin julkaisusarja 2.
- 1982. Teoksen *Consort music III* ohjelmakommentti. HKO 9.11.
- Salmenhaara, Erkki 1995. Romantiikka ja biedermeier. Teoksessa *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- (toim.) 1994. *Suomalaisia säveltäjiä*. Helsinki: Otava.
- Schumann, Robert 1877. On the comic in music. Teoksessa *Music and musicians. Essays and criticisms by Robert Schumann*. Translated, edited, and annotated by Fanny Raymond Ritter. London: William Reeves.
- Sormunen, Anu 1993. *Taidetta kömpelyydestä. Musiikillinen komiikka W.A. Mozartin teoksessa Ein musikalischer Spass*. Musiikkitieteen lisensiaattitutkielma. Jyväskylän yliopisto. Moniste.
- Tyrväinen, Helena 1991. Voimmeko ymmärtää 3 Bf:n tekijän intentioita? *Musiikki* 1–2: 7–29.
- Wahlström, Erik 1971. Kaksi kamarikonserttoa. Suom. Anja Salmenhaara. *Musiikki* 2: 38–43.
- Vakkilainen, Ari 1995. Teoskommentti pianokvintettiin ...*te tartutte, jepulis!*
- Wollenberg, Susan 1988. A new look at C.P.E. Bach's Musical Jokes. Teoksessa *C.P.E. Bach Studies*. Ed. by Stephen L. Clark. Oxford: Clarendon.
- Zarius, Karl-Heinz 1996. ...durch die Zähne. Überlegungen zum Komischen bei Mauricio Kagel. *Neue Zeitschrift für Musik* 1: 34–39.

2. NUOTIT

- Aho, Kalevi 1990. *Fagottikvintetto*. Espoo: Fazer.
- Berio, Luciano 1966. *Sequenza V for trombone solo*. London: Universal Edition.
- Donner, Henrik Otto 1965. *6 Bagateller för stråkkvartett*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- 1993. *Moonspring, or Aufforderung zum..., or Symphony No. 1 jousiorkesterille ja Hammond-uruille*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Hauta-aho, Teppo 1986. *Serious joke I for D. bass and piano*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- 1992. *Serious joke II. Fantasia pasuunalle ja kontrabassolle*. Helsinki: Teosto, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Heiniö, Mikko 1981. *Champignons à l'hermeneutique. A divertimento for flute and guitar*. Op. 36. Edition Reimers. Hämeenlinna: Jasemusiikki.
- 1989. *Concerto per fagotto ed orchestra* Op. 26. Helsinki: Luovan säveltaiteen edistämissäatiö, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- 1990. *Piano Trio*. Espoo: Fazer.
- Kaipainen, Jouni 1984. *Trois morceaux de l'aube pour violoncelle et piano*. Helsinki: Edition Pan.

- Kortekangas, Olli 1978. *Cereal Sweet*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- 1985. *Threnody*. Hämeenlinna: Jasemusiikki.
- 1986. *Koraali "Punavuoren nuottikirjasta" urkuharmonille*. Hämeenlinna: Jasemusiikki.
- 1988. *Emotion for Toimii*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Kostiainen, Pekka 1985. *Noin viisi pientä bagatella*. Huilu ja cembalo (piano). Rajamäki: Hellasedition.
- Meriläinen, Usko 1985. *Visions and whispers for flute and orchestra*. Helsinki: Luovan säveltaiteen edistämissäätiö, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Mozart, W.A. 1955. *Ein musikalischer Spass*. KV 522. London–Zürich–Mainz–New York: Ernst Eulenburg.
- Nordgren, Pehr Henrik 1970. *Konsertto klarinetille, kansansoittimille ja pienelle orkesterille*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Rechberger, Herman 1983. *Consort Music III for brass ensemble*. Edition Reimers. Hämeenlinna: Jasemusiikki.
- Romanowski, Otto 1976. *Vocalise for tape & piano acc*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Salmenhaara, Erkki 1975. *Piano Sonata No 3 in f# minor*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Vakkilainen, Ari 1995. *...te tartutte, jepulis!* Helsinki: Teosto, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

”LAULUNI ON VAIN HAAVEIDEN HAVINAA”¹

BERLIINI, LEIPZIGER STRASSE 3

BEATRIX BORCHARD

Fanny Hensel eli Berliinissä aikana, jolloin kaupunki oli köyhä ja kehitymätön hallituskaupunki, ja sen poliittiselle elämälle oli vallankumousvuosien 1830 ja 1848 välillä leimallista henkinen ahtausta ja poliittinen sensuuri. Berliinin julkinen konserttielämä kehittyi tänä restauraation aikana esimerkiksi Leipzigiin verrattuna vain vähän, joskin musiikkia oli kuultavissa ”yli 100 paikassa”²: ”Musiikki leijuu siellä ilmassa, sitä voi hengittää, sen läpikutkemaksi tulla. Musiikkia on teattereissa, kirkoissa, konserteissa, kaduilla, julkisissa puutarhoissa ... kaikkialla”, kuvasi Hector Berlioz kaupunkia Pariisissa vuonna 1843³. Siihen, että musiikki leijaili kaikkialla ilmassa, oli naisilla suuri osuus: jo 1700-luvulla oli porvarillisissa piireissä yksityisen julkisuuden muotoja, ja näissä samoissa rajoissa naiset toivat varsinkin 1800-luvun musiikkielämään olennaisen lisän. Yksityisestä musiikkielämästä tiedetään tähän mennessä vain vähän, vaikka se oli äänilevyjen mas-

1. Vrt. Fannyn säveltämä Eichendorff-runo, joka päättyy otsikon tekstiin ”mein Singen ist ein Rufen nur aus Träumen”. Artikkelin on julkaistu kirjassa Martina Helmig (toim.) 1997. *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*. München: edition text + kritik, 9–21.

2. Vrt. Adolph Weissmann 1911, 148. Françoise Tillard kuvaa Berliinin tilannetta Ranskan musiikkielämän näkökulmasta ja tulkitsee yksityisen musiikkielämän runsauden *ex negativo* ilmaisuksi poliittisen vapauden puuttumisesta. Vrt. Tillard 1994, 198–199. Berliinin musiikinhistoriasta vrt. Allihn 1994, palsta 1431 ja Allihn 1991, 46.

3. Näin kirjoitti Hector Berlioz pariisilaisessa *Journal des Débats* -lehdessä, siteerannut Allihn 1991, 53.

satuotantoon asti julkisen musiikkielämän perusta. Musiikin historiankirjoituksessa keskitytään lähes yksinomaan julkiseen musiikkielämään⁴. Jos kirjoitetaan yksityisestä musisoinnista, se liittyy ensisijaisesti konserttistituution kehittämiseen, Zelteriin, Bernhard Kleiniin, Berliinin hovikapellin konserttimestari Carl Möseriin ja hänen kvartetti-illanviettoihinsa.

Yksityisestä musiikkielämästä vastasivat sivistyneet porvaristytöt ja -naiset, joiden kodeissa järjestettiin säännöllisesti konserttiesityksiä. Konserttien yleisö oli sinne varta vasten kutsuttu. Järjestäjinä oli joko taiteilijoita, joiden oli täytynyt avioitumisen jälkeen jäädä pois julkisuudesta, kuten esimerkiksi Berliinissä kreivitär Rossi alias Henriette Sonntag, tai siten naisia, jotka eivät koskaan tavanneetkaan esiintyä julkisesti mutta jotka kuitenkin omilla rajoillaan musisoivat joko yleisölle tai ilman yleisöä, kuten teki Fanny Hensel⁵. Fanny Henselin kaltaisille naisille yksityisen miljöön funktio oli aivan toisenlainen kuin ammattimuusikoille, kuten Fannyn ystävättärelle Pauline Deckerille, joka myös kutsui väkeä kotiinsa konsertteihin ja matineoihin. Musiikkielämän toisessa päässä oli järjestäytynyt, säännöllinen konserttitoiminta ja toisessa päässä perhepiirissä kokoontuneet seurueet, jotka Zelterin sanoin ”viihdyttivät itseään laulaen”⁶.

Musisoidaan vähäpätöisin välinein, syödään ja juodaan vaatimattomasti. Ollaan sangen tunnollisia ja moraalisia. Turhanpäiväisyys pitää kokonaan kieltää. Vain rakkauden taideteokseen tulee olla elävää. Kokonaisia oopperoita ja oratorioita johdetaan pianon äärestä, ja niiden olemukseen syvennytään perinpohjaisen vakavasti ja innokkaasti.

4. Poikkeuksia ovat esim. Salmen 1988 ja etenkin Salmen 1982, 102–108. Berliinin musiikkielämästä vrt. esim. Carl Dahlhausin 1980 toimittama *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, jonka yhdessäkin tutkimuksessa ei käsitellä yksityistä musiikkielämää. Myös Christoph Helmut Mahling (1980) keskittyy artikkelissaan pelkästään julkisiin esityksiin. Yksityisestä musisoinnista myös Höcker 1970. Berliinin salonkeja käsitellään usein vähätellen, kuten esimerkiksi Bauer 1992, 13–15, vrt. Borchard 1995, 15–19.

5. Fanny esiintyi hyväntekeväisyyskonsertissa vasta myöhemmin (1838 ja ehkä vielä 1841), mutta silti hänet mainitaan teoksessa *Musik in Geschichte und Gegenwart* silloisen Berliinin parhaimmaksi pianistiksi. Mendelssohnien, Meyerbeerin ja ruhtinas Radziwillin perheiden ohella on Berliinistä mainittava Elisabeth ja Hedwig Staegemann, Barduan sisarukset, Lili Parthey ja hänen miehensä Bernhard Klein, vrt. esim. Lili Parthey (1936). Myös varsinaisesti kirjallisissa salongeissa, kuten Rahel Levinin (Varnhagen) ensimmäisessä ja toisessa ja Bettine von Arnimin salongissa, musisoinnilla oli kiinteä rooli osana yhdessäoloa. Vrt. myös salonkiosoitteiden luettelo Petra Wilhelmyn (1989) kirjassa.

6. Zelterin kirje Goethelle 23./24. elokuuta, Geiger 1904, 197.

Tarjonta oli laajaa ja taiteelliset vaatimukset erosivat kovasti toisistaan. Julkisen ja yksityisen välisen välitilan ajateltiin olevan vapaan ilmaisuuden paikka, jossa kilpailulla, rahalla tai menestyksellä ei pitänyt olla sijaa.⁸

Ei ollut sattuma, että juuri naiset muodostivat keskeisen osan tätä musiikinharjoittamista. 1800-luvun ajattelussa miehet sijoitettiin julkisen ja naiset yksityisen alueelle.⁹ Naisten elämisen ja sivistämisen ehdoille oli tästä ajattelusta melkoisia seuraamuksia: samalla kun tytöiltä kiellettiin ammattiin tähtäävät musiikkiopinnot¹⁰, musiikillista sivistystä pidettiin tärkeänä osana naisten kasvatusta. Musiikillinen sivistys ei ollut päämäärä sinänsä vaan väline jonkin muun saavuttamiseksi. Musiikki näytti erityisen hyvin valmistavan tyttöjä heidän yhteiskunnallisiin tehtäviinsä.¹¹ 1800-luvun kuluessa hyvinvoivan porvariston symboleiksi tulivat pianoa soittava vaimo salongin tai olohuoneen koristuksena ja – *pars pro toto* – kaunis käsi, joka tuli pianonsoitossa hyvin näkyviin ja ilmaisi samalla, ettei kädellä tehty ruumiillista työtä vaan soitettiin.¹² Nämä tekijät olivat läsnä myös Fanny Henselin työssä ja elämässä, vaikkakin hänelle yksityinen tila tarjosi sellaisia mahdollisuuksia, joita tuskin muilla hänen aikansa naisilla oli.

Vuonna 1825 sattui tapaus, jolla oli suuri vaikutus lasten kehitykseen ja koko perheen elämään [--]: Abraham osti kauniin maakiinteistön Leipziger Strasse 3:sta. Tässä ihastuttavassa talossa ja puutarhassa Abraham ja Lea elivät lopun elämänsä, täällä Fanny avioitui ja eli myös elämänsä loppuun saakka. Perheenjäsenille talo [--] oli elävä yksilö, perheenjäsen, osallinen perheen onneen, heille ja heidän läheisilleen tavallaan perheen edustaja. Huoneet olivat komeat, suuret ja korkeat, rakennettu tuolla mukavalla tilaa tuhlailevalla tavalla, joka korkeiden tonttihintojen aikana ei lähes koskaan ollut arkkitehdeille enää mahdollista ja jonka arvoa ei juuri ymmärretä. Yksi pihalle päin oleva suuri huone siihen kolmella suurella holvi-

7. Weissmann 1911, 132.

8. Vrt. restauraation ajan seuraelämäkäsitteet, Sengle 1971/1972.

9. Vrt. Habermas 1962, Perrot 1992 ja Borchard 1984.

10. Vrt. Borchard 1997.

11. ”Kaikista taiteista musiikilla on aikanamme huomionarvoisin vaikutus naiselisisä kasvatuksessa, vaikka se onkin kaikkein nuorin sisaruksista. Ja miksipä ei olisi? Sehän lepää harmonian peruslakien, yksin- ja yhteissoinnin, tahdin- ja mitanpidon varassa; se koskettaa tunnetta pikimmin ja syvimmin; se ilmaisee sävelin sitä, mihin kukkuroillaan oleva sydän ei kykene; se on omistettu viihdyttämään yksinäisiä hetkiä ja jalostamaan kotoisia iloja.” (Otto 1876, 221–222.)

12. Vrt. Hoffmann 1991.

kaarella yhdistettyine sivuhuoneineen oli tavattoman kaunis ja kuin luotu teatteriesityksiä varten. Täällä järjestettiinkin monet, monet joului- ja syntymäpäiväjuhlien ja muiden juhlallisuuksien esitykset, jotka pulppusivat mitä viehättävintä leikillisyyttä, huumoria ja henkevyyttä. Tavallisesti tilaa käytettiin Lean olohuoneena. Huoneen ikkunoista oli näkymä suurelle pihalle, jota ympäröivät matalammat sivurakennukset. Pihan sulki yksikerroksinen puutarha-asunto, jonka ylitse korkeiden puiden latvat kuroutuivat ja jossa Henselit asuivat avioliittonsa alusta asti. Talvella asunto oli kylmä ja kostea, jokainen huone oli läpikuljettava eikä mistään tullut lisälämpöä, sillä puutarhatalo oli vain yhden huoneen levyinen. Kaksinkertaiset ikkunat olivat siihen aikaan suuri harvinaisuus Berliinissä; tässä asunnossa niitä ei ollut, ja jäätäneistä ruuduista virtasi päivittäin niin paljon vettä, että ikkunoita täytyi pyyhkiä jatkuvasti. Huonelämpötila nousi talvella harvoin yli 13 asteen.

Sitä vastoin kesällä huoneisto oli hurmaava. Kaikki ikkunat olivat kohti puutarhan kukkivia sireenipensaita ja vanhojen puiden reunustamia puistokäytäviä, ja ikkunaruutuja kiersivät viiniköynnökset. Kaikkina vuodenaikoina asunnon etuna oli täydellinen rauha ja hiljaisuus: suuri piha ja korkea eturakennus pitivät meluisan kadun kaikki äänet poissa. Elettiin kuin metsän syvimässä hiljaisuudessa, ja kuitenkin katu oli vain sadan askelen päässä. [--] Kaunein osa puutarha-asuntoa oli suuri, rakennuksen keskellä sijainnut sali. Saliin mahtui useampi sata ihmistä, ja puutarhasta sen erotti pylväiden halkoma lasiseinä, joka oli avattavissa: koko huoneen saattoi siis muuntaa avoimeksi pylvässaliksi. Seiniä ja kupolikattoa koristivat mielikuvitukselliset barokkityyliset freskot. Tämä oli paikka, jossa *Sonntagsmusik* saavutti täyden laajuutensa.¹³

Leipziger Strasse 3 käsitti siis oikean rakennusten ryppään, jossa Mendelssohnien perheen lisäksi eli ja työskenteli myös vuokralaisia, kuten esimerkiksi laulaja ja näyttelijä Eduard Devrient vaimonsa Theresen kanssa.¹⁴ Mendelssohnien tiloissa oli myös muita esityskäyttöön soveltuneita paikkoja: puutarhasalin lisäksi etutalossa sijainnut Sebastian Henselin kuvailema Lea-äidin tila sekä Fanny Henselin oma musiikkihuone, jossa hän lähes päivittäin musisoi yksin tai toisten kanssa. Lisäksi musiikkikäytössä oli vielä puutarha. On tärkeää erottaa nämä tilat toisistaan, koska niillä oli toisistaan eroavat funktiot ja ne ovat kuultavissa myös Fanny Henselin teoksissa.

13. Sebastian Hensel 1911, 167–168.

14. Devrient 1872, 281, vrt. Cullen 1982, 9–77 ja Lowenthal-Hensel 1990, 140–151.

”Leipziger Strasse kolmen eloisa yksilöllisyys” oli aikalaisille ennen kaikkea yksityisen ja julkisen väliin sijoittuva henkinen alue, jolle nykyajassa ei ole vastinetta. Se oli suojattu tila, jonka isä loi lapsilleen ja jonka peruspilarit olivat varakkuus, ankaran patriarkaalinen perhemalli ja kaikille lapsille suotu epätavallisen laaja sivistys. Lasten ei tarvinnut astua kodin ovesta ulos, vaan sinne saapuivat parhaat opettajat, kaikki musiikilliset uudistukset ja toiset taitelijat sekä musisoimaan että kuuntelemaan. Kun vanhimpien lasten Fannyn ja Felixin (myös molemmat nuoremmat, Rebecka ja Paul, musisoivat) musikaalisuus kävi ilmi, Abraham perusti taloonsa nk. ”sunnuntaimusiikin” – *Sonntagsmusik* –, joka vuodesta 1821 muodostui sangen kiinteäksi instituutioksi. Sen luonne oli tiukan yksityinen: vain se, joka oli kutsuttu, sai tulla. Isän piti antaa pojalleen mahdollisuus valmistautua systemaattisesti muusikon ammattiin ja tällä tavoin hankkia ensimmäiset kokemuksensa solistina ja säveltäjänä. *Sonntagsmusik* oli verrattavissa lähinnä ”työpajakonsertteihin”¹⁵. Kirjeistä ja päiväkirjoista voi ainakin hahmotella, mitä konserteissa esitettiin. Felix Mendelssohnin hyvä ystävä, säveltäjä ja pianovirtuosi Ignaz Moscheles kertoo kahdesta ohjelmasta: sunnuntaina 28. marraskuuta 1824 kajahti ilmoille aluksi Felix Mendelssohnin c-molli-pianokvartetto op. 1, sitten hänen D-duuri-jousisinfoniansa, jonka jälkeen Fanny Mendelssohn Bartholdy soitti Bachin pianokonserton, ja lopuksi soitettiin Karl Arnoldin duetto kahdelle pianolle d-molli. 12. joulukuuta 1824 aloitettiin Felix Mendelssohnin f-molli-jousikvartetolla op. 2, sitten Felix Mendelssohn ja säveltäjä itse soittivat Moschelesin dueton kahdelle pianolle D-duurissa, ja lopuksi esitettiin Johann Nepomuk Hummelin G-duuri-pianotrio op. 35.¹⁶ Fanny Mendelssohnin soittamaa Bachin pianokonserttoa on jälkeempinä mahdoton yksilöidä, sillä kesti vielä pitkään, ennen kuin teosten ilmoittaminen opusnumeroineen yleistyi julkisissa ohjelmissa. Perheen muutettua Leipziger Strasselle 1825 *Sonntagsmusik* järjestettiin Sebastian Henselin kuvaamassa puutarhasalissa, jonka mitat olivat 14 x 7,5 metriä ja jossa oli tilaa yli sadalle ihmiselle. Niinpä Felix Mendelssohn Bartholdyn *Pauluksen* esityksessä kesäkuussa 1837 ”yleisöä oli kohtuullisen arvion mukaan noin 300 henkilöä”¹⁷. Sali ja puisto muistuttava puutarha etsivät siihen aikaan Berliinissä vertaisiaan. Kun

15. Sanamuoto Klein 1997, 136.

16. Vrt. Moscheles 1872–1873, siteerannut Klein 1997, 138.

17. Fanny Henselin päiväkirjamerkintä kesäkuulta 1837, päiväkirja 1834–1843, Heringsdorf 8. heinäkuuta 1839, Eva Roemerin kopio, Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin.

Felix Mendelssohn sitten keväällä 1829 lähti kotoaan aloittaakseen julkisessa musiikkielämässä toimimisen, *Sonntagsmusik*in tehtävä näytti täydettyä.

Samaan aikaan Fanny Mendelssohnkin otti askeleen aikuiselämään. Mutta koska hänelle ”taide [oli oleva] vain koriste eikä koskaan olemassaolon ja tekojen perussävel”¹⁸, hän ei muuttanut maailmalle vaan avioitui 3. lokakuuta 1829 taidemaalari Wilhelm Henselin kanssa ja synnytti ainoan lapsensa. Hän jäi Leipziger Strasselle ja muutti Henselin kanssa aluksi oikeanpuoleiseen ja kahden vuoden kuluttua vasemmanpuoleiseen puutarhasuuntoon. Avioituneena naisena hän saattoi järjestää konsertteja vuodesta 1831. Hän ei enää edustanut vain henkilöä vaan tietynlaista taide-estetiikkaa, silloinkin, kun Felix Mendelssohn aina ollessaan Berliinissä oli mukana. Enimmäkseen soitettiin – Beethovenin ohessa – Felixin teoksia. Fanny Henselin tavoitteena oli vastustaa konserttiensa avulla ”ajan mauttomuutta”, ”johtajien itsekkyyttä” ja ”yleisön hemmottelua”. Hän oli jo vuonna 1825 kirjoittanut ”ehdotuksen soitinmusiikkidiletanttiyhdistyksen perustamiseksi”¹⁹. Tosin ehdotus koski julkista musiikkielämää, mikä esti häntä itseään osallistumasta (hän kirjoittikin vain ”kunnollisista miehistä”), mutta se peilaa hänen omia kuvitelmiaan, jotka vaikuttivat *Sonntagsmusik*in ohjelman hahmottumiseen.

Fanny Hensel järjesti konsertteja joka toinen sunnuntai klo 11 ja 14 välisenä aikana; useampien väliaikojen kanssa konsertit kestivät siis kolme tuntia. Järjestelyssä oli muutamia keskeytyksiä, ennen kaikkea vuosina 1839–1840 suuren Italian-matkan vuoksi. Fanny Hensel ei enää pelkästään esiintynyt pianistina vaan johti omaa kuoroaan ja toisinaan jopa kulloiseenkin esitykseen koottua orkesteria, johon isä Abraham Mendelssohn kiinnitti Berliinin parhaat muusikot. Muulloin hän säesti orkesteriosuuksia pianopartituurista. *Sonntagsmusik*in toista vaihettakaan ei pystytä rekonstruoimaan tarkkaan, mutta ohjelmasta pystyy kuitenkin saamaan summittaisen käsityksen.²⁰ Fanny Hensel kirjoittaa päiväkirjassaan 16. syyskuuta 1833: ”Meillä oli eilen *Musik*, soitin Beethovenin kolmoiskonserton, sitten

18. Vrt. Abraham Mendelssohnin kirje Fanny Mendelssohn Bartholdyille vuodelta 1820, painettu teoksessa Hensel 1911, 97.

19. Painettuna mm. teoksessa Tillard 1994, 199–202. Todennäköisesti ehdotus oli muotoiltu Eduard Rietzille, ystävälle, joka perusti 1826 harrastelijamusikoiden ”filharmonisen yhdistyksen”.

20. Vrt. Klein 1997, 189–190, Maurer 1997, 11–13 ja Hellwig-Unruh 1997, 245–261.

Decker lauloi *Sceneni*, sen jälkeen Felix soitti ihanasti oman konserttonsa ja Bachin d-mollin. Loputtoman mielikuvituksellista ja omintakeista.”²¹ Ohjelmat koostuivat siis sekä soitin- että laulumusiikista, kuten muutoinkin konserteissa oli tapana. Painopiste oli käytännön syistä soolo- ja kuorolauluissa, pianokappaleissa ja kamarimusiikissa, mutta myös osia oopperoista, oratorioista ja kantaateista esitettiin. Tärkeä *Sonntagsmusik*in tukija oli laulaja Pauline Decker, jonka salongissa Fanny Hensel soitti myös yleisölle. Monille Berliinin läpi matkustaville taiteilijoille oli kunnia päästä esiintymään *Sonntagsmusikissa*; näin oli laita esimerkiksi talvella 1841–1842 suuresti juhlitun Franz Lisztin. Kulloinenkin ohjelma muotoutui sen perusteella, keitä oli saatavissa esiintymään. Esimerkiksi vuonna 1834 Fanny Hensel esitytti näytöksiä ja aarioita *Fideliosta*, *Figaron häistä* ja Gluckin oopperasta *Ifigenia Tauriissa*, Beethovenin pianosonaatteja, yhden tämän pianotrioista ja Bachin viulusonaatin. Omista töistään hän toi esille vain kaksi duettoa, liedin *Die Spinnerin* ja orkesterialkusoiton. Vuosina 1831–1847 Beethovenin ja Felix Mendelssohnin jälkeen esitettiin eniten Bachia, Mozartia, Haydnia, Weberiä, sitten Chopinia, Gadea, Spohria.²² Fanny Hensel hylkäsi omissa konserteissaan tuohon aikaan julkisia konsertteja hallinneen virtuoosimusiikin. Se, ettei Fanny esityttänyt Schumannin tai muiden aikalaisten teoksia, ei anna kuitenkaan vielä aihetta olettaa, että hän olisi kokonaan hyljeksinyt näiden sävellyksiä.²³ Kuten sanottu, puutarhasalin lisäksi oli esimerkiksi hänen oma musiikkihuoneensa, jossa hän musisoi säännöllisesti. Mitä hän siellä yksin tai yhdessä toisten kanssa soitti, on vielä vaikeammin rekonstruoitavissa kuin hänen *Sonntagsmusikinsa*.

21. Siteerannut Klein 1997, 190. ”*Scenellään*” Fanny Hensel tarkoittaa konsertti-aariaansa *Hero und Leander*, ”Felixin konserto” on Felix Mendelssohnin g-molli-pianokonserto op. 25. Vrt. myös viiden viimeisen matinean ohjelmia, painettuina mm. teoksessa Tillard 1994, 219–220.

22. Vrt. Eva Roemerin tekemät päiväkirjakopiot 1834–1843 Mendelssohn-arkistossa. Annette Maurer (1997) on tehnyt arvionsa niiden pohjalta.

23. Kuten esim. Maurer (1997, 13) ja myös Françoise Tillard (1994, 332) esittävät. Tosiasia, että Fanny Hensel suhtautui Schumannin oratorioon *Das Paradies und die Peri* kielteisesti (kirje Felix Mendelssohn Bartholdylle 11. huhtikuuta 1846: ”Mutta Peri – mahdoton. En saa Schumannin mitään makua.”) ei anna vielä aihetta olettaa, etteikö hän olisi ainakin tutustunut liedeihin ja kamarimusiikkiteoksiin, sillä *Perin* esitys sisälsi kieltämättä puutteita.

Beethovenin teosten esityttäminen olisi ollut missä tahansa muussa kaupungissa ennenkuulumatonta. Berliini oli kuitenkin yksi varhaisen Beethoven-reseption tärkeimmistä paikoista²⁴; se ei ollut vain E.T.A. Hoffmannin, Bettine von Arnimin ja Adolph Bernard Marxin kaupunki, vaan myös hovikapellin konserttimestari Carl Möserin vuodesta 1813 järjestämissä kvartettkonserteissa esitettiin Beethovenin kvartettoja. Näille konserteille muodostivat jatkon hovikapellin sinfoniakonsertit, joita järjestettiin vuodesta 1842 säännöllisesti joka toinen keskiviikko ja joiden ohjelmassa oli aina jokin Beethovenin teos. *Allgemeine Musikalische Zeitung* kertoi ironisesti tällaisesta konsertista:

Arkkiklassikkoja ovat täällä sinfoniasarjan tilaajat. Merkillisiä muskikillisiä puritaaneja! Ihmisiä, joilla on keltot ja suurenmoiset korvat, moitteettomat hermovoimat ja tavattomat istumalihakset ja joille olisi pikku juttu kuunnella kaikki Beethovenin yhdeksän sinfoniaa peräjälkeen ja jälkiruuaksi vielä pari Weberin alkusoittoa höystettyinä muutamin Haydnin rondoin. – Uusi musiikki [--] on tälle klassiselle yleisölle kauhistus.²⁵

Fanny Hensel kuitenkin yhdisti ”mitä huolellisimmin vanhempien aikojen klassiset sävellykset uudemman ajan parhaimpien teosten kanssa”, kuten musiikkikirjailija Ludwig Rellstab kirjoitti muistokirjoituksessaan, jossa hän puhui *Sonntagsmusikista* ”harvinaislaatuksena taiteellisenä juhlanä”. ”[J]a niin hänen kotilietensä jäi samalla uhriliedeksi, sen kunnioittamiseksi, mikä musiikissa on parhainta. Se on kotikaupunkimme taiteelle tehty palvelus, josta jääme hänelle paljon velkaa!”²⁶ Rellstabin muistokirjoitusta siteerataan nykyään usein todisteena arvostuksesta, jota Fanny Henselin työ on saanut myös julkisesti; on kuitenkin kysyttävä, mistä häntä hänen kuolemansa jälkeen ylistettiin. ”Kotiliesi uhrilietenä” taiteelle, kotirouva taiteen papittarena, konsertti ”juhlanä” valikoidulle seurapiirille valikoidussa paikassa, jossa diletantit ja ammattimuusikot musisoivat sopuisti yhdessä vain musiikin rakastamisen tähden – tällaisen kuvan esitti mies, joka itse vaikutti julkisuudessa ja ehkä silloin tällöin (erityisesti mu-

24. Vrt. Kropfinger 1980, 301–379 ja Mahling 1980, 27–284 ja ennen kaikkea Bauer 1992.

25. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1848, siteerannut Allihn 1991, 50.

26. Vrt. saksankielisessä alkuperäisjulkaisussa (ks. viite 1) painettu Ludwig Rellstabin laatima muistokirjoitus *Vossische Zeitungin* 18. toukokuuta 1847.

siikkikriitikkona) myös kärsi siitä. Edellytyksenä nähdä Leipziger Strassen maailma vastamaailmana on pakollinen luopuminen.²⁷ Mitä suurempi uhri, sen puhtaampi teko ja moraalisesti esikuvallisempi nainen. Rellstab:

Niin syvällisen ymmärryksen, niin syvään juurtuneen rakkauden taiteeseen täytyisi ilmetä myös luovassa kehityksessä. Kuitenkin naisellisessa tunteessa – siinä, että nainen on osoitettu elämänsä peruslinjana vallitsemaan jotakin muuta ja tällaisen suuren lahjakkuudenkin kohdalla taiteen on rajoitettava kotoisen alttarin kunnioittamiseksi – tämä sisäinen kiihko, tämä tietoinen voima ei vienyt taiteilijarta yli naisellisuutta määrittävien ja oikeuttavien rajojen. Hän toi julkisuuteen vain välitöntä tunteen vuodatusta, etupäässä kauniita lauluja, vaikka jokainen laaja ja vaikea muoto oli hänelle mahdollinen. Hän luopui oikeudesta suurempaan, vaikkakin olisi ollut sellaiseen täysin pätevä.²⁸

Vaikka Leipziger Strassella kävi satoja ihmisiä ja vaikka tila antoi Fanny Henselille epätavallisia mahdollisuuksia, hän ei veljensä tavoin voinut jättää taloa ja lähteä. Hänet oli lukittu sinne. Tämä erottaa hänen musiikki- ja sävellystoimintansa Franz Schubertista. Myöskään suurta osaa Schubertin sävellystoiminnasta ei ollut tarkoitettu julkisuuteen. Hänen tapauksessaan ystävät huolehtivat siitä, että kuuluisat tulkitsijat, kuten Michael Vogl, ottivat ohjelmistoonsa hänen laulujaan. Ystävät myös rahoittivat ensimmäiset julkaisut, kunnes kustantajat ”löysivät” Schubertin. Fanny Henselin tapauksessa sekä isä että veli olivat hänen sävellystensä julkaisemista vastaan. Se, mikä oli Schubertille lähtökohta, jäi Fanny Henselille hänen koko elämäntyönsä kontekstiksi. Niin kauan kuin hän piti itseään ”taiteen papittarena” ja toisten säveltäjien teosten ”palvelijana”, hän vastasi ajan naiskuvaa. Ristiriita taiteilijuuden ja yhteiskunnallisten rooli-odotusten kanssa syntyi vasta sitten, kun hän halusi astua julkisuuteen säveltäjänä:

Kirjoitit minulle Fannyn uusista kappaleista ja pyydät, että kehottaisin häntä julkaisemaan. Sinä ylistät minulle hänen uusia sävellyksiään, ja se ei ole totisesti tarpeen, jotta minä iloitsisin niistä sydämeistäni ja pitäisin niitä kauniina ja oivallisina, sillä tiedänhän, kuka ne on tehnyt. Toivon myös, ettei minun tarvitse edes mainita, että – jos

27. Vrt. Myös Hellwig-Unruh 1997, 242–243.

28. Vrt. saksankielisessä alkuperäisjulkaisussa (ks. viite 1) painettu Ludwig Rellstabin laatima muistokirjoitus *Vossische Zeitungin* 18. toukokuuta 1847.

hän päättää ryhtyä julkaisemaan – niin pitkälle kuin voin hankin hänelle tilaisuuksia ja vähennän hänen vaivojaan. Mutta että *kehottaisin* häntä julkaisemaan, sitä en voi tehdä, koska se on vastoin näkemystäni ja vakaumustani. Olemme keskustelleet tästä aikaisemmin paljon, ja olen yhä samaa mieltä – pidän julkaisemista vakavana asiana (ainakin sen pitäisi olla sitä) ja uskon, että sellaiseen tulisi ryhtyä vain, jos aikoo pysyä säveltäjänä koko elämänsä ajan. Pitäisi julkais-
ta liuta teoksia, yksi toisensa jälkeen – yhdestä tai kahdesta on odotettavissa julkaisuudelta vain harmia, tai niistä voi tulla niin sanottuja ystävien käsikirjoituksia, mikä ei minusta ole myöskään hyvä asia. Ja säveltäjyyteen Fannylla ei ole halua eikä ammattia; siihen hän on liiaksi nainen, niin kuin oikein onkin, hän hoitaa talouttaan eikä ajattele yleisöä sen enempää kuin musikaalista maailmaakaan. Musiikkiakin hän ajattelee vasta, kun tämän ensimmäisen ammatin vaatimukset on täytetty. Julkaiseminen vain häiritsisi häntä, eikä se tuntuisi minustakaan hyvältä. Siksi en tule rohkaisemaan häntä – anna se minulle anteeksi.²⁹

Circulus vitiosus: koska hän on nainen, hän ei saa perustaa elämäänsä sävellystyölle, ja niinpä hän ei voi vaatia itselleen julkista tekijyyttä. Jos hän kuitenkin näin tekisi, se olisi varma todiste siitä, ettei hän ole ”oikea” nainen.

Säveltäminen – kuten Felix Mendelssohn Bartholdy tässä kirjeessä äidille todistelee – ei tarkoita luovaa työskentelyä sinänsä vaan teoksia empaattisessa mielessä. Se, mikä hänen sisarelleen, tässä kulttuurissa kasvaneelle naispuoliselle säveltäjälle, jäi, olivat pianokappaleet ja laulut – säveltäminen ei ”soivana tietona” vaan kotoisissa raameissa omaksi ajanvietteeksi ja ”yhteisön virkistykseksi ja ylennykseksi”. Sanoitetut ja sanattomat laulut sopivat hyvin siihen, mitä Rellstab piti ”välittömänä tunteen vuodatuksena”, ei taidelomuksena. Ne olivat siis ”naisellisia”, kun taas kamarimusiikin alueella, joka tuohon aikaan luettiin kuuluvaksi ”yksityiseen musiikinharjoittamiseen”, naisia pidettiin esteellisinä osallistumaan musisointiin, koska heiltä väitettiin puuttuvan motiivis-temaattisen työn edellytyksenä olevan abstrahointikyvyyn.

Kamarimusiikkiteosten säveltäminen edellytti tuohon aikaan tutustumista Beethovenin töihin ja kantaattien ja oratorioiden säveltäminen puolestaan tutustumista J.S. Bachiin. Jo yksin lajivalintansa vuoksi Fanny Henselin kamarimusiikki- ja orkesterisävellykset täyttävät toisenlaisia esteettisiä kriteerejä kuin esimerkiksi hänen *Gartenliedinsä*, ja mikä on rat-

29. Felix Mendelssohn Bartholdy äidilleen Lealle kirjeessä 24. heinäkuuta 1837, siteeranneet Paul Mendelssohn ja Carl Mendelssohn Bartholdy 1863, 358 (tässä päiväys 2. kesäkuuta).

kaisevaa: ne edellyttävät julkisuutta. Laulun voi laulaa kotona, mutta sen sijaan orkesterimusiikki on sidottu ”koneistoon”: se on moniäänistä ja suunnattu julkiselle yleisölle, ja se tarvitsee täten aivan toisenlaisen tilan. Oratorio ja myös ooppera ja sinfonia kuuluivat niin sanottuihin representatiivisiin lajeihin. Oratorion säveltäminen merkitsi – vapaasti Beethovenia lainaten – ei itselleen säveltämistä vaan oman äänensä lainaamista ”ihmiskunnalle”. Miten nainen saattoi puhua koko ihmiskunnan puolesta aikana, jolloin näkemykset naisten ja miesten luonnon määräämistä eroista olivat entisestään koventuneet? Ja vielä nainen, joka oli syntyperältään juutalainen? Hänellä oli pääsy vain yksityisyyteen, ei julkisuuden ja edustuskelpoisuuden alueelle. Sitä paitsi luova säveltuotanto saattoi neroestetiikassa pulputa vain miehestä.

Sitä hämmästyttävämpää onkin, että Fanny Hensel sävelsi kuoro- ja orkesteriteoksia. Tärkein edellytys sille oli, että hän saattoi työskennellä kuoron ja orkesterin kanssa. Siinä hän oli poikkeus 1800-luvun ja vielä 1900-luvunkin säveltävien naisten joukossa. Mutta lukuunottamatta *Heroa ja Leanderia* sekä orkesterialkusoittoa hän ei tähänastisen tietämyksen mukaan esityttänyt näitä sävellyksiään *Sonntagsmusikissaan*. Tämä ei ole sattuma, sillä suuri osa Fanny Henselin teoksista on syntynyt tilapäistöiksi perhejuhliin kuten joulunviettoon ja syntymä- ja hääpäiviin. Ne esitettiin perheen yksityistiloissa, usein äidin olohuoneessa etutalossa. Perhejuhlat olivat kokonaan jotain muuta kuin berliiniläiselle eliitille järjestetyt konsertit, silloinkin, kun saapuvilla oli suunnilleen yhtä paljon ja jopa samoja ihmisiä. Näin oli esimerkiksi vanhempien hopeahääjuhlissa 26.12.1829, jossa esitettiin tapahtumaa varten rakennetulla näyttämöllä Fanny Henselin *Festspiel* ja Felix Mendelssohnin *Liederspiel* yli 120 hengen läsnäollessa.³⁰ Molemmat kappaleet oli mm. henkilökohtaisten vihjausten vuoksi tarkoitettu juuri tähän tilanteeseen, ja Felix Mendelssohnista tiedetään, että hän myöhemmin esti kappaleensa julkaisun vetoamalla sen henkilökohtaiseen luonteeseen ja salonkia varten supistettuun orkesterikokoon.³¹ Fanny Henselin kantaatteihin tämä ehto sopii aivan samoin. Fanny Henselin joksaisen kappaleen kohdalla onkin erikseen pääteltävä, kuinka oleellinen yksityinen tila on sille – onko se vain yhteiskunnan määrittämä tila eikä lainkaan se tila, joka on ”sävelletty sisään” kappaleisiin. Myönnettäköön, että tämä on vaikea kysymys. Joka tapauksessa tällaisten kappaleitten esittäminen nykyään kirkossa tai konserttisalissa vaatii kommentointia, varsinkin

30. Vrt. Eduard Devrientin (1872, 91–95) seikkaperäinen kuvaus.

31. Vrt. Devrient 1872, 95.

kun Fanny Henselin auktorisoimat teokset ovat laskettavissa yhden käden sormilla. Monetkaan hänen teoksistaan eivät ole viimeisteltyjä ja valmiita vaan harjoitelmia ja luonnoksia, jollaisina ne ovat tietenkin todisteita elämänmittaisesta työskentelystä säveltämiseen liittyvien kysymysten parissa. On välttämätöntä tuoda ne julkisuuteen, mutta ongelmatonta se ei ole: kustantamiseen tavallisesti liittyvät ongelmat ylittyvät siinä määrin, että on kysyttävä, ovatko viime vuosien julkaisut pikemminkin sellaisten teosten konstruktioita, joita ei edes pitänyt koskaan olla olemassa, kuin varsinaisia teoseditioita.³²

Tämän artikkelin otsikossa lainattiin Joseph von Eichendorffin runoa, jonka Fanny Hensel on säveltänyt. Eichendorff puhuu runoilijana vaeltajan hahmossa, mutta missä roolissa puhuu nainen, joka viettää elämänsä Berliinin Leipziger Strassella? Hänen kokemusmaailmansa oli koti ja sävellyspaikkansa vanhempien omistaman kiinteistön puutarha-asunto. Liedeistä nousee esille vähemmän kysymyksiä, laulaahan niissä vain yksi ääni, olipa sitten kyse piano- tai vokaalikappaleista. Hengelliset kantaatit taas ovat – niin kuin jo edellä selitettiin – kollektiivisia ilmaisumuotoja, ja niiden paikka on kirkko.

Sen jälkeen, kun Fanny Hensel luopui representatiivisista muodoista (vuoden 1832 jälkeen hän ei enää säveltänyt suurille kokoonpanoille), hän yritti yhdistää oman hallinta-alueensa, liedin, kamarimusiikilliseen muotoon. D-molli-pianotriossaan hän korvaa scherzon, yhden veljelleen ominaisen muodon, liedillä, jossa ei laulakaan enää vain yksi ainoa ääni vaan kaksi. Kaikki muut trion osat perustuvat temaattisesti tähän liediin: se on siis koko trion keskus. Fanny Hensel sai trion valmiiksi vähän ennen kuolemaansa. Hän oli alkanut vastikään julkaista, kuvaavasti juuri sanoitettuja ja sanattomia liedejä, siis kappaleita, jotka eivät olleet ristiriidassa hänelle osoitetun tilan ja alueen kanssa. Ilmeisesti hän halusi julkaista myös pianotrion eli esiintyä julkaisevana säveltäjänä sellaisen lajin piirissä, joka kuului yksityiseen mutta jota ei pidetty naisellisena. Trio ei voi pitää ainoastaan dokumenttina Fanny Henselin Beethoven-harrastuksesta, vaan näiden kahden yksityisen lajin liittäminen toisiinsa voidaan nähdä myös sen tilan ilmaisuna, joka löi leimansa häneen ja joka on kirjoittanut itsensä sisään hänen kappaleisiinsa: Leipziger Strasse 3.

32. Kyseessä ovat ennen kaikkea kantaatit *Hiob*, *Lobgesang* ja *Kolera-musiikki*, joille kustantaja on antanut täydellisen väärin odotuksia herättävän otsikon ”Oratorio”, samoin kuin pianosarja *Das Jahr*, jonka ainoa tutkijoiden käytössä oleva versio on julkaistu versio. Fanny Henselin viimeisteleminen ja puhtaaksikirjoittaminen versio ei ole saatavilla.

Sallittakoon lopuksi vielä yksi väite: Wilhelm Henselin *Mirjam*-maalauksen mallina on istunut hänen vaimonsa. Mirjam on Mooseksen ja Aaronin sisar, joka virittää Vanhassa testamentissa ylistyslaulun egyptiläisten hukuttua Niilin virtaan.³³ Mirjamista on kristinuskossa tullut Maria, Vapahtajan äiti. Fanny Hensel ei säveltänyt *Lobgesang*-kantaattiaan ainoastaan poikansa syntymän vuoksi, vaan syntymä on myös hänen sävellyksensä aiheena. Alussa on aineksia J.S. Bachin *Jouluoratorion* johdantosiinifoniasta.³⁴ Ehkä tätä rinnakkaisuutta voi tulkita niin, että Fanny Hensel vertaa itseään Mariaan. Maria on caritaksen pääsisältö, rakkauden, joka ei vaadi mitään vaan ainoastaan antaa. Ehkä Fanny Hensel on yrittänyt tässä vastata taiteellisesti hänelle osoitettuun naisen malliin. Kun tätä ajatusta seuraa pidemmälle, havaitsee, että 16. kesäkuuta syntyneelle pojalle annettiin nimeksi Sebastian Ludwig Felix – veljen, Bachin ja Beethovenin mukaan³⁵. Pitkö siis Sebastianin tehdä se, mihin Fannylla ei ollut mahdollisuutta: jättää Leipziger Strasse 3 ja kirjoittaa itsensä jatkumoon Bach – Beethoven – Mendelssohn?

KIRJALLISUUS

- Allihn, Ingeborg 1991. Berlin. Teoksessa *Musikstädte der Welt*. Laaber.
 — 1994. Berlin. Teoksessa *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd 1. 2. neubearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel und Stuttgart.
 Bauer, Elisabeth Eleonore 1992. *Wie Beethoven auf den Sockel kam: A.B. Marx und Beethoven in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1824–1830)*. Stuttgart.
 Borchard, Beatrix 1984. *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 4. Weinheim und Basel.
 — 1995. Über Koffer und Schubladen. Teoksessa *Unerhörtes Entdecken, Komponistinnen und ihr Werk II*. Hg. v. Christel Nies. Kassel.
 — 1997. Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts. *Quid sit musicus*. Kongressbericht Bad Köstritz. Düsseldorf.
 Cullen, Michael 1982. *Leipziger Straße Drei – Eine Baubiographie*. Teoksessa *Mendelssohn-Studien* 5. Berlin.
 Devrient, Eduard 1872. *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*. Leipzig.
 Geiger, Ludwig (toim.) 1904. *Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe in den Jahren 1799–1832*. Bd. 1. Leipzig.

33. 2. Moos. 14–15.

34. Vrt. saksalaisessa alkuperäisjulkaisussa (ks. viite 1) oleva Hans-Joachim Hinrichsenin artikkeli.

35. Vrt. Hahn 1992, jossa pohditaan perusteellisesti nimenannon merkitystä.

- Habermas, Jürgen 1962. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt/Neuwied.
- Hahn, Barbara 1992. *Unter falschem Namen*. Frankfurt am Main.
- Hellwig-Unruh, Renate 1997. "... so bin ich mit meiner Musik ziemlich allein". Die Komponistin und Musikerin Fanny Hensel, geb. Mendelssohn. Teoksessa *Stadtbild und Frauenleben, Berlin im Spiegel von 16 Frauenportraits*. Hg. v. Henrike Hülsbergen. Berlin.
- Hensel, Fanny. *Tagebücher 1834–1844*. Abschriften durch Eva Roemer. Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek Berlin.
- Hensel, Sebastian 1911. *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847*. Bd. 1. Berlin.
- Hoffmann, Freia 1991. *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main und Leipzig.
- Höcker, Karla 1970. *Hauskonzerte in Berlin*. Berlin.
- Klein, Hans-Günter 1997. *Das Verborgene Band, Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel*. Ausstellungskatalog Staatsbibliothek Berlin. Wiesbaden.
- Kropfing, Klaus 1980. *Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830)*. Teoksessa *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg.
- Lowenthal-Hensel, Cécile 1990. Neues zur Leipziger Straße Drei. Teoksessa *Mendelssohn-Studien* 7. Berlin.
- Mahling, Christoph Helmut 1980. Zum Musikbetrieb Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Teoksessa *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg.
- Maurer, Annette 1997. "... Ein Verdienst um die Kunszustände unserer Vaterstadt" – Fanny Hensels "Sonntagsmusiken". *Viva voci*, Mai.
- Mendelssohn Bartholdy, Paul ja Mendelssohn Bartholdy, Carl (toim.) 1863. *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Bd. II. Leipzig.
- Moscheles, Ignaz 1872–1873. *Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*. Leipzig.
- Otto, Louise 1876. *Frauenleben im deutschen Reich, Erinnerungen aus der Vergangenheit mit Hinweis auf Gegenwart und Zukunft*. Leipzig.
- Parthey Lili 1936. *Tagebücher aus der Biedermeierzeit*. Jg. 1823. Hg. v. Bernhard Lepsius. Berlin und Leipzig.
- Perrot, Michelle 1992. *Geschichte des privaten Lebens. 4. Band: Von der Revolution bis zum Großen Krieg*. Frankfurt am Main.
- Salmen, Walter 1982. *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im Gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV. Hg. v. Heinrich Bessler und Werner Bachmann.
- 1988. *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München.
- Sengle, Friedrich 1971/1972. *Biedermeierzeit, Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Stuttgart.
- Tillard, Françoise 1994. *Die verkannte Schwester. Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy*. München: Kindler.
- Weissmann, Adolph 1911. *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*. Berlin und Leipzig.
- Wilhelmy, Petra 1989. *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*. Berlin und New York.

Käännös Marja Mustakallio

FANNY HENSELIN

TILANEUVOTTELUJA

KOMMENTTEJA BEATRIX BORCHARDIN ARTIKKELIIN
”LAULUNI ON VAIN HAAVEIDEN HAVINAA”

MARJA MUSTAKALLIO

BERLIININ SYRJÄISYYS

Borchardin kuvailemana 1830- ja 1840-lukujen Berliini on henkisesti ahdas ja kehittymätön paikka. Myös Fanny Henselin elämäkerran kirjoittaja Françoise Tillard (1994, 14) kiinnittää huomiota siihen, että Berliini on syrjässä maailman tapahtumista: ”Olla lukittuna Preussiinsa – ja ulkona – siellä on maailma.”¹ Euroopan keskuksia – ja samalla eurooppalaisen taidemusiikin keskuksia – olivat Wien, Lontoo ja Pariisi.

Kokemus Berliinin syrjäisyydestä tulee ilmi myös Mendelssohnin perheen kirjeistä. Jo vuonna 1823 Lea Mendelssohn valitti Amalie Beerille (Giacomo Meyerbeerin äidille), ettei Berliini tarjoa säveltäjille ja muusikoille mitään, mikä voisi inspiroida ja rohkaista heitä. Ei ole malleja, ja niinpä hänen mielestään Felixin ja Fannyn pitikin luoda kaikki itse ja löytää luomisen voima vain itsestään. (Becker 1960, 468.)

Kun Felix Mendelssohn matkusti vuonna 1825 isänsä kanssa Pariisiin, jossa testattiin nuorukaisen muusikonkykyjä, Fanny jäi kotiin kaipaamaan Pariisia, maata, jossa ”maito ja hunaja virtaavat” (kirje Felixille 30.4.1825; Weissweiler 1997, 43). Felix oli vastauskirjeessään hänkin ihastunut Pariisin suurkaupunkimaisuuteen ja vertasi Pariisin arkea siihen, mikä Berliinissä oli juhlaa: ”Kaasuvalo valaisee kaikkia kauppaliikkeitä ja kaduille levittäytyy sellainen valkeus, että siellä voisi mukavasti lukea. Hä-

1. ”Man ist eingeschlossen in seinem Preussen, und draussen, da ist die Welt.”

linä ja valo on sellainen kuin Berliinissä vain sen ollessa juhlaaiaistu.”² (Hensel 1879, I, 146.) Felix halusi kuitenkin korjata Fannyn täysin ihanonvää käsitystä Pariisista ja esitteli tälle myös sangen kriittisin äänenpääinoin Pariisin musiikkielämää:

Ota käteesi *Constitutionell*: mitä muuta italialaista oopperaa siellä on kuin Rossinia? Ota musiikkiluettelo: mitä muuta julkaistaan kuin romansseja ja potpureja? Tule nyt ensin tänne kuulemaan Alcestea, Robin de Boisea, soireita (jotka muuten sekoitat salonkeihin, huomaa, että soireet ovat rahakonsertteja ja salongit seurapiirikonsertteja), kuninkaallisen orkesterin soittoa ja lausu mielipiteesi vasta sitten, hauku minua vasta sitten, mutta älä nyt kun olet ennakkoluulojesi vankina aivan sokea!!!!³ (Kirje Fannylle Pariisista 9.5.1925; Weissweiler 1997, 46.)

Kymmenen vuotta myöhemmin kotikaupunki oli Fannylle edelleen ankarana sensuuri-ilmapiiriin täyttämä. Hän kirjoitti perheen ystävälle Carl Klingemanille Lontooseen:

Berliini ylipäänsä tympäisee minua (eikä vähemmän Henseliä) tavalla, jota on vaikea edes kuvailla. Se, joka ei löydä täällä tyytyväisyyttä itsestään ja perheestään, on kadotettu. [--] Pyydän teitä kirjoittamaan vähän politiikasta. Sanomalehtemme ovat niin typeriä, ettei niistä saa mitään selkoa asioista.⁴ (Hensel 1879, II, 4–6.)

Berliini oli siis auttamatta menettänyt kaiken valistusaikana saamansa hohdon; se oli vain konservatiivinen provinssikaupunki, jossa ei tapahtunut juuri mitään (Tillard 1994, 143).

2. ”Alle Läden sind mit Gas vollkommen erleuchtet und auf den Strassen verbreitet dies solche Helle, daß man bequem lesen könnte. Es ist so laut und so hell da, wie etwa bei einer Illumination in Berlin.”

3. ”Nimm den Constitutionell in die Hand: was giebt man in der Italiänischen Oper als Rossini? Nimm den Musikkatalog zur Hand: was kommt heraus, was geht ab als Romanzen und Poutpurris? Komm doch nur erst her, und höre Alceste, höre Robin de Bois, höre die Soireen (die Du mit Salons übrighens verwechselst, denn Soireen sind Concerte für Geld, u. Salons Gesellschaften) höre die Musik in der königlichen Kapelle, und dann urtheile, dann schilt mich, aber nicht jetzt, wo Du von Vorurtheilen befangen und gänzlich verblendet bist!!!!”

4. ”Überhaupt habe ich jetzt (und Hensel nicht weniger) einen Dégoût vor Berlin, der sich schwer beschreiben lässt. Wer hier nicht Zufriedenheit in sich und seiner Familie findet, ist verloren. [--] Ich bitte, schreiben Sie mir doch ein wenig Politik. Unsere Zeitungen sind so dumm, daß man weniger als nichts daraus erfährt.”

Sen lisäksi, että Fanny Hensel tunsi elinympäristönsä olevan kaukana Euroopan keskuksista, hän tunsi itse olevansa erilainen kuin lähiympäristönsä. Fannyn kiinnostuksen kohde oli traditionaalinen musiikki; saksalainen musiikki oli hänelle ennen muuta Bachia, Beethovenia ja myös Felix Mendelssohnia. Hän vastusti jyrkästi virtuoosista säveltaidetta, josta puuttui hänen mielestään henkinen syvyys. Useissa Berliinin musiikkielämää käsittelevissä kirjeissään Felixille Fanny Hensel kritisoi aikansa musiikki-ilmiöitä ja saattoi monet virtuoosiesiintyjät ja -säveltäjät naurunalaisiksi. Mm. Sigismund Thalbergiä hän puhuttelee ”suureksi eläimeksi”: ”Eilen illalla suuri eläin oli äidin luona teellä.”⁵ (Kirje Felixille 7.1.1839; Weissweiler 1997, 298.)

Berliinin voi ajatella olleen syrjäinen seutu myös suhteessa orkesterimusiikkiin. Kaupunki oli 1800-luvun alussa vahva kuorolaulun ja liedin keskus, mutta siltä puuttui tyystin orkesterimusiikin traditio. Kaupungissa ei ollut edes harrastelijoiden sinfoniaorkesteria. Fannyn ja Felixin musiikkikoulutukseen sen sijaan kuului jo alusta lähtien myös soitinmusiikkia, niin kuin varhainen *Sonntagsmusik* ja esimerkiksi Fannyn As-duuri-jousikvartetto vuodelta 1822 osoittavat. Lisäksi Fanny oli laatinut jopa suunnitelman soitinyhdistyksen perustamiseksi. Tillard (1994, 245) pohtiikin, miten turhautavalta Fannysta oli täytynyt tuntua elää kaupungissa, joka ei vastannut hänen esteettisiin näkemyksiinsä.

Berliini näyttäytyi Fannyn elämässä syrjäisenä jälleen kerran, kun hän perheineen palasi sinne syksyllä 1840 vuoden kestäneeltä Italian-matkaltaan. Italia merkitsi maantieteellisesti läheistä läsnäoloa vanhaan kulttuuriin, siihen, minkä Fanny koki historian ja etenkin kuvataiteiden alalla arvokkaaksi. Italian-aika – varsinkin Rooma keväällä 1840 – oli ollut hänen siihenastisen musiikillisen itsetuntonsa huippuhetki. Ei ollut helpoa palata kotiseudulle paikasta, jossa hän oli ollut säveltäjänä ja pianistina ihailtu, jossa hän oli edustanut nuorille ranskalaisille kaikkea saksalaista musiikkia – Berliinissä kun odotti kaikki entinen, pikkukaupungin sisäsiitoinen ikävyys. Saavuttuaan kotiin hän kirjoitti ensi töikseen Felixille kertoakseen, millaista oli palata pohjoiseen kaupunkiin: ”[N]yt voin tuskin sanoa Sinulle, kuinka kurjalta Berliinin terävä olemus ja kaiken kova ja kuiva kritiikki on tuntunut ja tuntuu yhä!”⁶ (Kirje Felixille 28.9.1840; Weisswei-

5. ”Gestern Abend trank das große Thier bei Mutter Thee.”

6. ”[U]. nun kann ich Dir gar nicht sagen, wie uns das scharfe Berliner Wesen, die harte, trockene Kritik über Alles, empfindlich gewesen ist, u. noch ist!”

ler 1997, 341.) Berliiniin paluun jälkeen hän päiväkirjassaan ikävöi usein Roomaan, ja hän ryhtyi myös säveltämään pianosarjaa *Das Jahr*, jossa Italian-muistumat saivat säveltaiteellisen muodon.

Toisaalta Fannyn oma saksalaisuus ja protestanttisuus vahvistuivat Roomassa, jossa hän pettyi sikäläisen kirkkomusiikin tasoon. Koettuaan Vatikaanin joulujuhlallisuudet Fanny Hensel intoutui kirjoittamaan omasta kansallistunteestaan ensimmäisessä Roomasta lähettämässään kirjeessä Felixille: ”En totta tosiaan haluaisi olla italialainen enkä mikään muu kuin saksalainen, mutta ei olisi pahitteeksi, jos voisimme siirtää rakasta isänmaatamme hiukan etelämmäs.”⁷ (Kirje Felixille 1.1.1840; Weissweiler 1997, 342.) Siis vaikka kotiseutu oli rakas, se sijaitsi hiukan liian syrjässä ja pohjoisessa.

LEIPZIGER STRASSESTA FANNY HENSELIN OMA TILA

Looginen seuraus siitä, että Berliini kulttuuriympäristönä oli Mendelssohnien perheelle luotaantyöntävä, oli se, että heidän asuinyhteisöönsä muodostui itseriittoinen mikrokosmos. Jo perheen muutto Neue Promenadilta Leipziger Strasse 3:een vuonna 1825 oli samalla vetäytyminen pois Berliinin keskustasta. Perheen ystävät valittivat tuolloin, että Mendelssohnit muuttivat kauas pois maailmasta, hylätylle ja kuolleelle alueelle, jossa kadullakin kasvoi ruoho. Tuohon aikaan sivistyneen Berliinin maantiede loppui Potsdamer Torille, ja uusi residenssi näkyi vasta kivenheiton päässä tuolta aukiolta. Syy muuttoon oli ennen kaikkea halu tarjota musikaalisille lapsille mahdollisuus toteuttaa ja harjoittaa säveltämisen ja esittämisen taitojaan. Felixille koti oli opinahjo, josta hän – niin kuin Borchard sen osuvasti ilmaisee – kaiken mahdollisen saatuaan lähti pois. Fannylle taas kodista muotoutui paikka, jossa hän saattoi toteuttaa omaa musiikillista uraansa. Jos sanotaan, että hän olisi ollut lukittu sinne, ilmiöstä ei anneta riittävää kuvaa. Ilmiselvää on, ettei Fanny luonut ammattimaista ja julkista uraa Leipziger Strassen ulkopuolella. Mutta omalla toiminnallaan – julkaisujen, esiintymisten ja organisoinnin avulla – hän koko ajan neuvotteli omaa tilaansa selkeästi yksityisen ja julkisen välille.

7. ”Ich möchte wahrhaftig keine Italienerin sein und überhaupt nichts anderes, als eine Deutsche, wenn wir aber unser liebes Vaterland ein wenig nach dem Süden rücken konnten, das wäre doch gar nicht so übel.”

Fanny myös poistui usein Berliinistä. Avioliittonsa ensimmäiset neljä vuotta (1829–1834) hän pysyi Berliinissä, mutta sen jälkeen vain vuosilta 1838, 1841, 1844 ja 1846–1847 näyttäisi puuttuvan merkintöjä matkustamisesta. Fanny vieraili veljensä luona Leipzigissa, vietti kylpylälomaa Itämeren rannalla Heringsdorfissa ja Ranskassa Boulognessa, tutustui samalla matkalla miehensä kanssa Alankomaiden taidearteisiin, oli kahdesti mukana Ala-Reinin musiikkijuhlilla Düsseldorfissa ja teki kaksi pitkää Italian-matkaa. Heringsdorfin ja vuoden 1845 Italian-matkan motiivina oli sairastavan sisaren hoivaaminen, mutta näihinkin matkoihin yhdistettiin musisointi heti, kun se vain oli mahdollista.

Leipziger Strassella kokoontui siis yksi Berliinin monista salongeista. Lea Mendelssohn oli kuolemaansa (1842) saakka sen itseoikeutettu emäntä. Ilmeisimmin enin osa ei-musiikillisista seurapiiritapahtumista koettiin Lea ja Abraham Mendelssohnin puolella, nk. Lean olohuoneessa. Siellä kohtasi seurapiiri, johon kuului Berliinin huomattavia tieteen ja taiteen edustajia. Fannyn avioiduttua seurapiiriin tuli lisää kuvataiteilijoita ja puutarha-asunnon remontin valmistuttua myös paikallisten ja Berliinissä vierailevien muusikoiden osuus lisääntyi. Leipziger Strasse oli ikään kuin ideaalimaailma, jossa vietettiin aikaa taiteen ja tieteen merkeissä, keskusteltiin politiikasta, kirjallisuudesta ja musiikki-ilmiöistä. Eräänlaisen puolijulkisen salonkimaailman lisäksi residenssiin kuuluvissa huoneistoissa vietettiin myös arkista yksityiselämää. Puolijulkisen toiminnan ohessa Leipziger Strassella kokoontui asukkaiden – suvun ja muiden vuokralaisten – yhteisö, ja kullakin ydinperheellä oli oma täysin yksityinen maailmansa. Fanny Henselin päiväkirjassa Sebastianin syntymän jälkeiseltä ajalta on hyvin intiimejä kuvauksia yksityisestä maailmasta, jonka kuvaaminen näyttää yleensä jäävän erilaisten perhekirjeiden kollektiivisen ja puolijulkisen luonteen vuoksi vähäiseksi.

Mendelssohnien perheenjäsenten ei siis juuri tarvinnut poistua kotaan saadakseen olla tekemisissä ihmisten ja aikansa ilmiöiden kanssa: nämä saapuivat heidän luokseen. Kun Felix Mendelssohn oli vuonna 1832 hävinnyt kilvan Lauuakatemian johtajuudesta, koko perhe oli vetäytynyt yhdistyksen toiminnasta, jossa he olivat olleet aktiivisesti mukana koko yhdistyksen olemassaolon ajan. Vasta keväällä 1838 Fanny kirjoitti päiväkirjaansa, että perhe oli ollut tavallista enemmän mukana seurapiirielämässä. Perheestä kyllä käytiin Berliinin musiikki-instituutioissa, mutta eräänkin kerran Fanny sanoo, ettei käy konsertissa, vaikka onkin sen tilaaja (kirje Felixille 16.11.1836; Citron 1987, 519).

Omaa pienoismaailmaansa Fanny yritti pitkään täydellistää: hän toivoi myös Felixin perheineen asettuvan Leipziger Strasselle tai edes Berliiniin. Vuosikymmenten ajan kirjeissä toistuu haave kaikkien sisarusten yhteisestä elämästä Leipziger Strassella. Sisar Rebecka asui siellä perheineen vuoteen 1844, ja sen jälkeen hän muutti matemaatikkomiehensä Peter Dirichletin ja kahden lapsensa, Walterin ja Floran, kanssa vain muutaman sadan metrin päähän Leipziginaukiolle. Nuorin veli Paul asui myös lähistöllä avioiduttuaan Albertine Heinen kanssa.

Mikrokosmokseen vetäytymisen yhtenä motiivina voidaan pitää myös ympäristön ajoittain antisemitististä suhtautumista (mm. Tillard 1994, 67).

SONNTAGSMUSIK JA MUUT ESIINTYMISET

Toisinaan säännöllisesti kahden viikoin välein, toisinaan miten sattuu toiminut (vain syksyltä 1833 on säännöllisiä merkintöjä konserteista, niiden ohjelmista ja esiintyjistä) *Sonntagmusik* kokosi seurapiiriä kuulemaan, mitä aluksi Felix Mendelssohn ja ohessa myös Fanny oli saanut aikaan. 1830-luvulta lähtien musiikkisalongissa esitettiin yksiselitteisesti Fanny Henselin työn tuotteita. Musiikkisalongin luonne oli tiukan yksityinen, sillä yleisö muodostui kutsun saaneista. Mutta saattoiko kutsuluonne säilyä vielä silloinkin, kun vieraita oli useita satoja? Sebastian Henselin arvion 300 hengen yleisöstä täytyy olla liioiteltu, sillä puutarhasali katettuine patioineenkaan (yhteensä n. 105 m²) ei voinut mahduttaa sisäänsä niin suurta yleisöjoukkoa (Cullen 1982, 48). Kun Fanny esitytti tammikuussa 1837 Felix Mendelssohnin *Paulus*-oratorion, hän ilmoitti retrospektiivisessä päiväkirjamerkinnässään 8.7.1839 saapuvilla olleen yli sata henkeä. Todennäköisesti tähänkin konserttiin oli vieraille lähetetty kutsut, niin kuin seuraavasta ilmenee:

Jalosukuinen rouva tohtorinna Meyer, os. Gedicke, Kochstrasse 21.

Ilahduin kuullessani, että pidätte *Paulus*-oratoriosta, arvoisa rouva! Koska tyttäreni Fanny Hensel aikoo esittää oratorion pianosäestyksellä ensi sunnuntaiamuna puoli 12:lta, niin sallittakoon minun tiedustella, tuottaisiko teille mielihyvää olla mukana tilaisuudessa, johon Teidät täten mitä kohteliaimmin itse ja tyttärensä puolesta kutsuu kuuliaisoin palvelijanne L. Mendelssohn Bartholdy, Leipziger Strasse 3. Sisäänkäynti ajoportista tai pienestä portista puutarharkennojen jälkeen. (MA, Mus. ep. Lea Mendelssohn Bartholdy 1; painettuna teoksessa Klein 1997, 192.)

Myös Meg Freeman Whalen (1994) on rekonstruoinut Fanny Henselin *Sonntagsmusikin* ohjelmia ja esiintyjiä. Hän ei ole kuitenkaan tehnyt eroa erityyppisten esitysten välillä, vaan hän niputtaa *Sonntagsmusikeihin* kaikki Fannyn organisoimat esitykset. Beatrix Borchardin tekemä huomio eri tilanteissa esitetystä musiikista on tärkeä. Se vie lähes kokonaan pohjan oletukselta, että Fanny Henselin teosten esittämisfoorumi olisi ollut *Sonntagsmusik*, että hän olisi ikään kuin itse luomallaan foorumilla saanut esille omia teoksiaan. Näyttää pikemminkin siltä, että sävellyksiä ei esitetty salonginkaltaisella puolijulkisella näyttämöllä, vaan hänen omien – lähinnä suurimuotoisten – sävellystensä esitykset kietoutuivat vielä tiukemmin kodin piiriin: syntymäpäivä- ja häätjuhliin (*Liederspiel* 1829 vanhempien hopeahäätjuhliin, *Lobgesang*-kantaatti Sebastianin yksivuotispäiväksi, esitys Wilhelm Henselin syntymäpäivillä 1831, *Hiob* oli ehkä häälahja Wilhelmille 1831, *Kolera-musiikki* (oratorio) isän syntymäpäiville 1831, pianotrio Rebecka-sisaren syntymäpäiväksi 1847). Nämä olivat juuri sellaisia tilanteita, joissa ”naisellisuus” salli musisoinnin. Niissä musisointi sijoittui ”oikeaan” paikkaan koristamaan elämänkierron rituaaleja ja samalla kiinteyttämään sukua ja perhettä. Raja *Sonntagsmusikin* ja muitten Leipziger Strassella järjestettyjen konserttien välillä oli siten olemassa, vaikka se voi tuntua vähäiseltä: saattoihan yleisö olla molemmantyyppisissä konserteissa sama.

Sonntagsmusikin ja ”tilapäistöitten” esitysten lisäksi suuren osan Fanny Henselin musiikkitoiminnasta haukkasi kotimusisointi. Hänen kirjeissään ja päiväkirjoissaan on lukuisia kohtia, joissa hän ilmaisee olleensa aktiivinen toimija, kun musisoitiin ”päivällisen jälkeen” tai kun hänen piti esiintyä jollekin vieraalle (”ich mußte ihn vorspielen”). Italiassa tällainen kotimusisointi sai kauaskantoiset seuraukset, kun Fanny soitti Ranskalaisen Akatemian nuorille stipendiaateille saksalaista musiikkia. Säveltäjä Charles Gounod’ta Fanny kuvaa yliromanttiseksi ja intohimoiseksi kuuli-

8. ”Frau Dr. Meyer, geborene Gedicke, Wohlgeb. Kochstraße 21.

Mit vieler Freude hörte ich, daß die Kompositionen des Paulus Ihnen gefällt, verehrte Frau! Da meine Tochter Fanny Hensel nächsten Sonntag früh um halb 12 Uhr das Oratorium am Klavier aufzuführen gedenkt, so erlaube ich mir die ergebene Anfrage, ob es Ihnen Vergnügen macht, derselben beizuwohnen, wozu Sie hiermit im Namen meiner Tochter und dem meinen freundlichst einladet Ihre gehorsamste Dienerin L. Mendelssohn Bartholdy Leipzigerstraße 3. Der Eingang durch den Thorweg oder die kleine Pforte nach dem Gartengebäude.”

jaksi: ”Häneen saksalainen musiikki on vaikuttanut kuin taloon iskeytynyt pommi, on mahdollista, että se aiheuttaa suuria vahinkoja.” (Matkapäiväkirja 2.5.1840; Weissweiler 1993, 106.)

Artikkelinsa viitteessä 5 Borchard ilmoittaa Fanny Henselin esiintyneen hyväntekeväisyyskonsertissa vuonna 1838 ja ehkä myös 1841. Syyn moiseen epäröintiin täytyy olla siinä, että ensimmäinen konserttiesiintyminen oli ainoa kerta, jolloin hän esitti yksinään jonkin teoksen; ohjelmassa oli Felix Mendelssohnin g-molli-pianokonsertto. Esiintyessään kahdessa muussa hyväntekeväisyyskonsertissa (maaliskuussa 1841 ja toukokuussa 1846) Fanny oli mukana yhtenä kolmesta, kun soitettiin Felix Mendelssohnin c-molli-pianotrio. Hän kirjoitti 4.3.1841 päiväkirjaansa yksiselitteisesti: ”Tänään on köyhien hyväksi konsertti, jossa soitan Felixin trion.”⁹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*issa uutisoitiin 5.5.1841 trion esitys: ”Konsertin toisen osan avasi henkevä mutta paikkaan ja tarkoitukseen aivan liian pitkä trio pianolle, jonka rouva P. H. ja herrat Ganzin veljekset esittivät viimeistellysti ja teoksen hengelle uskollisesti.”¹⁰ Fanny oli siis melkein päässyt lehdistöjulkisuuteen! Lähes koko nimellään hänet mainittiin toukokuun 1846 hyväntekeväisyyskonsertin yhteydessä, kun *Der musikalische Salon* (1846–1847, 50–51) kirjoitti 17.6. ”Concert-Salon” -otsikon alla Lauluakatemian erään entisen jäsenen hyväksi pidetystä konsertista: ”Osallisina olivat diletantit rouva prof. Hensel, Mendelssohnin sisar, joka on laajalti tunnettu musiikillisista piireistään ja myös epätavallisesta lahjakkuudestaan pianistina [--].”¹¹ ”Rouva professoria” seuraa lista muita laulajia ja soittajia sekä ohjelma, johon kuului myös Felix Mendelssohnin trio. Vaikka tekstissä ei selvästi sanota, kuka esitti mitään, on todennäköistä, että Fanny oli mukana juuri Felixin triossa, sillä esiintyjien joukossa olivat mm. sellisti Moritz Ganz (toinen Ganzin veljeksistä) ja konserttimestari, viulisti Ries.

9. ”Heut ist ein Konzert für die Armen, worin ich Felixens Trio spiele.”

10. ”Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete ein geistreiches, nur für Ort und Zweck viel zu langes Trio für Pianoforte, sehr fertig und im Geiste der Komposition vorgetragen von der Frau P. H. und den Herren Gebrüdern Ganz.”

11. ”Die beteiligten Dilettanten waren zunächst Frau Prof. Hensel, die Schwester Mendelssohns, durch ihre musikalischen Zirkel rühmlichst bekannt, wie durch ihr ungewöhnliches Talent als Klavierspielerin [--].”

JULKAISUPROBLEMATIIKKA

Kun Borchard puhuu kustantajien editiopolitiikasta, hän tarttuu Fanny Henselin kohdalla hyvin visaiseen kysymykseen. Mitä tehdä, kun säveltäjällä on sanottu olevan noin 400 teosta, joista vain murto-osa on julkaistu hänen eläessään, ja kun säveltäjä ei ollut viimeistellyt moniakaan sävellyksiään julkaistaviksi? Julkisuudessa toistetaan väitteitä säveltäjän lahjakkuudesta ja saatetaan ihmiset odottamaan, että kunhan kaikki arkistokäsikirjoitukset julkaistaan, niin kaikki on hyvin.

Tällä hetkellä suuri osa Fanny Henselin sävellyksistä onkin julkaistu. Ensimmäisen opuksensa hän antoi julkaista vuonna 1846, postuumisti ilmestyi vielä vuonna 1850 opus 11. Vuosina 1827 ja 1830 kuusi Fannyn laulua oli ilmestynyt Felix Mendelssohnin opuksissa 8 ja 9. 1820- ja 1830-luvuilla ilmestyi erilaisissa kokoelmissa ja musiikkiliitteissä muutama hänen laulunsa, sekä anonymeinä että hänen omalla nimellään. 1980-luvulta lähtien eniten hänen sävellyksiään on julkaissut kasselilainen naisten säveltämään musiikkiin erikoistunut kustannusliike Furore. Yhtiön luettelossa *Fanny Hensel-Mendelssohn (1805–1847). Zum 150. Todesjahr 1997* on hänen sävellyksiään lähes 50 nimikettä: pianokappaleitten ja liedien lisäksi pianosarja *Das Jahr*, 2 pianosonaattia, nelikätisiä pianokappaleita, urkupreludi, *Adagio* viululle ja pianolle, pianokvartetto, jousikvartetto, orkesterialkusoitto, konserttiaaria *Hero ja Leander*, duettoja, tertsettejä ja moniäänisiä kuorolauluja, kantaatit *Zum Fest der Heiligen Caecilia*, *Hiob*, *Faust*, *Lobgesang* ja oratorio eli *Musik für die Toten der Cholera-Epidemie*. Vanhat kustantamot (Bote&Bock, Lienau) ovat ottaneet opusnumeroista uusia painoksia. Lisäksi Fanny Henselin musiikkia ovat kustantaneet ainakin Wollenweber, Arts Venture, Breitkopf&Härtel, Edition Donna, Alfred Publ., Karthause-Schmülling, Mösel, Hildegard Publ., A-R Editions, Henle, Ed. Kunzelmann, Zimmermann, Schott, P.J. Tonger ja Vivace Press.

Fanny Henselin sävellykset ovat siis lähteneet maailmalle, vaikka hän ei ole niille antanutkaan siunaustaan. Tulee vain ajatelleeksi, miltä hänestä mahtaisi tuntua, jos hän kuulisi pianoharjoittelmiaan esitettävän julkisessa konsertissa tai näkisi perheensä tilaisuuksiin säveltämänsä teokset painettuina ja ostettavina. Harva hänen teoksistaan on ollut viimeistely julkaisua varten, ja silti niitä on julkaistu eri tavoin editoituina. Vaikka pianosarjan *Das Jahr* alkuperäinen käsikirjoitus tuli tutkijoiden käyttöön vasta kesällä 1997, käsikirjoituskopioiden perusteella rekonstruoitu teos on ollut saatavilla jo useamman vuoden. Berliinin symposiumissa (ks. *Musiikki*

1/1998) puhunut Christian Thorau epäilikin, olisiko alkuperäistä runoin ja piirroksin koristettua, nahkaan sidottua kirjaa edes mahdollista julkaista, niin intiimi luonne pianosarjalla tuntui olevan. Toisaalta nykyiset intimitteettikäsitykset ovat monenlaisia ja henkilökohtaisuus on varmasti oiva myyntikeino. Samalla tavalla intiimejä ystäville lahjoitettuja sävellyksiä Fannylla on paljon. Hänen konserttiaariansa *Hero ja Leander* oli sävelletty hyvän ystävän Ulriken viimeisinä elinpäivinä ja on myös tälle omistettu. Oratorio eli *Kolera-musiikki* muistutti Fannya monista hänen ystävistään, jotka olivat kuolleet koleraan vuonna 1831. Teos esitettiin – kuten jo edellä olen maininnut – isän syntymäpäivillä. Fanny olisi pitänyt varmaan aivan järjestöjänä, jos joku olisi kertonut, että 150 vuoden kuluttua teosta voi tilata ja nuotteja vuokrata Fanny Henselin oratoriona (*Oratorium nach Bildern der Bibel*)!

Borchard viittaa tässä ja toisaalla (Borchard 1995) vielä laajemmin teoksiin ”empaattisessa mielessä”. Samalla hän esittää kysymyksen, mitä musiikin historiaan oikein kuuluu. Empaattisilla teoksilla hän kaiketi tarkoittaa sävellyksiä, joita ei ollut tarkoitettu julkaistaviksi tai esitettäväksi julkisissa konserteissa. Suuren osan näistä voi kuvitella sävelletyn kodin ja seurapiirielämän tarpeisiin. Ne saattoivat olla myös tilapäistöitä, mutta joka tapauksessa sellaisia, joilla porvarisnaisen sopi koristaa kotiaan ja näin lisätä perheen arvoa. Musiikinhistorian kaanoniin ”empaattiset teokset” eivät ole päässeet teoksina, vaan ne on yksilöimättä sysätty otsikoiden ”biedermeier” tai ”kotimusiikki” alle. Funktionaalinen musiikkihan ei romantiikan estetiikan mukaisesti valikoitunut osaksi musiikin historiankirjoitusta.

Muutama tarkennus Borchardin tietoihin. Mendelssohn-arkistossa Berliinin valtionkirjaston musiikkiosastolla ovat seuraavat Fanny Henselin päiväkirjatkkelmat:

- 1) 1829–1834 alkuperäinen käsikirjoitus
- 2) 4.8.–27.9.1835 alkuperäinen käsikirjoitus (matkapäiväkirja)
- 3) 1834–1844 Eva Roemerin kopio.

Viitatessaan viimeiseen päiväkirjaan Borchard toteaa virheellisesti sen päättyvän vuoteen 1843 (mm. viite 17). Päiväkirja ulottuu kuitenkin vuoteen 1844, vaikkakin tältä vuodelta on vain yksi lyhyt merkintä, jonka Fanny Hensel aloittaa kokoavalla katseella menneeseen: ”No niin, huomaan kauhuissani, etten ole koko talvena kirjoittanut mitään.”¹² (Päiväkirja 16.4.1844.)

Fanny Henselin ehdotus soitinmusiikkiryhdyksen perustamiseksi musiikin harrastajille on hänen omana käsikirjoituksenaan ensimmäisen päiväkirjan (1829–1834) alkusivuilla.

Borchard käyttää artikkelinsa otsikkona Eichendorffin runoa *Nachtwanderer*. Fanny on säveltänyt sen kesäkuussa 1844, ja se julkaistiin opuksessa 7. Borchard siteeraa runon loppusäkeitä: ”Mein Singen ist ein Rufen nur aus Träumen.” Sävellyksessä ja runossa säe kuuluu kuitenkin: ”Mein Singen ist wie ein Rufen nur aus Träumen.” Wie-sanalla lienee ainakin sävyero siihen, jos sitä ei olisi mukana ollenkaan. Runo kuuluu kokonaan seuraavasti:

Nachtwanderer

Ich wandre durch die stille Nacht,
Da schleicht der Mond so heimlich sacht
Oft aus der dunkeln Wolkenhülle.
Und hin und her im Tal
Erwacht die Nachtigall
Dann wieder alles grau und stille.

O wunderbarer Nachtgesang,
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis´ Schauern in den dunklen Bäumen,
Irrst die Gedanken mir,
Mein wirres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen. ¹³

Joseph Freiherr von Eichendorff

12. ”So habe ich also den ganzen Winter nicht geschrieben, wie ich mit Schrecken sehe.”

13. Kuljen keskellä hiljaista yötä,
kuu pujahtaa näkyviin salaa ja varovasti
usein synkän pilvipeitteen seasta.
Siellä täällä laaksossa
herää satakieli,
sitten kaikki on taas harmaata ja vaiti.

Ihana yölaulu,
virtojen kulku kaukaa maalta,
hiljainen värinä tummissa puissa,
sekoitat ajatukseni,
sekava lauluni täällä
on kuin vain huuto unelmista.
(suom. MM)

LÄHTEET

KÄSIKIRJOITUKSET

Fanny Henselin päiväkirjat 1829–1834 ja 1834–1844, Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin.

LEHDET

Allgemeine Musikalische Zeitung 5.5.1841.
Der musikalische Salon 1846–1847.

KIRJALLISUUS

- Becker, Heinz ja Gudrun (toim.) 1960. *Meyerbeer Giacomo. Briefwechsel und Tagebücher*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Borchard, Beatrix 1995. Über Koffer und Schubladen. Teoksessa *Unerhörtes Entdecken, Komponistinnen und ihr Werk II*. Hg. v. Christel Nies. Kassel: Bärenreiter. 15–19.
- Citron, Marcia J. (toim.) 1987. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. Pendragon Press.
- Cullen, Michael 1982. Leipziger Straße Drei. Teoksessa *Mendelssohn-Studien 5*. Berlin: Duncker&Humbolt.
- Hensel, Sebastian 1879. *Die Familie Mendelssohn 1729–1847 nach Briefen und Tagebüchern I–III*. Berlin: B. Behr.
- Klein, Hans-Günter (toim.) 1997. *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister, 15. Mai bis 12. Juli 1997*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert.
- Tillard, Françoise 1994. *Die verkannte Schwester. Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy*. München: Kindler.
Ranskankielinen alkuteos *Fanny Mendelssohn*. Paris: Belfond.
- Weissweiler, Eva (toim.) 1993. *Fanny Mendelssohn. Italienisches Tagebuch*. Hamburg/Zürich: Sammlung Luchterhand.
- (toim.) 1997. *Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821 bis 1846*. Berlin: Propyläen.
- Whalen, Meg Freeman 1994. Fanny Mendelssohn Hensel's Sunday Musicales. *Women Quarterly of Note* 2/1.

UUSI MUSIIKKITIEDE JA KANSALLISET PERINTEET

SUOMEN MUSIIKINTUTKIJOIDEN 2. SYMPOSIUM
HELSINGISSÄ 24.-25.4.1998

Musiikintutkijoiden symposium pidettiin nyt toisen kerran Suomen Musiikkitieteellisen Seuran ja Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen järjestämänä. Avaussanoissaan Eero Tarasti luonnehti tapahtumaa ”melkein traditioksi” ja puolusti tällaisten tapaamisten järjestämistä, sillä Suomessa musiikintutkijoilla on hänen mukaansa taipumus eristäytyä toisistaan, vaikka kansainvälisiä yhteyksiä olisikin. Edellisestä kerrasta oli ehtinyt kulua kaksi vuotta.

Symposiumin ensimmäisen päivän varsinaiseksi teemaksi ja ensimmäisten yleisesitelmien aiheeksi oli valittu niin kutsuttu uusi musiikkitiede, joka on lähtöisin lähinnä Yhdysvalloista ja joka on herättänyt paljon keskustelua ja mielenkiintoa myös Euroopassa. Suomessakin on lähivuosina epäilemättä korjattavissa tämän suuntauksen hedelmiä, kun nuoremman polven musiikintutkijat ja väitöskirjojaan valmistelvat jatko-opiskelijat saavat tuloksiaan ja näkökulmiaan julkisuuteen. Edellisestä kerrasta poiketen symposiumiin oli nyt kutsuttu vieraiksi useita ulkomaisia esitelmöitsijöitä.

Ensimmäisen päivän osuuden avasi Timothy Jackson, taustaltaan Schenker-analyttikko, joka tarkasteli otsikolla ”Race and Gender in Music Analysis” homoseksuaalisuuden vaikutusta ja merkitystä erityisesti Tšaikovskin tuotannossa. Toisena tapauksena oli Mahlerin musiikin suhde tekijänsä juutalaiseen identiteettiin. Jackson torjui ajatuksen, että homoseksuaalinen säveltäjä kirjoittaisi tietynyyllistä musiikkia. Pikemminkin Tšaikovskin aikansa seksuaalinormistossa kokema ulkopuolisuus ilmeni esitelmöitsijän mukaan siinä, että säveltäjä käytti musiikissa sävellysajankohdan konventioista poikkeavia keinoja. Jackson havainnollisti väitettään kertomalla kuudennesta sinfoniasta ja sen asemasta Tšaikovskin muista teoksista koostuvassa musiikillisessa metakertomuksessa. Loppuarviossaan hän piti uuden musiikkitieteen näkökulmia haastavina. Esimerkiksi Susan McClary on tehnyt merkittäväää työtä uudistaessaan perinteistä musiikkianalyysia ja kritisoidessaan sen peruslähtökoh-
tia.

Eero Tarasti ei ollut yhtä varaukseton angloamerikkalaisia tulkintoja kohtaan. Esitelmässään "Sibelius and Post-colonial Musicology" hän keskittyi yhtäältä suomalaiseseen, viime aikoina vahvasti elpyneeseen Sibelius-kulttiin ja toisaalta Sibeliuksen kolonisointiin eurooppalaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Tarastin mukaan nämä prosessit tukevat toisiaan: Sibeliuksen käsittely kansallisena hahmona ja kansallisen musiikin historian perusyksikkönä edistää hänen sijoittamistaan Euroopan reunaa-alueiden ilmiöksi. Niin ikään saksalaisen musiikinestetiikan premisseistä kiinnipitäminen estää tehokkaasti vaihtoheitoisten näkökulmien löytämisen.

Saussuren lingvistiikasta ja semiotiikasta tutuilla *languen* ja *parolen* käsitteillä Tarasti hahmotteli asetelman, jossa musiikkikulttuuri jakautuu keski-eurooppalaiseen suurten säveltäjien ja teosten kaanoniin sekä periferian hämäämään liikkuma-alueeseen. Tällä akselilla Sibeliukselta on milloin ikonisoitu Väinämöiseksi, milloin taas pyritty istuttamaan suureen keskieuropalaiseen (lue: saksalaiseen) perinteeseen muiden sinfonian mestarien rinnalle. Näiden tendenssien purkamiseksi Tarasti luonnosteli mallin Sibeliuksen musiikin uudenlaisia analyysejä varten. Sen mukaan voitaisiin tarkastella eleitä, arabeskeja, valoisuutta ja tummuutta, keveyttä ja raskautta, halua, poissa- ja läsnäoloa sekä eräitä muita musiikin ominaisuuksia.

Kahvitaun jälkeen jatkoi Carol Crumhansl, joka puhui aiheesta "Musical Meaning. Psychological Explorations". Kyseessä oli sen tarkasteleminen, millä tavoin ihmiset hahmottavat ja havaitsevat musiikkia. Crumhansl lähestyi asiaa viiden erilaisen kognitiivisen representaation tai mentaalisen kategorian kautta: jännite/jännitys, uusien ideoiden ilmaantuminen, jaksojen alka-

minen ja loppuminen, tunneilmaisu, musiikin topiikat ja niiden psykologiset vastaavuudet.

David Best analysoi puolestaan teemaa "Philosophical Aspects of Music Education". Esitelmöitsijä arvosteli ensin tietoisuuden jakamista kahtia kognitiiviseen ja emotionaaliseen puoleen. Tällaista positivistista dikotomiaa vastaa kasvatuksen ja koulutuksen alueella vinoutunut jako tieteelliseen ja taiteelliseen kenttään. Best kritisoi myös tunneilmaisu-teoriaa, jonka mukaan kokemukset ovat aina ensisijaisia ilmaisu- ja representaatiokeinoihinsa nähden. Näiden näkökohtien vastapainoksi hän puolusti ajatusta, että kieli ja musiikki edeltävät aina kokemusta. Taideteoksen rakennetta ja sen konstituutiota havainnossa ei voida erottaa havaitsijan tajunnansisällöistä ja kokemuksista. Kognitiivinen ja emotionaalinen lankeavat näin yhteen.

Päivän viimeisessä esitelmässä "A Computer Model for Recognizing Improvisations" kognitiivista mallintamista kehitellyt Petri Toiviainen demonstroi, miten tietokone saadaan tunnistamaan improvisaatioita. Esimerkkejä oli poimittu jazzmusiikista.

Professorien käymää, muutamalla yleisökysymyksellä höystettyä paneelikeskustelua varten Eero Tarasti oli valmistanut viisikohtaisen asialistan. Hänen lisäksi paikalla olivat Mikko Heiniö, Kari Kurkela, Jukka Louhivuori, Veijo Murtomäki, Reijo Pajamo ja Erkki Salmenhaara. Kokoavana otsikona keskustelulle oli "Musiikkitiede Suomessa – paikallista, kansallista, kansainvälistä?". Ajanpuutteen vuoksi keskityttiin pohtimaan vain muutamaa kysymystä.

Musiikkitieteen määrittelyissä ja varsinkin kotimaisen musiikintutkimuksen tyypittelyssä useat keskustelijat korostivat liikkuvuutta ja monipuoli-

suutta. Pitkäikäisiä perinteitä omaavissa suurissa maissa asiat muuttuvat hitaammin. Kysymys kansallisen omaleimaisuuden ja kansainvälisten haasteiden keskinäisestä suhteesta tiivistyi kysymykseksi suomen kielen käytöstä tieteellisissä julkaisuissa. Viime vuosinahan on jopa arveltu, että suomi olisi häviämässä tieteen kielenä englannin ylivallalle. On näkemyksessä sitten perää tai ei, Mikko Heiniö puolusti joka tapauksessa voimakkaasti suomen kielen käyttöä tutkittaessa suomalaista musiikkia ja kulttuuripiiriä. Heiniön mukaan kieli on medium eikä työkalu, jonka voisi noin vain vaihtaa toiseen. Kieli on lujasti sidoksissa niihin asioihin ja ilmiöihin, joita tutkitaan. Sitä vastoin Eero Tarasti lähti siitä, että maamme musiikkitieteilijöiden tulisi julkaista tutkimuksiaan kohteesta riippumatta mahdollisimman paljon jollakin laajasti käytetyllä kielellä. Näin suomalaiset musiikkitieteilijät edustaisivat maataan maailmalla.

Lopuksi keskusteltiin siitä, miten musiikkitiede on tällä vuosikymmenellä "räjähtänyt ilotulitukseksi", kuten Kari Kurkela asian ilmaisi. Ihmistieteiden kenttä vaikuttaa muutenkin basaarilta, josta löytyy kaikkea mahdollista. Jotkut musiikkitieteilijät löytävät työleen enemmän virikkeitä kulttuurintutkimuksesta ja yhteiskuntatieteistä kuin perinteisestä musiikkitieteestä.

Ensimmäinen päivä päättyi illalliseen ravintola Zinnkellerissä, johon osa seminaariväestä kerääntyi niin ikään kaksi vuotta sitten. Melkein traditio?

Lauantain esitelmät oli jaettu kahteen rinnakkaiseen sektioon, joissa jatko-opiskelijat ja tutkijat esittelivät hankkeitaan. Sektiot jakaantuivat viiteen ryhmään. Ryhmien aihepiireinä olivat musiikkielämän tutkimus, mu-

siikkianalyysi, suomalaisen musiikin tutkimus, soittimet ja soittimellisuus sekä etnomusikologia.

Lauantai-aamun musiikkielämän tutkimusta käsittelevän ryhmän ensimmäinen esitelmöitsijä oli Reijo Jyrkiäinen, joka kertoi Sibelius-viikkojen esiintyjistä ja ohjelmistosta vuodesta 1951 vuoteen 1965. Helena Tyrväinen esitteli seitsemän tutkijan yhteispohjoismaista jo loppuvaiheeseen ehtinyttä, kuluvana vuonna päättyvää projektia. Tyrväinen kertoi siitä, miltä Pohjolan musiikki näytti pariisilaisissa lehdissä vuosina 1900–1939.

Marja Mustakallio käsittelee Fanny Henseliä siinä yksityisen ja julkisen välille rakentuvassa tilassa, jota Hensel loi omalla toiminnallaan, sekä esiintymisten että julkaisujen avulla. Henselin liikkuminen näkymättömän ja näkyvän rajalla purkaa käsitystä naisten toiminnan rajoittumisesta ainoastaan yksityiseen sosiaaliseen tilaan, jonka vastakohtana on miehille varattu julkinen musiikillinen toiminta.

Taru Leppäsen aiheena oli musiikillinen identiteetti ja urheilu. Vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailua käsittelevissä mediateksteissä urheilusta puhuminen ja kirjoittaminen korostaa voimakkaasti musiikillisen identiteetin kansallisia – erityisesti suomalaisia – ja maskuliinisia aspekteja.

Lounastauon jälkeen kuultiin kaksi suomalaisen musiikin tutkimusta käsittelevää esitelmää. Eila Tarasti keskittyi esitelmässään Helvi Leiviskän sinfoniseen työhön. Leiviskän tyyllistä kehitystä analysoitiin monipuolisesti nuottiesimerkkien, lehtikritiikkien ja äänitteiden avulla. Aila Paavola muistutti musiikintutkijoiden perustyökalupakkiin kuulumattoman kuvanlukutaidon tärkeydestä reseptiotutkimuksessa. Kuvissa on usein sellaista tietoa, jota pelkässä tekstissä ei ole. Paavola esitteli

Aino Acktén ja Jorma Hynnisen kuvien avulla taiteilijoiden esittämisen konventioita identiteetin rakentamisen prosessissa.

Leena Unkari-Virtanen aloitti soittimien ja soittimellisuuden tutkimuksia käsittelevän ryhmän työskentelyn kertomalla siitä, miten keskeinen asema soinnilla on musiikkiteosten muodon ja sisällön rakentajana. Esimerkkeinä olivat Kaija Saariahon *Verblendungen* ja Debussyn *Faunin ilta-päivä*. Soinnin asemaa musiikissa eri aikoina Unkari-Virtanen jäseni realistisen ja strukturalistisen soinnin merkityksen käsitteiden avulla.

Kari Laitinen esitteli otsikolla ”Henkirakuunarykmentin soittokunta Suomen sotilasmusiikin ilmentäjänä Ruotsin vallan kaudella” tekeillä olevaa väitöskirjatutkimustaan, jossa tarkastellaan 1700-luvun sotilassoittokuntia Suomessa. Leena Heikkilän aiheena oli ”Holger Fransman ja wieniläinen käyrätorvikoulu”. Heikkilä jäljitti wieniläistä sointi-ihannetta instrumenttien rakenteen avulla ja valotti esitelmässään sitä, miten Fransman toi sointi-ihanteen Suo-

meen kouluttamalla uransa aikana konkreettisia käyrätorvensoittajien sukupolvia.

Musiikkianalyysiä ja etnomusiologiaa käsitteleviä esitelmiä emme valittavasti päässeet seuraamaan sektioiden päällekkäisyyden vuoksi. Musiikkianalyysi-ryhmässä Pauli Laine puhui kyberneettisen takaisinkytkennän hyödyntämisestä algoritmisessa musiikintutkimuksessa ja erityisesti takaisinkytkennän harmonisesta implementaatiosta. Paavo Soinne esitelmöi harmoniasta ja modulaatiosta Carl Philipp Emanuel Bachin kielessä ja ajattelussa ja Anne Sivuoja-Gunaratnam Kundrysta abjektina.

Etnomusiologia-ryhmässä John Richardsonin esitelmän otsikkona oli ”Vega meets Brecht: Alienation and archaeological Strategies in Tom’s Diner”. Erkki Pekkilä tutki musiikkia ja hyödykkeistymistä ja Tuomas Eerola käsitteli musiikkityylin muutosta Beatles-yhtyeen musiikissa tyylipiirteiden elinkaarien, prototyyppien ja sisäisten muutostekijöiden näkökulmista.

Taru Leppänen ja Jukka Sarjala

KULTTUURINTUTKIJAT POHTIMASSA RAJOJEN PROBLEMATIIKKA

CROSSROADS IN CULTURAL STUDIES -KONGRESSI
TAMPEREELLA 28.6.-1.7.1998

Toisen kerran Tampereella järjestetty Crossroads in Cultural Studies -kongressi keräsi Tampereelle noin viisisataa kulttuurintutkijaa kesä-heinäkuun vaihteessa. Kongressin yleistemaa, rajoja ja rajojen ylityksiä, pohdittiin yli kahdeksassakymmenessä sessiossa. Tämän lisäksi ohjelmaan kuului tämän hetken eturivin kulttuurintutkijoiden *plenary*-luentoja.

Kulttuurintutkimuksen keskeinen piirre, monitieteisyys, tuli hyvin esiin esitelmien aiheissa, jotka liittyivät niin talouden, politiikan, tiedonvälityksen, taiteen kuin populaarikulttuurinkin kysymyksiin. Monia puheenvuoroja sävytti vahvasti 1990-luvun puolessavälissä esille noussut kriittinen keskustelu jälkikolonialismin piirteistä ja olemuksesta. Syy tähän on ollut ensi sijassa konkreetti: positiivisesti sävyttyneet metaforat kulttuurien integraatiosta, ”sulatusuuneista” ja monikulttuurisuudesta ovat peittäneet näihin prosesseihin liittyvää problematiikkaa. Erilaiset kulttuuriset yhteentörmäykset niin rotujen kuin vähemmistöjenkin välillä ovat arkipäivää kaikkialla maailmassa. Näitä

teemoja käsittelevät mm. Patricia Hill Collins ja Paul Gilroy *plenary*-luennoissaan.

Musiikintutkimuksen alueella erityisesti populaarimusiikin tutkijoiden lähestymistavat ovat olleet läheisesti sidoksissa kulttuurintutkimukseen, vaikka populaarimusiikin tutkimus ja kulttuurintutkimus eivät olekaan aina saumattomasti liittyneet toisiinsa. Kulttuurintutkimus on tuonut muillekin musiikintutkimuksen alueille uusia näkökulmia. Lähestymistavat ovat entisestään teoretisoituneet, ja esimerkiksi populaarimusiikkia on lähdetty tarkastelemaan sen omista lähtökohdista – kriittisyyttä unohtamatta. Kongressin kaksi musiikisessiota (Contemporary Music ja Cultural Studies) painottuivatkin aiheiltaan populaarimusiikin tutkimukseen. Osanottajia niissä oli kymmenen, ja kaukaisimmat vieraat tulivat Uudesta-Seelannista ja Yhdysvalloista. Tarkastelun kohteina olivat mm. Britannian hallituksen viimeaikainen panostus populaarimusiikkiin (Alex Seago, Englanti), toiston estetiikka reggae-musiikissa (Hasse Huss, Ruotsi) ja digitaalitekni-

kan kehityksen seuraukset niin taide- kuin populaarimusiikissa (Ian Whalley, Uusi-Seelanti). Suomalaisista tutkijoista mukana olivat Antti-Ville Kärjä (suomalaiset musiikkivideot) ja Pekka Suutari (ruotsinsuomalaisten kulttuuri-identiteetti). Myös muissa sessioissa käsiteltiin musiikkiaiheita. Erityisesti taideinstituutioihin kohdistuvat uudet, esimerkiksi taloutta ja hallintoa koskevat vaatimukset olivat kiinnostuksen kohteena. Tästä näkökulmasta tarkasteltiin mm. sinfoniaorkesterin johtamiskulttuuria sekä muusikoiden että laajemmin orkesterien erikoistumisen kannalta (Niina Koivunen, Arja Ropo ja Erika Sauer).

Joskin huomiot rajojen ja rajan-käynnin problemaattisuudesta ovat osaksi nousseet yhteiskunnallisesta tilanteesta, rajojen problematisointi kuvaa myös kulttuurintutkimuksessa käytävää teoreettista keskustelua. Anglo-amerikkalaisen kulttuuriteorian rinnalla Tampereella kuultiin myös eurooppalaiseen sosiologiseen perinteeseen nojautuvia äänenpainoja. Nämä kaksi ovat yhdistyneet ruotsalaisen Johan Fornäsin kirjoituksissa; Fornäs oli myös yksi *plenary*-luennoitsijoista. Uusimmassa, juuri suomeksi käännettyssä kirjassaan *Cultural Theory and Late Modernity* (Kulttuuriteoria, Vastapaino 1998) hän rakentaa kulttuurin kommunikatiivisuuden pohjaavaa esitystä nykykulttuurista. Vastapainona, vaikkakin osin samoilta perusteilta ponnistavana, oli mm. Lawrence Grossbergin puheenvuoro.

Grossberg on lähtökohdiltaan poliittisempi, ja hän osittain kritisoi Fornäsin lähestymistapaa. Siinä missä Fornäsin avainkäsite on kommunikaatio, Grossbergille se on konteksti. Toisaalta Grossberg – kuten hänen aiemmista kirjoituksistaan on käynyt ilmi – suhtautuu kriittisesti merkityksen käsitteeseen, koska se hänen mukaansa palauttaa kulttuurin ”vain” yhdeksi ideologian muodoksi. Grossbergin mielenkiinto on kulttuurisissa käytännöissä ja siinä, miten ne sijoittuvat ja liittyvät yhteen ajassa ja paikassa. Myös musiikintutkimuksessa on ollut nähtävissä merkkejä tästä tematiikasta: kiinnostuksen kohteeksi on noussut se, miten musiikilliset käytännöt konstruoivat tiloja ja paikkoja.

Siitä huolimatta, että Tampereen kongressi ylitti tarjonnaltaan inhimillisen vastaanottokyvyn, se avasi kiinnostavan näkökulman kulttuurintutkimuksessa tällä hetkellä käytävään keskusteluun ja eri näkemysten väliseen kamppailuun. Kamppailu ja itsereflektio lie- neekin optimaalinen tila, koska lopullinen yhteisymmärrys teoreettisista tai metodologisista valinnoista tuskin on tavoiteltavaa. Musiikintutkijat olivat vielä tällä kertaa vähemmistönä, mutta toivottavasti tulevaisuudessa yhä useampi musiikintutkija uskaltautuu kulttuurintutkimuksen laajalle ja värikkäälle alueelle.

Tarja Rautiainen

NENETSIEŃ LAULUJEN TEKSTIN JA MELODIAN RAKENNEANALYYSI

LECTIO PRAECURSORIA
TAMPEREEN YLIOPISTO 28.3.1998

Nyt tarkastettava nenetsien lauluja käsittelevä väitöskirjatyöni (*The Nenets Songs: A Structural Analysis of Text and Melody*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1998, vol. 591) on ensisijaisesti opinnäyte, mutta toivon sen aiheen avaavan muutenkin uusia ikkunoita nykyiseen tietämyksemme pohjoisten alkuperäiskansojen musiikkikulttuureista. Toivon tämän aiheen myös herättävän keskustelua tuoreiden näkökulmien esille tuomiseksi musiikin ja kulttuurin välisten suhteiden tutkimuksessa yleensä.

Työ pohjautuu olennaisesti äänteineiston analyysiin. Kulttuurianalyysin kannalta tällainen aineisto on varsin vaikeaa ja usein myös tiedonhankinnan kannalta ongelmallista. Tämän asian hyväksyminen ja tunnustaminen ei kuitenkaan ole lannistanut minua hetkeäkään. Kuten vieraaseen kieleen myös musiikkityyliin on mahdollista luoda välillinen suhde dokumenttiaineiston avulla. Rakennetason ymmärtäminen ja koko aineiston kannalta koherentin ra-

kennetulkinnan tekeminen on täysin mahdollista, eikä tässä työssä edemmäs pyritäkään.

Aihepiiri ja otsikko sinänsä saattavat luoda mielikuvan pikemminkin monografisesta kuin itsenäisiksi artikkeleiksi pirstaloidusta tutkimuksesta. Tietyissä mielessä työni edustaa molempia. Kun ryhdyin kirjoittamaan Armas Otto Väisäsen nuotinnosten uudelleentulkintaa, mielessäni ei vielä kajastellut minkäänlainen väitöskirjahanke. Kahden viimeisen vuoden aikana sen sijaan havaitsin toistavani itseäni positiivisessa mielessä siinä määrin, että päätin laatia valmiit ja meneillään olevat artikkelityöni yhteen päämäärään tähtääväksi kokonaisuudeksi.

Metodisessa mielessä työn voi ajatella olevan vanhanaikainen, mutta en kuitenkaan saata luokitella itseäni täydelliseksi nojatuolitutkijaksi. Pääasiallinen ero ei ole niinkään siinä, että olen voinut tehdä tiedonhankintaa nenetsien keskuudessa. Ero on pikemminkin siinä, että olen voinut työskennellä nojatuolissani pääasiassa sellaisten aineistojen kanssa, joiden validiteettiin

olen itse voinut vaikuttaa enemmän kuin täysin muiden keräämän tutkimusmateriaalin kanssa painiskeleva arkistotutkija.

Työtä leimaavan formaalin tutkimusotteen ideaan minua innosti muun muassa Robert Austerlitzin alallaan klassinen hantien ja mansien säemuo-toista suullista perinnettä käsittelevä *Ob-Ugric Metrics*. Austerlitz painotti työnsä materiaalilähöistä luonnetta selvittäessään pyrkimystään luoda käsitys obinugrilaisesta metriikasta turvautumatta metriikan esioletuksiin. Hän käytti työssään muiden muassa Wolfgang Steinitzin ja Artturi Kanniston historiallisia arkistoaineistoja. Tällainen metodinen näkökulma sulki pois aineiston semanttisen tai kulttuurianalyttisen käsittelyn mahdollisuudet.

On tietenkin selvää, että formaalin analyysimetodin perusteluksi tarvitaan myös keskustelua tutkijan kompetenssista ja metodista. On eksplikoitava ne johtolangat, joita seuraamalla tutkija uskoo kykenevänsä havaitsemaan ja tunnistamaan itselleen vieraan kulttuurisen aineiston rakennepiirteitä.

Yhteiskuntatieteiden, kielitieteen ja myös perinteentutkimuksen kanalta formaalien analyysimetodien juuret juontuvat erityisesti kielitieteessä ja psykologiassa vuosisatamme alussa tapahtuneisiin paradigmanuutoksiin. Kokonaisnäkemysten ja synkronian kaipuu, mielenkiinto rakenteiden ja systeemien analyysia kohtaan oli seurausta vuosisadanvaihteen atomistisista ihanteista. Se ilmeni kulttuuriantropologiasakin, jossa boasilainen detaljisuuntautunut deskriptio antoi sijaa benedictiläiselle kiinnostukselle systeemeihin ja niiden sisäisiin kytköksiin.

Toisaalta strukturalismin nousu etenkin Ranskassa pohjautui saman tieteenparadigmaattisen tilanteen kimmokkeisiin. Ferdinand de Saussuren

kielisysteemiajatus tai Claude Lévi-Straussin myyttianalyysia on sovellettu varsin ahkerasti folkloristiikassa ja kulttuuriantropologiassa, kun taas hahmopsykologiasta tunnetut havaintomallien periaatteet ovat vaikuttaneet musiikkitieteelliseen muotoanalyysiin esimerkiksi Leonard Meyerin ja Nicolas Ruwet'n tutkimuksissa.

Kulttuurisen aineiston strukturalistisia tai formaaleja analyysimetodeja on leimannut etisistisyys. Jo Clyde Kluckhohn tosin korosti, että kulttuurisen toimijan näkökulmasta tehty kulttuurisen systeemin kuvaus on analytytissä mielessä vasta osa totuutta. Sen rinnalla pitäisi ottaa huomioon myös havainnoijan oma, itsenäinen näkökulma.

On myös muistettava, että Kenneth Piken ahkerasti siteerattu lähestymistapadikotomia on sinänsä analytytinen, objektiivisen todellisuuden kytkösten kuvaamiseen tarkoitettu rakennelma. Niinpä tämän nyt tarkastettavan työn etisistisyys ja emisistisyys ovat itse asiassa jatkumo. Emisistisyys liittyy ennen muuta pyrkimykseen antaa aineiston itsensä johdatella ratkaisun jäljille, etisistisyys taas koko analyysiprosessin formaaliuteen.

Tämän aineiston käsittelyssä tehtävää helpottaa nenetsiläisen lauluaineiston isometrisyyden periaate, koska laulujen rakenteissa ilmenee hyvin voimakas tendenssi laajuudeltaan ja sisäiseltä rakenteeltaan yhteneviin tekstin ja melodian yksikköihin. Tällaisten rakennetasojen yksikköjen löytäminen laulusta vaatii periaatteessa vain yhden, koko laulua hallitsevan rakennekoodin tunnistamisen.

Juuri työn rakennetulkinnallinen lähtökohta on johtanut tarkasteltavien muuttujien rajaamiseen. Musiikkianalyysi on tarkoitettu toimimaan yhteistyössä tekstianalyysin kanssa, ja muun

muassa musiikillisten rakenteiden erillinen motiivianalyysi on jätetty vähemmälle huomiolle. Nuotinnokset ovat tässä mielessä tämän työn keskipiste, ja niihin on ladattu suuri osa tulkinnasta.

* * *

Työni pääasiallinen motiivi on ollut uteliaisuus ja halu ymmärtää lauluja musiikkina. Tuo ymmärrys ei ole syntynyt hetkessä vaan useiden hedelmättömiksi jääneiden tai tutkimusaineistoa kömpelästi selittävien analyysivaiheiden jälkeen. Tästäkin on varmaan vielä varaa parantaa, mutta päätin ryhtyä saattamaan työtäni loppuun siinä vaiheessa, kun en enää yllätynyt mistään uudesta laulusta, niin kuin jokin vuosi sitten vielä saattoi käydä. Tuolloin yllätys johti analyysin tarkistamiseen ja uuden rakennetulkinnan tekoon. Kun nyt yllätyksiä ei ole tuntunut enää tulevan, ajattelin, että voisi olla aika saattaa työ päätökseen.

Aineistokohtainen deskriptiivinen ulottuvuus on toki vahvasti läsnä tässäkin työssä. Pyrkimyksenäni ei ole niinkään vertailla nenetsien laulukulttuuria ja laulujen rakenteita esimerkiksi heidän naapureidensa vastaaviin. Olen tosin ohimennen viitannut nenetsien laulujen isometrian ja etenkin kuusitavuisen runomitan omintakeisuuteen, verrattiinpa sitä mihin tahansa nenetsien naapureiden laulujen rakennesysteemeihin. Ainoastaan Taimyrin nganasanien ja todennäköisesti Jenisein enetsien laulujen runomitta on läheistä sukua nenetsien mitalle. Kuusitavuisista mittaa voidaan yhdessä musiikillisten rakenteiden kanssa luonnehtia näin pohjois-samojedilaiseksi, sillä siirryttäessä etelämmäksi, Taz-joen selkupprien pariin, laulujen rakenteet ja niiden tekstit noudattavat toisenlaisia periaatteita. Myös nenetsien muiden pohjoisten naapurei-

den, hantien, mansien ja Kuolan saamelaisien, mittasysteemit ovat selkeästi erilaisia. Pelkkä kielisukulaisuus, kuten saattaa arvata, ei takaa millään lailla sukulaisuutta runomittasysteemien välille. Tekstin tasolla kuusitavuiselle mitalle löytyy kuitenkin vastine eteläisimpiin samojedeihin kuuluneiden kamassien lauluista, kuten John Lotz osoitti. Tällöin tekstimitan kuusitavuisuuden jäljet viittaisivat aikaan ennen samojedikielten puhujien siirtymistä pohjoiseen.

Toisaalta nenetsien toinen mittatyyppi, kahdeksantavuisen šamanististen laulujen runomitta, voi viitata myöhemmin omaksuttuun mittasysteemiin. Harmillista vain on, että kahdeksantavuisen mitta kuuluu katoavaan ja joka tapauksessa piilossa pidettyyn musiikin genreen, kun taas kuusitavuisen yleismitta elää ja voi hyvin.

Nenetsien lauluperinteiden saattamisella kirjalliseen muotoon haluan jatkaa symbolisesti keskustelua myös pohjoisessa asuvan valtaväestön kanssa. Euroopan puolelta siirtyneet uudisasukkaat ja heidän jälkeläisensä saattavat vielä tänäkin päivänä epäillä vilpittömästi nenetsien lauluperinteen olemassaoloa yleensä. Nenetsien lauluihin tutustuttuaankin heidän on vaikea rinnastaa niitä omiin käsitteisiinsä ja mielikuviinsa musiikista. Epäuskoinen, tutkijan täysijärkisyttä kuumeisesti puntaroiva katse syttyy heidän silmiinsä viimeistään siinä vaiheessa, kun tämä ilmoittaa tekevänsä noista lauluista tutkimusta.

Tämänkaltaisen dialogi voisi olla siirrettävissä myös yleisemmälle kulttuuripoliittiselle tasolle, etenkin nyt, kun pohjoiset alkuperäiskansat ovat saaneet Venäjällä äänensä kuuluviin valtakulttuurin julkisuudessa ja myös kansainvälisesti leveämmällä rintamalla kuin koskaan aikaisemmin. Tästä lienevät konkreetimpina esimerkkeinä piirikuntatasoilla syntyneet alueorganisaati-

ot, jotka ovat keskittyneet muun muassa vähemmistöpoliittisiin ja ympäristön tilaan liittyviin kysymyksiin.

Lienee ehkä perusteettoman optimistista väittää vähemmistöjen organisoitumisella sinänsä olevan konkreettia, paikallisperinteitä elvyttävää voimaa, mutta pieniäkään askeleita kulttuurin etabloimiseksi ei voida väittää turhiksi. Ja nimenomaan paikallisperinteistä ja niiden jalosteista on tunnetusti usein ammennettu voimavaroja kamppailuun kansallisen tai etnisen identiteetin tunnustamiseksi. Näinhän kävi Suomen suuriruhtinaskunnassakin 1800-luvulla, kun Suomen kansan ylentämistä kansojen joukkoon tehostettiin kansalliseepoksen avulla.

Henkilökohtainen toiveeni tämän työn merkityksestä on, että työn olemassaololla voidaan viestiä seuraavia, usein täysin tuntemattomiksi jääviä itsestäänselvyyksiä: 1) Nenetsit ovat olemassa, ja heidän ikivanhat kulttuuriperinteensä edustavat yhtä inhimillisen kulttuurisen kokemuksen ainutkertaista muotoa yhtäläisellä tavalla kuin mitkä tahansa muutkin paikalliskulttuurit. 2) Nenetsien laulut ovat olemassa. Nenetsin kielen ja sen murteiden lailla heidän laulukulttuurinsa ja sen tyyli ovat inhimillisinä kommunikaatiomuotoina olemassa. Ne ovat todellisia ja ainutkertaisia, olipa sitten kyse henkilölauluina elävistä suullisista sukukronikoista, inhimillisen fantasian ja myyttien rajoja luotaavista kertovista lauluista tai šamanististen laulujen koskemattomasta pyhästä. 3) Nenetsien laulujen rakenne-

piirteet – runomittasysteemit mukaan lukien – todistavat katkeamattomasta kulttuurihistoriasta, jonka juuret saattavat johtaa pyöröryttävän kaukaiseen menneisyyteen, ehkä jopa ajalle ennen meidän maantieteellisesti tuntemamme pohjoista Euraasiaa. 4) Nenetsien laulut voidaan asettaa tutkimuskohteiksi tai jalostaa symboleiksi kamppailuun etnisen identiteetin puolesta samalla tavalla kuin mitkä tahansa muutkin paikallisperinteet.

* * *

Tässä työssä on siis pitkälti kysymys sellaisesta tiedosta ja vakaumuksesta, jota olen hankkinut pienistä paloista, kentältä, keskusteluista, äänitteistä, kirjallisuudesta. Vähitellen on syntynyt tunne arvoituksen ratkaisemisesta ja laulujen osaamisesta. Tällainen osaaminen ei tietenkään ole lisääntynyt itsestään tai mitenkään erityisen nopeasti. Vuosien mittaan kuuntelemieni ja analysoimieni laulujen määrä on kasvanut usean sadan laulun joukoksi. Ehkä tehtyä työmäärää heijastelee osaltaan myös tähän työhön valittujen sadanyhdentoista laulun otos.

Kaikkien noiden laulujen jälkeen oikeastaan vasta hiljattain kysyin itseltäni: osaanko tehdä oman laulun? Ja mikä tietysti tämän aiheen kannalta on olennaista: osaanko tehdä nimenomaan oman nenetsiläisen laulun? Yritin sitä ja havaitsin, että laulu syntyi miltei itsestään:

manya" yilyewewa"
Tampere markana.
xewandawa" yunggu",
towandawa" yunggu".
sewan' tyaxad
tyukona yilewa".
sawa puxuchamyi
syidya nyudya nyumyi.

ngermyi' syoda" ngoka
man' yinzyelyedm'.
yiba ya' syoda" ngoka
ngobtaryem' yinzyelyedm'.
sawa syomyi" tanya,
sawa nyamyi" tanya.

Väite laulujen osaamisesta on asia, joka ei ehkä kuulu keskusteluun tieteellisestä totuudesta. Se jos mikä on oma, henkilökohtainen uskonasiani, laulajan ja muusikon totuus. Juuri tämän totuuden vahva läsnäolo tekee tästä työstä minulle niin mieluisan.

Jarkko Niemi

JEAN SIBELIUKSEN KOOTUT TEOKSET – KATSAUS HANKKEEN ALKUVAIHEISIIN¹

KARI KILPELÄINEN

Keväällä 1996, pitkien valmisteluiden jälkeen, käynnistyi Jean Sibeliuksen kootut teokset (Jean Sibelius Works/Werke [JSW]) eli hanke säveltäjän kaikkien kokonaisina säilyneiden sävellysten ja itse tekemien sovitusten julkaisemiseksi kriittisenä laitoksena. Nyt, kun hanke on ollut käynnissä lähes kolme vuotta, on jo mahdollista luoda pieni silmäys taaksepäin ja katsoa, miten kaikki oikeastaan alkoi ja mikä hankkeen tilanne on tällä hetkellä.

TAUSTAA

Ajatus Sibeliuksen teosten kokonaisjulkaisusta esitettiin tietävästi ensimmäisen kerran jo säveltäjän syntymän 100-vuotisjuhlien yhteydessä v. 1965. Se oli kuitenkin lähinnä vain ilmaan heitetty idea, sillä tuskin kukaan tuolloin edes ymmärsi kaikkia niitä ongelmia, joita Sibeliuksen kaltaisen säveltäjän tuotannon julkaiseminen kokonaisuudessaan sisältää. Lisäksi Sibelius-tutkimus sekä etenkin hänen teoksiinsa liittyvien lähteiden selvittäminen olivat vielä jokseenkin varhaisessa vaiheessa: Erik Tawaststjernan

1. Kirjoitus perustuu kokouspöytäkirjoihin, muistioihin ym. hankkeen arkistossa oleviin kirjallisiin lähteisiin sekä hankkeessa työskentelevien muistitietoon.

suuren biografian ensimmäinen osa valmistui vasta juuri tuoksi vuodeksi, ja muusta tarvittavasta lähdemateriaalista suurin osa oli täysin tietymättömissä.

Vuonna 1982 Sibeliuksen suku lahjoitti Helsingin yliopistolle säveltäjän oman musiikkikäsikirjoitusarkiston, joka sisälsi myös hänen sukulaisillaan ollutta materiaalia. Kokoelma sijoitettiin yliopiston kirjastoon, ja siihen yhdistettiin siellä jo aiemmin ollut noin 60 käsikirjoituksen kokoelma. Yhdistetyn kokoelman järjestämis- ja luettelointityö alkoi kolme vuotta myöhemmin. Pian työn alkamisen jälkeen kävi ilmi, millainen aarre suvulta oli saatu. Lahjoitusmateriaalista nimittäin löytyi Sibeliuksen suurimalta osin tuntematon nuoruudentuotanto melkein kokonaisuudessaan samoin kuin myös joitain muita ennen tuntemattomia sävellyksiä. Lisäksi oli suuri määrä jo tunnettujen teosten käsikirjoituksia sävellys- ja julkaisuprosessien eri vaiheista (luonnoksia, konsepteja, puhtaaksikirjoituksia, kaiverajan kappaleita, korjausvedoksia jne.). Myöhemmin kokoelma vielä karttui Suomen Kansallisarkistosta (silloisesta Valtionarkistosta) sekä säveltäjän sukulaisilta tulleesta materiaalista.

Vasta tuolloin, lähes 30 vuotta Sibeliuksen kuoleman jälkeen, oli mahdollisuus ensimmäisen kerran muodostaa jokseenkin kattava kokonaiskuva hänen tuotannostaan. Tämän teki Åbo Akademin musiikkitieteen professori Fabian Dahlström, joka v. 1987 julkaisi ajanmukaisen Sibeliuksen teosten luettelon (*The Works of Jean Sibelius*. Helsinki: Sibelius-Seura – Sibelius-Samfundet ry). Seuraavana vuonna Tawaststjerna sai valmiiksi biografiansa viimeisen osan, ja näin tulevan Sibelius-tutkimuksen kulmakivet, elämä ja teokset, oli vihdoon alustavasti kartoitettu.

Syntynyt uusi tilanne herätti Sibelius-tutkijoiden parissa jälleen henkiin ajatuksen teosten kokonaisjulkaisusta. Tästä keskusteltiin mm. tekeillä olleen käsikirjoitusluettelon toimituskunnan piirissä (professorit Esko Häkli, joka oli puheenjohtaja, Fabian Dahlström, Ilkka Oramo, Erkki Salmenhaara, Eero Tarasti ja Erik Tawaststjerna). Lisäksi asia oli 1980-luvun lopulla esillä myös lehdistössä. Jo tuolloin oltiin sitä mieltä, että laitos tulisi toimittaa kriittisesti ja että hanke ei laajuutensa vuoksi olisi mahdollinen ilman valtion tukea. Niinpä jo v. 1987 osa luettelon toimituskunnasta kävi neuvottelemassa asiasta silloisen kulttuuriministerin Gustav Björkstrandin kanssa sekä jättämässä tälle alustavan anomuksen. Tämä ei kuitenkaan vielä johtanut minkäänlaisiin konkreettisiin jatkotoimenpiteisiin.

VARSINAINEN ALKU: ”SIBELIUKSEN TEOSTEN TOIMITUSKUNTA – KOMMITTÉN FÖR UTGIVNING AV SIBELIUS VERK” PERUSTETAAN

Luettelo yliopiston kirjaston musiikkikäsittekirjoituskokoelmasta (Kilpeläinen, Kari. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel) valmistui keväällä 1991. Samaan aikaan Dahlströmillä jo oli valmisteilla uusi, kattavampi Sibeliuksen tuotannon kartoitus eli temaattis-bibliografinen luettelo säveltäjän kaikista tunnetuista teoksista. Nyt Sibeliuksen tuotantoon liittyvän perustutkimuksen katsottiin jo olevan niin pitkällä, että sen varaan olisi mahdollista rakentaa teosten kriittinen kokonaisjulkaisu.

Johtaessaan luettelotoimituskuntaa ylikirjastonhoitaja Esko Häkälällä oli ollut mahdollisuus nähdä aitiopaikalta, miten kokoelman järjestäminen ja sen luettelointi olivat edistyneet, minkälaisia vaikeuksia näihin tehtäviin sisältyi ja minkälaisia mahdollisuuksia järjestetty ja luuteloitu kokonaisuus antoi tulevalle Sibeliuksen tutkimukselle. Työn aikana hän myös joutui luomaan yhteydet säveltäjän sukuun ja kustannustalo Breitkopf & Härteliin (B&H, Wiesbaden), joka on Sibeliuksen teosten tärkein kustantaja, sekä moniin muihin luettelon valmistumisprosessiin liittyneisiin tahoihin. Näin Helsingin yliopiston kirjastossa jo oli henkilö, jolla oli näkemys Sibeliuksen tutkimuksesta ja suhteita moniin hankkeen toteuttamisessa tarvittaviin tahoihin. Koska lisäksi kirjastolla oli ylivoimaisesti suurin olemassa oleva kokoelma hankkeessa tarvittavia lähteitä sekä eniten niihin liittyvää asiantuntemusta, oli luonnollista, että kirjasto tuli olemaan keskeisessä asemassa hankkeen suunnittelussa ja toteutuksessa.

Toinen hankkeeseen liittynyt taho oli Suomen Sibelius-Seura ry, joka mm. oli jo useita kertoja järjestänyt kansainväliset Sibelius-viulukilpailut ja jonka hallituksessa useat musiikkiin liittyvät yhteisöt olivat edustettuina. Seuran katsottiin soveltuvan organisaatioksi, jonka kautta hankkeen rahoitus oli järjestettävissä. Tässä vaiheessa tuli esille myös kysymys hankkeen kustantajasta. Voisiko se olla suomalainen kustannustalo vaiko mahdollisesti B&H, jolla jo oli kokemusta vastaavanlaisista hankkeista sekä jakelukanavat ympäri maailmaa? Kokemus ja levitysmahdollisuudet kallistivat vaa’an B&H:n hyväksi, ja niinpä siihen päätettiin ottaa yhteyttä.

Häki oli yhteydessä myös opetusministeriön ylijohtaja Irmeli Niemeen. Aivan aluksi tämä suhtautui hankkeeseen varsin kriittisesti, mihin oli syynä Sibeliuksen teosten mutkikas tekijänoikeudellinen tilanne. Julkaisuoikeudet nimittäin olivat jakaantuneet lukuisien kustantajien kesken,

ja teokset tulisivat vapaaksi vasta 50 vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen. Siksi ministeriössä arveltiin, että hanke olisi mahdollista toteuttaa vasta vuoden 2007 jälkeen. Suoja-aikaan tullut 20 vuoden pidennys kuitenkin muutti tilanteen, ja hankkeen suunnittelu lähti käyntiin.

Häklin eri tahojen kanssa käymien alustavien neuvotteluiden jälkeen asiaa valmisteltiin Sibeliuss-Seurassa, kunnes se kokouksessaan 9.12.1991 päätti perustaa ”arvovaltaisen Jean Sibeliuksen teosten kokonaispainoksen julkaisutoimikunnan edistääkseen Sibeliuksen teosten jo vuosia vireillä ollut kokonaisjulkaisuhanketta”. Toimikunnan jäseniksi seura kutsui henkilöitä asianosaisista yhteisöistä: Helsingin yliopiston kirjastosta (Häkli), Sibeliuss-museosta ja Sibeliuss-Seurasta (Dahlström molemmista, maisteri Matti Ilmanen jälkimmäisestä), Sibeliuksen suvusta (johtaja Jan Ilves), Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitokselta (Kilpeläinen ja Salmehaara) sekä Sibeliuss-Akatemian musiikintutkimuslaitokselta (prof. Veijo Murtomäki).

Toimikunnan ensimmäinen kokous pidettiin yliopiston kirjastossa 2.3.1992, jolloin Häkli totesi Dahlströmin kokonaisjulkaisuhankkeen primus motoriksi ja ehdotti tätä toimikunnan puheenjohtajaksi. Kun Dahlström oli selvittänyt, kuinka hankalaa hänen olisi toimia puheenjohtajana työ-, asumisetäisyys- yms. ongelmien vuoksi, hän ehdotti puheenjohtajaksi Häkliä, mikä hyväksyttiin. Sihteeriksi ja pöytäkirjanpitäjäksi valittiin Kilpeläinen.

Kokouksessa Dahlström esitteli hankkeen syntyhistoriaa ja jo aiemmin tehtyä esitystä opetusministeriölle, minkä jälkeen toimikunta päätti tehdä ministeriölle uuden esityksen ja sen yhteyteen apuraha-anomuksen hanketta yksityiskohtaisemmin käsittelevine liitemuistioineen. Talouteen liittyvät seikat jäivät kuitenkin osittain auki mm. siksi, että vielä ei tiedetty, minkälaiseen sopimukseen toimituskunta päätyisi B&H:n kanssa. 14.4.1992 toimikunta sekä Sibeliuss-seuran puheenjohtaja talousneuvos Olavi Luokomaa kävivät jättämässä anomuksen henkilökohtaisesti opetusministeriön kansliapäällikkö Jaakko Nummiselle.

Liitekirjelmän selvityksessä kuvailtiin Sibeliuksen suurta kansallista ja kansainvälistä merkitystä sekä puhuttiin hankkeen tärkeydestä, jota perusteltiin mm. olemassa olevien julkaisujen sisältämällä virheillä, monilla loppuunmyydyillä julkaisuilla sekä lukuisilla yhä julkaisemattomilla teoksilla. Lisäksi selvitettiin sitä, miten hanke voitaisiin toteuttaa. Toimikunta oli laskenut, että julkaisu tulisi käsittämään noin 30 nidettä, joiden yhteenlaskettu nuottisivumäärä olisi 5000, kommentaareja ym. tekstejä laskettiin tulevan 500–1000 sivua. ”Näin suuri työ vaatii oman toimistonsa, kokopäivätoimisen toimitussihteerin sekä lukuisia tutkijoita, kielenkääntäjiä ym.

henkilöstöä.” Hankkeen talousarvioksi alkuvaiheessa oli laskettu 290.000 mk vuodessa, josta valtion osuus olisi 240.000 mk (eli n. 6/7). Suurin menoerä oli toimitussihteerin palkka. Hankkeen kestoksi arvioitiin 15 vuotta, ja suunniteltu aloitusajankohta oli vuoden 1993 alku.

Vielä samana keväänä Häkli ja Dahlström neuvottelivat hankkeesta B&H:n kanssa, joka heti kiinnostui asiasta; lisäksi Häkli otti alustavasti yhteyttä muihin Sibeliuksen teosten suurimpiin oikeudenomistajiin (Edition Wilhelm Hansen, Robert Lienau/Zimmermann ja Edition Fazer). Hankkeen toteutuminen nimittäin edellytti sopimusta siitä, että B&H saisi julkaista näiden omistamia teoksia.

MINISTERIÖ NÄYTTÄÄ PUNAISTA VALOA

Opetusministeriö ei kuitenkaan lämmennyt hankkeelle vaan vaati huomattavasti tarkemman ja yksityiskohtaisemman suunnitelman. Tämän vuoksi Häkli ja Dahlström päättivät, että olisi valmistettava koenide, jotta tiedettäisiin, mitä oikeastaan ollaan tekemässä. Syksyllä 1992 toimikunnan musiikkitiedemiehet sekä Häkli pitivät kaksi kokousta, joissa päätettiin, että koenide valmistetaan Sibeliuksen lauluopuksista 1, 13, 17 ja 35–38. Näiden toimittamisessa tutustuttaisiin hankkeessa esiin tuleviin lähde- ja nuotitekstiongelmiin; lisäksi osasta näitä lauluja on olemassa Sibeliuksen itsensä tekemät orkesterisovitukset, joten myös kriittisen orkesteritekstuurin laatiminen tulisi tutuksi. Nidettä ei painettaisi, mutta muutoin se tehtäisiin kuten varsinainenkin työ. Niteen avulla voitaisiin sitten arvioida työn vaatima aika ja työpanos sekä edelleen näiden perusteella entistä tarkemmin hankkeen talousarvio. Työn valmistumisen jälkeen voitaisiin ministeriölle toimittaa uusi entistä tarkempi ja yksityiskohtaisempi hakemus.

Koenidettä alkoi valmistaa Kilpeläinen, joka sai tehtävää varten Emil Aaltosen säätiön apurahan huhtikuussa 1993. Kilpeläisen muiden töiden vuoksi niteen tekeminen alkoi kuitenkin vasta syyskuussa; työ päättyi tammikuun lopussa 1994. Toimikunta oli jo varhaisessa vaiheessa hankkinut tietoja myös Edvard Griegin, Niels W. Gaden ja Franz Berwaldin kootujen teosten toimittajilta sekä myöhemmin vielä suunnitelman Carl Nielsenin teosten julkaisemisesta. Näistä ja koeniteestä saatujen kokemusten pohjalta toimikunta laati maaliskuussa 1994 uuden suunnitelman hankkeen toteuttamiseksi ja sitä tarkennettiin vielä kesäkuussa. Samalla jatkuivat neuvottelut B&H:n kanssa sopimusluonnoksen tekemiseksi.

Nyt suunnitelmat ja talousarvio olivat huomattavasti realistisempia kuin kaksi vuotta aiemmin ministeriölle jätetyssä anomuksessa. Mm. hankkeen laajuudeksi laskettiin noin 7.800–7.900 sivua nuottitekstiä sekä noin 1.600–1.800 sivua kommentaareja ym. tekstejä. Myös se oli selvitetty, miten koko tuotanto jaettaisiin niteisiin, joita tulisikin olemaan 45, ja mikä yksittäisten niteiden sisältö tulisi olemaan. Lisäksi oltiin sitä mieltä, että työ olisi tarkoituksenmukaisinta aloittaa yhden tutkijan voimin ilman toimitussihteeriä; samalla voitaisiin käynnistää uusien tutkijoiden koulutus.

Koska kyseessä katsottiin olevan kansallisen kulttuuriprojektin, samoin kuin edellisessäkin anomuksessa rahoituksen odotettiin pääosin järjestyvän valtion tulo- ja menoarvion kautta. Valtion osuudeksi kaavailtiin 400.000 mk (eli 8/9) koko 450.000 mk:n budjetista. Työn vaatimaksi ajaksi laskettiin runsaat 15 vuotta, mikä merkitsi kolmen niteen valmistumista vuosittain. Suunnitelman luonnoksessa toimitustyön suunniteltiin alkavan jo vuoden 1995 alussa, mutta varsinaisessa suunnitelmassa se oli muuttunut muotoon ”viimeistään syksyllä 1995”; lisäksi koulutushankkeet tuli käynnistää lukuvuonna 1994–1995. Ensimmäinen nide voisi ilmestyä v. 1997 osana Suomen itsenäisyyden 80-vuotisjuhlavuoden kokonaissuunnitelmaa.

Esityksen valmistuttua Häkli vei siitä laaditun lyhennetyn version opetusministeriöön, jotta siihen jo voitaisiin tutustua siellä alustavasti.

MINISTERIÖ NÄYTTÄÄ KELTAISTA VALOA

10.6.1994 Häkli, Luukoma ja Tarasti kävivät opetusministeri Tytti Isohookana-Asunmaan luona keskustelemassa hankkeesta. Hän suhtautui siihen suopeasti, ja asia luvattiin ottaa ministeriössä valmisteluun. Rahaa hän ei kuitenkaan luvannut vuoden 1995 valtion budjettiin, sillä lopulliset päätökset edellyttivät vielä joukon valmistelevia toimenpiteitä. Näitä olivat yksityiskohtaisempi talousarvio ja tieto muista hankkeeseen taloudellisesti osallistuvista tahoista, tarjous tai esisopimus kustantajalta sekä vuotuisen tuotantovauhdin ja niteiden tuottamisen vaatiman ajan selvittäminen. Oli kuitenkin mahdollista, että työ voisi alkaa jo vuoden 1995 puolivälissä ministeriön omin rahoin, ja siksi tavoitteena edelleen pidettiin ensimmäisen niteen ilmestymistä v. 1997.

Syyskuussa toimikunta kokoontui päättämään tarvittavista jatkotoimenpiteistä. Kokousta edeltävänä päivänä oli käynyt ilmi, että ministeriön rahatilanne oli vaikeutunut kesäkuusta, ja siksi se tarvitsi tarkemmat tiedot vuoden 1995 rahantarpeesta sekä projektin konkreettisen yksinkertaistetun

suunnitelman. Kustannusarvion tarkistus ei kuitenkaan onnistunut heti, koska se edellytti vielä neuvotteluja B&H:n kanssa. Firma oli jo kesällä pian ministeriössä käynnin jälkeen lähettänyt toimituskunnalle alustavan suullisiin neuvotteluihin pohjautuneen sopimusluonnoksen. Tähän piti kuitenkin tehdä vielä tarkistuksia ja korjauksia. Näiden vuoksi Häkli matkusti loka-marraskuussa Wiesbadeniin, missä neuvottelu B&H:n kanssa osoitautui tulokselliseksi. Hän kävi neuvottelemassa hankkeesta myös Kööpenhaminassa Edition Wilhelm Hansenilla; Sielläkin asiaan suhtauduttiin myönteisesti ja ilmoitettiin, että firma oli valmis sopimukseen B&H:n kanssa.

Kaiken tämän seurauksena Häkli kirjoitti muistiossaan 9.11., että ”sopimus [B&H:n kanssa] pyritään saamaan allekirjoitettavaan kuntoon vuoden alkuun mennessä”. Allekirjoittamista ei enää viivyttänyt sopimuksen sisältö vaan hankkeen koko rahoituksen varmistaminen. Marraskuussa Häkli lähetti Irmeli Niemelle ministeriöön tarkistetun kustannusarvion.

Syksyllä 1994 oltiin yhteydessä myös lukuisiin säätiöihin ja rahastoihin sen selvittämiseksi, mitkä niistä voisivat osallistua hankkeen rahoitukseen ja millä summalla. Ministeriö suunnitteli Suomen Kulttuurirahaston yliasiamiehen Paavo Hohdin ehdotuksesta kutsuvansa rahastojen edustajia yhteiseen neuvotteluun. Lisäksi oltiin jo yhteydessä suomalaisen alan johtavaan nuotinpiirtäjään, joka piirtäjäryhmänsä kanssa oli valmis työhön, jos vain jälki kelpaisi B&H:lle ja hinnasta päästäisiin sopuun.

MINISTERIÖ NÄYTTÄÄ VIHREÄÄ VALOA

Helmikuussa 1995 toimikunta valmisti kaikkien siihenastisten selvitysten pohjalta hankkeesta vielä kerran uuden esityksen opetusministeriölle. Samoihin aikoihin laadittiin myös alustava toimitussuunnitelma, josta toimitettiin kopio B&H:lle.

Uusimman suunnitelman mukaan hankkeeseen tulee kaksi kokopäivätoimista toimittajaa, minkä lisäksi kielenkäännös- ja -tarkastus- sekä oikolukutehtävissä käytetään ulkopuolisia palkkioperiaatteella, kuten jo aiemminkin oli suunniteltu. Niteitä tulee olemaan 45, ja niitä toimitetaan kaksi vuodessa, joten hankkeen kesto tulee olemaan yli 20 vuotta. Kokonaissivumäärä tulee olemaan 10.000, josta 8.000 sivua on nuottitekstiä ja 2.000 sivua kommentaari- ym. tekstejä. Työ jakautuu julkaisijoiden (siis yliopiston kirjaston ja Sibelius-Seuran) ja kustantajan välillä siten, että jul-

kaisijat vastaavat niteiden käsikirjoitusten tuottamisesta ja siihen liittyvistä kustannuksista. Kustantaja taas ottaa vastuulleen nuottien piirtämiseen, tekstien taittoon sekä painamiseen liittyvät kustannukset.

Toimitustyön kustannusarvio oli noussut 600.000 markkaan, josta pääosa oli tarkoitus saada valtiolta. Lisäksi tavoitteena oli edelleen saada ensimmäiset niteet julkaistuksi v. 1997; ”toimitustyö tulee tämän takia aloittaa puolessa välissä vuotta 1995”. Vaikka uusin selvitys oli ministeriötä tyydyttävä, toimitustyön aloittaminen vuoden 1995 puolessa välissä ei kuitenkaan ollut mahdollista, koska hankkeen kokonaisrahoituksen järjestyminen oli yhä auki. Ministeriön ja rahastojen välinen yhteinen neuvottelu oli pitämättä, ja oli yhä epäselvää, mitkä rahastot hankkeeseen osallistuisivat ja miten kustannukset lopulta jakautuisivat valtion ja rahastojen kesken. Tämän vuoksi uudeksi aloitusajankohdaksi suunniteltiin vuoden 1996 alkua.

Osa hankkeeseen liittyvistä suunnitelmista oli kuitenkin jo alkanut toteutua, sillä kevätlukukaudella 1995 Kilpeläinen piti Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella Sibeliuksen musiikkiin liittyvän editointikurssin. Kurssille osallistunut FM Jukka Tiilikainen tuli myöhemmin hankkeeseen toimittajaksi. Toisen kurssin Kilpeläinen piti Sibelius-Akatemiassa keväällä 1996, ja se jatkui vielä lukuvuonna 1996–1997. Tältä kursilta löytyivät hankkeeseen myöhemmin liittyneet mus. kand. Timo Virtanen, Kai Lindberg ja Tuija Wicklund.

Lokakuussa 1995 Häkli ja Kilpeläinen kävivät ministeriössä tapamassa Irmeli Niemeä, ja tällöin olivat esillä mm. säätiöiden kanssa järjestettävä neuvottelu, kustantajan kanssa tehtävä sopimus, vuosien 1996–1997 toimintasuunnitelma ja kustannusarvio sekä eräät organisatoriset yksityiskohdat (mm. perustettavan uuden toimituskunnan rooli, rahaliikenne ja työnantajakysymykset). Suunnitelmasta julkaista ensimmäiset kaksi niteitä v. 1997 ei oltu vielä luovuttu. Lisäksi opetusministeriö esitti toivomuksen, että hanke voitaisiin julkistaa jo Sibeliuksen syntymäpäivänä eli 8.12.1995.

Julkistamista alettiin valmistella, mutta siitä pitikin luopua, sillä kun opetusministeriön järjestämä neuvottelu eri rahastojen asiamiesten kanssa pidettiin marraskuun lopulla, kokonaisrahoitusta ei vielääkään lyöty lopullisesti lukkoon. Syntyi ainoastaan ehdotus siitä, minkälaiset rahastojen osuudet hankkeessa olisivat vuosina 1996–1999, minkä jälkeen ehdotus lähti vielä rahastojen käsiteltäväksi.

HANKE LÄHTEE LOPULTAKIN LIIKKEELLE

Koska hankkeeseen mukaan tulevat rahastot olivat kuitenkin jo epävirallisesti ilmoittaneet hyväksyvänsä niiden ja ministeriön yhteisessä kokouksessa syntyneen ehdotuksen (jonka mukaan valtion osuus rahoituksesta on puolet ja rahastojen toinen puoli), vuoden 1996 alussa eri osapuolet vihdoin allekirjoittivat keskinäiset sopimuksensa hankkeen toteuttamiseksi.

Mutta se, mitkä sopimusosapuolet olisivat, ei ollutkaan ensin aivan selvää. B&H nimittäin katsoi, että Sibelius-Seura ei ole sellainen virallinen jatkuvuutta omaava laitos tai yhteisö, jonka kanssa se voisi solmia sopimuksen: seurahan voitaisiin lakkauttaa milloin vain. Myöskään yliopiston kirjasto, joka on vain yksi yliopiston laitoksista, ei voinut tulla kysymykseen. Asia ratkesi siten, että kustantajan ja julkaisijaosapuolen keskinäisen sopimuksen allekirjoittivat B&H sekä Helsingin yliopisto ja kolmantena allekirjoittajana oli Sibelius-Seura. Lisäksi Sibelius-Seura ja Helsingin yliopiston kirjasto allekirjoittivat vielä keskinäisen yhteistyösopimuksen.

Koska oli jo jokseenkin varmaa, että rahoituksen suhteen ei enää tulisi ongelmia, hanke lopulta myös käynnistettiin. Niinpä 1.2.1996 Tiilikainen alkoi valmistaa ensimmäistä yksinlaulunidettä. Sillä aloittaminen katsottiin parhaaksi, koska työ saattoi suurelta osin pohjautua tehtyyn koeniteeseen. Ministeriö kuitenkin ilmoitti avaavansa rahahanansa vasta sitten, kun jokainen rahasto olisi virallisesti ilmoittanut hyväksyvänsä ehdotuksen. Tämä tapahtui 29.4.1996.

Nyt oli Sibelius-Seuran asettaman ”arvovaltaisen julkaisutoimikunnan” työ päättynyt, sillä hankkeen julkaisijat olivat jo päättäneet toimitustyötä valvovan varsinaisen toimituskunnan kokoonpanosta. Molemmat julkaisijaosapuolet asettivat kolme jäsentä ja kustantaja (B&H) yhden. Jäseniksi tulivat Dahlström, prof. Tuomas Haapanen ja maisteri Ilmanen Sibelius-Seurasta sekä Häkli, Salmenhaara ja Tarasti Helsingin yliopistosta. Kustantajan edustajaksi tuli kustannustoimittaja Eva-Maria Hodel.

Toimituskunta piti 3.4.1996 järjestäytymiskokouksensa, jossa sen puheenjohtajaksi valittiin Häkli ja varapuheenjohtajaksi Dahlström. Sihteeriksi valittiin Kilpeläinen. Kokouksessa puheenjohtaja esitteli hankkeelle sovitun organisaation, joka pohjautui Sibelius-Seura ry:n ja Helsingin yliopiston kirjaston keskenään laatimaan yhteistyösopimukseen sekä Häklin 22.12.1995 hankkeesta laatimaan muistioon. Kokous hyväksyi muistion mukaisesti hankkeen tieteellisen toimituksen jäseniksi Dahlström-

min (päätoimittaja), Kilpeläisen ja Murtomäen. Lisäksi hyväksyttiin toimituksen esittämä Tiilikaisen kiinnittäminen hankkeen palvelukseen samoin kuin toimintasuunnitelma vuodeksi 1996.

14.5. toimituskunta kokoontui uudelleen. Asialistalla olivat editointiperiaatteet ja niihin liittyvän toimitusohjeiston eli ns. guidelines-paperin laatiminen, aikataulukysymykset, niteiden ilmestymisjärjestys sekä nuotinpiirtämiseen liittyvät ongelmat. Suunniteltiin, että ensimmäisen yksinlauluniteen käsikirjoitus olisi valmis elokuussa 1996 ja nide tulisi painosta marraskuussa 1997. Suunnitelmissa olleen 2. sinfonian arveltiin valmistuvan muutamaa kuukautta myöhemmin. Näin ollen lauluniteen julkistamispäivä voisi olla 8.12.1997 ja 2. sinfonian julkistaminen voisi tapahtua mahdollisesti Berliinin Sibelius-tapahtuman yhteydessä keväällä 1998.

Kokouksen jälkeen iltapäivällä toimituskunta siirtyi Sibelius-Akatemian kamarimusiikkisaliin, missä hanke, rahoituksen lopultakin ollessa järjestyksessä, virallisesti julkistettiin.

PITKÄ MATKA ALKAA

Hanke palkkasi suunnitelman mukaisesti myös toisen kokopäivätoimisen toimittajan. Tehtävään valittiin Kilpeläinen, joka elokuun alussa 1996 aloitti 2. sinfonian toimittamisen. Kielentarkastajaksi ja -kääntäjäksi lupautui prof. Glenda Dawn Goss (University of Georgia, USA). Suunnitelmissa oli jo varhain myös esiintyvien taiteilijoiden käyttäminen toimitustyön apuna. Ensimmäiset heistä olivat pianistit Gustav Djupsjöbacka ja Ilmo Ranta, jotka avustivat ensimmäisen lauluniteen tekemisessä.

Vuoden lopulla ensimmäinen laulunide oli kustantajan tarkistusta vaille valmis piirrettäväksi ja näytti siltä, että 2. sinfonia valmistuu piirustus-kuntoon seuraavana keväänä. Ensimmäisen vuoden töihin kuului myös guidelines-paperin ensimmäisen version laatiminen, ja tämä oli jo lähellä valmista vuoden lopulla. Lisäksi pyrittiin yhä saamaan tietoa muista vastaavista hankkeista. Siksi Dahlström, Kilpeläinen ja Tiilikainen kävivät elosyyskuun vaihteessa Kööpenhaminassa tutustumassa Carl Nielsen -edition työskentelyyn.

Opetusministeriön kanssa oli sovittu, että nuotinpiirtämisen, kommentaaritekstien taittamisen ja niteiden painamisen pitäisi tapahtua Suomessa, mikäli se vain olisi mahdollista. Tämä oli vaikuttamassa valtion antamaan avustukseen. Luonnollisesti myös toimitustyötä helpottaisi suuresti se, että nämä työvaiheet tehtäisiin mahdollisimman lähellä. Jo edellisenä talvena Hodel oli käynyt neuvotteluja suomalaisen nuotinpiirtäjän kanssa,

ja keväällä toimituskunnan kokouksessa Hodel oli ilmoittanut, että nuotit on ilmeisesti mahdollista piirtää Suomessa. Mutta vuoden lopulla B&H ja suomalainen osapuoli eivät vieläkkään olleet päässeet sopimukseen, vaikka neuvotteluja oli käyty jo noin vuoden verran.

Myöskään sopimuksia B&H:n ja muiden keskeisten oikeudenomistajien välillä ei oltu vielä tehty. Ensimmäiseksi julkaistavassa yksinlauluniteessa tulisi B&H:n omistamien laulujen lisäksi olemaan myös Fazerin ja Lienaun omistamia lauluja, joten sopimukset näiden kanssa olivat kaikkein kiireisimmät.

HANKKEEN TOINEN VUOSI

Koska nuottienpiirtämis- ja sopimusasiat olivat edelleen auki, ensimmäisten niteiden julkaisemisen tarkkaa ajankohtaa ei voitu päättää. Nuottienpiirtämiskysymyksessä päätettiin odottaa tammikuun 1997 loppuun, jolloin asiaan olisi saatava jonkinlainen ratkaisu. Suunnitelmassa kuitenkin edelleen oli, että ensimmäinen nide ilmestyisi vuoden 1997 lopussa ja toinen keväällä 1998. Lisäksi katsottiin, että seuraavien niteiden (toinen laulunide ja 1. sinfonia) valmistelu voisi alkaa jo kevään aikana.

Lopulta kävi niin, että B&H ei päässyt nuottien piirtämisestä sopimukseen suomalaisen osapuolen kanssa. Niinpä se päätti käyttää saksalaista firman jo aiemmin käyttämää piirtäjää. Tämä kuitenkin sairastui juuri kun työ piti aloittaa, ja sijalle otettiin belgialainen firma.

Seuraavaksi oli löydettävä kommentaari-, esipuhe- ym. tekstien taittaja. Toukokuussa 1997 käytiin tarjouskilpa kolmen suomalaisen firman kesken. Tulosten selvittyä kävi ilmi, että suomalainen hintataso on halvimmillaankin noin 30% saksalaista korkeampi. Niinpä B&H ilmoitti loppukestästä, että työ on mennyt eräälle saksalaiselle firmalle. Yhteistyö tämän kanssa taas kangerteli alussa yhteydenpito- ja tietokoneteknisten ongelmien vuoksi. Viimeistään nyt alkoi olla selvää, että ensimmäisten niteiden ilmestyminen siirtyisikin huomattavasti tuonnemmaksi kuin oli suunniteltu.

Toimitustyö kuitenkin edistyi, vaikkakaan ei aivan niin nopeasti kuin aiemmin oli optimistisesti arvioitu. Syyskuussa ensimmäisen yksinlauluniteen käsikirjoitus oli jo lähtenyt nuotinpiirtäjälle ja toisen tekeminen oli pitkällä. Sotkuisesta 2. sinfoniasta puuttuivat enää lopputarkistukset, joiden jälkeen sekin lähtisi kustantajan tarkistettavaksi. Heinäkuussa hanke palkkasi edellisvuodelta jääneillä kielentarkastus- ja oikolukurahoilla väliaikaisesti kolmannen toimittajan, mus. kand. Timo Virtasen, joka alkoi valmistella orkesterisäestyksellisten yksinlaulujen nidettä. Myös eräät ulko-

maisiet musiikintutkijat ilmaisivat halunsa tulla mukaan toimitustyöhön, ja syksyllä hankkeeseen liittyikin prof. Peter Revers (Universität Graz, Itävalta).

Toimituskunnan kolmas ja toistaiseksi viimeisin kokous pidettiin 19.12.1997. Siinä 4.1.1997 kuolleen maisteri Ilmasen tilalla uutena jäsenenä oli yliasiamies Paavo Hohti. Tehdessään yhteenvetoa hankkeen tilanteesta Häkli totesi, että vain kolme nidettä (molemmat yksinlauluniteet ja 2. sinfonia) oli toimitettuna, vaikka aikataulun mukaan niitä olisi oikeastaan pitänyt olla jo neljä. Työ oli hieman viivästynyt mm. siksi, että Kilpeläinen ei ollut ollut mukana alusta asti. Orkesterisäestyksellisiä yksinlauluja sisältävä nide oli kuitenkin työn alla, ja Revers oli aloittanut työn *Skogsrået*-teoksen parissa. Lisäksi B&H oli jo saanut solmituksi sopimukset sekä Lienaun että Wilhelm Hansenin kanssa. Sen sijaan edelleen oli solmittamatta sopimus Fazerin kanssa, josta oli tullut Warner/Chappell Music Finland Oy.

Nyt suunniteltiin, että ensimmäinen nide ilmestyisi loppuvuodesta 1998 ja että sen lisäksi v. 1998 valmistuisi käsikirjoitus kolmeen niteeseen, jotka olisivat kolmas yksinlaulunide (Tiilikainen), orkesterisäestykselliset yksinlaulut (Virtanen/Kilpeläinen) ja ensimmäinen pianonide (Kilpeläinen). Lisäksi alkaisi 1. sinfonian toimitustyö (Virtanen) ja ensimmäisten niteiden oikoluku.

TÄMÄNHETKINEN TILANNE

Tällä hetkellä ensimmäisen yksinlauluniteen nuottitekstien ensimmäiset ja toiset oikovedokset on jo luettu samoin kuin kommentaaritekstien ensimmäinen vedos. Oikolukemista ovat toimittajan lisäksi suorittaneet Kai Lindberg ja Tuija Wicklund. Nyt jännitetään sitä, ehtiikö nide ilmestyä vielä vuoden 1998 aikana kuten sen suunnitelmien mukaan pitäisi. 2. sinfonian käsikirjoitusta tarkistettiin kustantajan tekemien ehdotusten pohjalta huhti-toukokuussa. Sen ensimmäiset korjausvedokset tulevat luettaviksi lokakuun lopulla.

Hanke on lisäksi edennyt monella muulla rintamalla, sillä 1.6. avattiin yliopiston kirjaston Fabiania-rakennus, jonka musiikkiosastolta hanke sai omat tilat. Kesällä B&H ja Warner/Chappell vihdoinkin solmivat keskinäisen sopimuksensa. Myös toimittajien määrä lisääntyi, kun hankkeeseen palkattiin syyskuun alusta uudeksi määräaikaiseksi toimittajaksi prof. Goss, joka kielentarkastustehtävien lisäksi on alkanut toimittaa *Kullervoa*. Lisäksi hankkeelle valmistellaan omaa kotisivua.

Kirjapainokysymys on kuitenkin ollut yhä auki. Viimein syksyllä 1998 järjestettiin tarjouskilpailu yhden suomalaisen ja kahden saksalaisen painon kesken, ja tulos selvisi äskettäin. Tälläkin saralla suomalainen hintataso osoittautui aivan liian korkeaksi, joten myös painotyö menee Saksaan.

OPIT JA OPETUKSET

Hankkeen alkuvaiheita seuratessa näin jälkeempäin ei voi kuin toisaalta päivitellä ja toisaalta olla myös huvittunut siitä, kuinka hitaasti kaikki on edennyt ja kuinka vaikea etukäteen on ollut arvioida vastaan tulevia vaikeuksia. Mutta on selvää, että kun kyseessä on näin iso hanke ja lukuisien eri yhteisöjen yhteistyö, asiat eivät mitenkään voi edetä kovin nopeasti vaikka niin haluaisikin; eikähän mitään vastaavaa ole tehty Suomessa aiemmin. Lisäksi hankkeeseen liittyy lukuisia eri osa-alueita, jotka myös on ollut saatettava toimimaan keskenään ja jotka itsessään sisältävät mitä moninai-simpia ongelmia: taloudellinen puoli, organisatoriset seikat, kustannusoi-keudelliset selvitykset ja sopimukset, tieteelliset ja toimitustyöhön liittyvät ongelmat, tekniset kysymykset sekä henkilöstöasiat.

Rahoitus on usein ongelma, johon ensin törmätään, tehtiin sitten melkein mitä tahansa. Pohjoismaita lukuunottamatta vastaavia hankkeita on muualla rahoitettu pääasiassa erilaisista yksityisistä lähteistä, mm. firmoilta, saadulla sponsorirahoituksella. Suomessa taas tällaista kulttuuria ei juuri ole. Toisaalta Sibeliuksen merkitys on ollut ja edelleen on tässä maassa jotain aivan poikkeuksellista. Hän on yksi tärkeimmistä kansallisista hahmoista ja myös kansainvälisesti merkittävä. Näin valtion mukaantulo rahoitukseen (samoin kuin myös vastaavissa hankkeissa Nielsenin, Griegin ja Berwaldin kohdalla) oli perusteltua. Mutta esimerkiksi Itävallassa, missä on ollut monia merkittäviä säveltäjiä, tällainen järjestely olisi aivan mahdoton.

Valtion mukaantulo rahoitukseen oli hidasta, mikä tietenkin johtui hallintokoneiston hitaudesta ja kankeudesta. Aluksi kuitenkin suurin syy oli suunnitelmien epärealistisuus. Vasta tehty koenide merkitsi silmien avautumista, vaikka senkään antamat kokemukset eivät olleet tyhjentäviä. Siinä mm. ei tullut lainkaan esille se, miten pitkä aika oikolukuun tarvitaan. Niinpä eräässä vaiheessa jopa ajateltiin, että ihanteellisissa olosuhteissa yksi toimittaja kykenisi toimittamaan kolme (!) nidettä vuodessa.

Opetusministeriö siis toimi aivan oikein vaatiessaan hankkeesta ja etenkin sen taloudesta mahdollisimman tarkat selvitykset, ennen kuin se hellitti kukkaronsa nyörejä. Asiassa oli kuitenkin myös kummallisia piirteitä. Kun suunnitelmat lopulta oli hyväksytty ministeriössä, asia ei ollutkaan aivan selvä. Se nimittäin ilmoitti, että se osallistuu hankkeeseen vasta, kun eri rahastoilta tuleva tuki on selvinnyt. Samaan aikaan rahastot taas ilmoittivat, että ne kyllä tulevat mukaan, kunhan vain ministeriö päättää antaa rahaa. Ja lopputulos oli se, tai ainakin näytti siltä, että asiat eivät edistyneet lainkaan. Hieman samanlainen tilanne oli myös se, että ministeriö odotti jonkinlaista sopimusta kustantajan (B&H) kanssa, ennen kuin se katsoi voivansa antaa rahaa. Mutta kun kustantajan kanssa kaikki oli neuvoteltu selväksi sopimuksen solmimiseksi, sitä ei uskallettu allekirjoittaa, ennen kuin hankkeen rahoitus olisi selvä.

Onneksi hankkeen organisaatiopuoli ei aiheuttanut varsinaisia ongelmia, vaikka sitäkin hieman jouduttiin muuttamaan alkuperäisestä, kuten edellä kävi ilmi. Myös B&H:n ja tärkeimpien kustantajien väliset sopimukset syntyivät lopulta helposti. Ainoastaan Warner/Chappellin kohdalla hieman jännitettiin, venyykö sopimuksen solmiminen niin pitkään, että se viivästyttää ensimmäisen niteen julkaisemista. Muut vastaavat hankkeet ovat tässä suhteessa selvinneet helpommalla, sillä Sibelius lienee toistaiseksi ainoa säveltäjä, jonka tuotanto on vielä tekijänoikeudellisesti suojattu, kun koottuja teoksia jo julkaistaan.

Itse toimitustyön luonne oli paljolti selvillä jo tehdyn koeniteen ansiosta. Koko ajan tulee kuitenkin esiin uusia ongelmia, joita aikaisemmin ei osattu ennakoita. Voisi oikeastaan sanoa, että jokainen nide ja melkein pä jokainen teos, jota aletaan toimittaa, tuo uusia vaikeuksia. Tämä taas vaikuttaa toimituksen ohjeistoon, guidelines-paperiin, jota joudutaan jatkuvasti korjaamaan ja muuttamaan ja josta tällä hetkellä on olemassa jo neljäs versio. Näyttää siltä, että ohjeisto on valmis vasta sitten, kun hanke on valmis, joten paradoksaalisesti hanke oikeastaan pitäisi käynnistää vasta silloin.

Toimitustyöhön liittyvät myös yhteydenpito ja neuvottelut kustantajan kanssa. Tämä vaatii aikaa, mihin ei aluksi osattu varautua. Lisäksi siihen liittyy kustantajan työskentely käsikirjoitusten tarkistamiseksi. 2. sinfonian käsikirjoitus oli kustantajalla ensin kolme kuukautta, ja sen jälkeen vasta keskusteltiin erilaisista ongelmista. Tämä vei noin kaksi kuukautta. Sitten meni kolme ja puoli kuukautta, eikä teoksesta kuulunut mitään, kunnes lopulta tuli ilmoitus siitä, että ensimmäiset vedokset tulisivat puolen-toista kuukauden päästä.

Toinen aikaa vievä vaihe on oikoluku. Kun se on tehty, vedokset menevät kustantajalle, joka myös tekee tarkistuksia ja korjauksia, ennen kuin ne lähtevät nuotimpiirtäjälle. Sitten tämä tekee korjaukset, ja taas suoritetaan oikoluku, nyt uusista vedoksista. Jos tämän jälkeen on kaikki kunnossa, on päästy vähällä. Näin kävi ensimmäisen yksinlauluniteen kohdalla. Mutta on mahdollista, että tarvitaan vielä kolmaskin kierros. Kahdessa ensimmäisessä oikolukuvaiheessa on niteen toimittajan lisäksi kaksi muuta oikolukijaa.

Teosten nuottikuvaan ja kommentaareihin liittyvän toimitustyön lisäksi kuhunkin niteeseen tulee hankkeen yleinen esipuhe, niteen esipuhe, sisällysluettelo, hakemisto niteen teosten mahdollisista erikielisistä nimistä ja vokaaliteosten tekstien aluista sekä tietenkin nimiösivut. Näistä yleinen esipuhe tulee kussakin niteessä olemaan sama, ja nimiösivut, sisällysluettelo sekä hakemisto tulevat periaatteiltaan olemaan samanlaiset, vaikka niiden sisältö muuttuukin niteestä toiseen. Näiden suunnittelu ja muokkaaminen on vaatinut yllättävän paljon työtä. Toivottavasti se tarkoittaa sitä, että myöhemmissä niteissä ei eteen tule enää samoja ongelmia.

Vielä yksi aikaa ja vaivaa vievä vaihe on tekstien saattaminen hyvään englanninkieliseen asuun; lisäksi kustantaja kääntää esipuheet myös saksaksi. Sekä alkuperäisteksteissä että käännöksissä ilmenee yleensä aina jotain, minkä vuoksi niitä pitää korjata, ja tavallisesti tämä vaikuttaa rinnakkaisversioihin, joita sitten pitää korjata jne. Onneksi hankkeessa luovuttiin aiemmasta suunnitelmasta, jonka mukaan nimiösivut ja esipuheet olisivat neljällä kielellä (suomi, ruotsi, englanti, saksa).

LOPUKSI

Tämän tekstin perusteella saattaa näyttää siltä, että hanke on tähän mennessä tarponut vaikeuksien suossa, jonka reunaan ei näy, mutta ei asia aivan näin todellisuudessa ole ollut. Työ on ollut haastavaa ja mielenkiintoista, vaikka siihen on liittynytkin kaikenlaisia ongelmia. Alku vain on aina hankala. Kun aloittamiseen liittyvät perusongelmat on ratkaistu, ainakaan ne eivät enää ole rasitteena seuraavia niteitä julkaistaessa.

Ongelmien ratkomiseen on tietenkin tarvittu monien hankkeeseen osallistuneiden vahvaa henkilökohtaista panosta. Karkeasti voi sanoa, että hankkeessa on kaksi puolta, hallinnollinen ja tieteellinen. Hallinnollisella puolella prof. Häklin panos on ollut ratkaisevan tärkeä. Ilman hänen organisatorisia kykyjään, moninaisia suhteitaan ja väsymätöntä halua ja kykyä

neuvotella asioista yhä uudelleen kaikkien eri tahojen kanssa hanke ei olisi varmastikaan koskaan toteutunut. ”Musiikkitieteilijöillä nimittäin”, kuten hän jo varhaisessa vaiheessa huomasi, ”eivät jalat ole aina aivan maassa.”

Tieteellisellä puolella taas prof. Dahlström on uurastanut väsymättä hankkeen eteen. Hän on hankkeessa myös ainoa, jolla oli aiempaa kokemusta vastaavasta työstä, sillä hän on toimittanut Bernhard Crusellin teoksia painettaviksi. Dahlströmin laaja musiikillinen asiantuntemus on ollut välttämätön hankkeen toimitukselle. Suurenmoista työtä on tehnyt myös Jukka Tiilikainen, joka tuli keskelle kaikkea ”suoraan koulun penkiltä” ja jonka urauurtava työ koko hankkeelle suuntaa antavan ensimmäisen niteen parissa on jo tuonut tunnustusta myös kustantajalta: ”Työ on kansainvälisestikin erittäin korkealaatuista.”

Edellä mainittujen lisäksi hankkeen toteutumiseen ovat vaikuttaneet monet muut. Heitä ovat mm. hankkeen ensimmäinen toimikunta sekä Sibelius-Seuran puheenjohtaja Olavi Luokomaa, jonka johdolla se saatiin perustetuksi, varsinainen toimituskunta, kulttuuriministerit Tytti Isohookana-Asunmaa ja Claes Andersson, jotka aktiivisesti puolsivat hanketta, ylijohdaja Irmeli Niemi, joka asiantuntevasti ja harrastuneesti lopulta varmisti sen, että tarvittavat rahoituspäätökset saatiin aikaan, kustantajan edustajat rouva Sievers ja herra Möckel, jotka katsoivat hankkeen niin tärkeäksi, että B&H tuli mukaan, eri rahastojen asiamiehet ja monet muut.

Pitkä matka on siis alkanut, ja kun hanke valmistuu joskus vuoden 2020 jälkeen, perillä ovat aivan muut kuin ne, jotka matkalle lähtivät. Ja sittenkin on muurattuna vasta yksi kivi lisää siihen suureen rakennukseen, jota rakennamme. Sen jälkeen ovat julkaisuvuorossa tietenkin Sibeliuksen kaikki keskeneräiset teokset ja luonnokset. Myös hänen kirjeenvaihtonsa on vielä melkein kokonaisuudessaan julkaisematta. Ja sen jälkeen ...

JSW – EN REDAKTIONELL KOMMENTAR

FABIAN DAHLSTRÖM

Varje komponist av internationell betydelse får förr eller senare tre särskilda monument: en detaljerad biografi, en detaljerad verkförteckning och en komplett, kritisk utgåva av nottexten. Förstadierna till sådana publikationer är givetvis många och långvariga forskningsinsatser, sådana som inte skulle ägnas komponister av mindre format, sådana vilkas musik inte har en överlägsen attraktionskraft. Oftast provocerar de tre nämnda monumenten fram ny och ännu mera differentierad forskning. Sten läggs på sten. Vi får därför uppleva nya projekt i de gamlas fotspår: biografier som bygger på nya rön och förändrade värderingar och nya kompletta utgåvor som bygger på ökad kännedom om musikalisk notation och dess kontext. Bach har hedrats med flera serier av sina samlade verk; i vår tid är bl.a. Mendelssohn och Brahms redan inne på andra varvet. Verkförteckningarna tillförs hela tiden ny information och återkommer därför i utökad och reviderad form, såsom Schmieders Bach-katalog och Köchels Mozart-Verzeichnis, som efter den till formatet blygsamma första upplagan 1862 kom i en diger sjätte upplaga 1964. Vi väntar nu på "Köchel VII".

Att Jean Sibelius uppmärksammas på detta plan är en självklarhet. Erik Tawaststjernas biografi – hans livsverk – kan äntligen läsas i fullständig form även på originalspråket svenska (bara delar av sista bandet skrevs ursprungligen på finska) samt i förkortad form på engelska. Den detaljerade verkförteckning som jag sedan länge arbetar med, och där varje känd Sibelius-komposition finns införd, har fördröjts av många oväntade innehållsliga och tekniska problem. Den publiceras emellertid inom kort. Vissa hithörande problem berörs i min artikel i *Fontes Artis Musicae* 1993, och katalogen kommer i sin definitiva gestalt att för varje känt verk innehålla information om verktitel (ej alltid självklar), alternativa titlar, taktantal och

speltid, besättning, textkälla, tillkomsttid och -ort, omständigheter kring tillkomsten, första framförande, första skivinspelning, ev. metronomsiffror av Sibelius själv, autografer, relevanta kopior (såsom stämmor vid uruppförandet) och slutligen litteratur. För varje verk ges incipit i notskrift, totalt ett tusental notexempel. Manuskriptet har i alla sina tillblivelsestadier, med åren allt mera definitiva, stått till förfogande för arbetet på JSW, som därmed bygger på en total överblick över Sibelius musikaliska produktion.

Enighet råder om att en reviderad nottext till Sibelius samtliga verk måste finnas tillgänglig, och mer eller mindre underbyggda planer på en samlad utgåva har formulerats sedan 1960-talet. Hur dessa planer har utvecklats och förankrats i institutioner och deras beslutsprocesser och småningom kunnat finansieras beskrivs av Kari Kilpeläinen på annan plats i detta nummer. Om situationen i våra grannländer kan nämnas, att man i Norge för några år sedan kom till punkt med den samlade utgåvan av Edvard Griegs verk. I Sverige har utgåvan av Franz Berwalds verk fullbordats. I Danmark pågår i detta nu två projekt av närbesläktat slag: utgåvor av Niels V. Gades och av Carl Nielsens samlade verk. Det sistnämnda projektets två först fullbordade volymer, nämligen symfonierna 2 och 5, presenterades i Köpenhamn den 9 juni 1998 av Det Kongelige Bibliotek och Edition Wilhelm Hansen, och projektet kommer att slutföras inom några få år. I Estland är en tematisk-bibliografisk förteckning över Eduard Tubins kompositioner under arbete.

NIO SERIER

JSW har följande disposition:

Series I	Orchestral Works (ca. 14 volumes)
Series II	Works for Violin and Orchestra (2 volumes)
Series III	Works for String or Wind Orchestra (1 volume)
Series IV	Chamber Music (6 volumes)
Series V	Piano Music (4 volumes)
Series VI	Dramatic Works (6 volumes)
Series VII	Choral Works (7 volumes)
Series VIII	Works for Solo Voice (4 volumes)
Series IX	Varia (1 volume)

Vissa volymer kommer av praktiska skäl att fördelas på flera band, såsom *Kullervo* (volym I: 1), vars sidantal flerfaldigt överstiger den ungefärliga normen för ett band. Samtliga kända verk av Sibelius har tilldelats en plats inom denna plan. Kommer ytterligare verk ännu att påträffas? Beträffande

Åttonde symfonin finns ju inget hopp, men ett och annat i det mindre formatet lär nog ännu kunna hittas. På 1990-talet har ett par dittills okända autografer påträffats utomlands, och vi kan inte utesluta att det finns mera. Men några sensationer är det nog inte fråga om.

Det allmänna förordet till JSW – som införs i varje volym – inleds såhär:

Jean Sibelius Works (JSW) is a collected edition containing all Sibelius's surviving complete compositions as well as all of his own arrangements. The definitive versions of the works presented in his publications are the result of a rigorous scholarly and critical evaluation of all relevant primary sources and are intended to serve as the basis for practical editions and thereby, for authentic performances. Completed early settings which are performed but later withdrawn are considered only in exceptional cases, since Sibelius endeavoured to leave a definitive body of works to posterity. To that end, the composer changed his scores after their premieres and before they were printed and sometimes he revised them again even later.

JSW inriktas sålunda på "Sibelius sista vilja", så långt den finns dokumenterad på ett källkritiskt hållbart sätt. Däremot måste man iakttä en viss försiktighet då det gäller anvisningar som Sibelius muntligt gav till tolkare och förläggare; jämför man sådana uppgifter sinsemellan kan man möta motsägelser. Huruvida vissa av JSW:s volymer kommer att föras med supplementband som upptar tidiga versioner av verk som sedermera ersattes med definitiva versioner (såsom femte symfonin) är ännu inte slutligt avgjort.

En principiell skillnad gentemot Grieg-utgåvan måste noteras. Medan JSW är "intended to serve as the basis for practical editions and thereby, for authentic performances" är Grieg-utgåvan avsedd att som sådan kunna fungera även i framförandesituationer. Där har vokalverken nya översättningar till världsspråken (översättningarna från Griegs tid är föråldrade). JSW upptar endast den originaltext Sibelius själv använde, dock moderniserad i enlighet med stavningsreformerna (dock ej den i Tyskland just nu pågående), medan nyöversättningar blir ett fält för de "practical editions" som förhoppningsvis följer i JSW:s fotspår.

Dispositionen är ingen självklarhet som gått att kopiera från andra liknande projekt. Planen utgår givetvis från grundlig kännedom om Sibelius livsverk, och det synes motiverat att de lägsta serienumren har tilldelats symfonierna och andra orkesterverk samt verken för violin och orkester; detta motsvarar Sibelius internationella framtoning. Den nyligen inledda *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Breit-

kopf & Härtel) följer vad banden med nottext beträffar en liknande plan, även här intar symfonierna och violinkonserten synliga platser. Mendelssohn-utgåvan kommer dock, i motsats till JSW, att uppta även annat, nämligen serier som rubriceras ”Drawings and watercolors”, ”Letters, writings and diaries”, ”Documents relating to Mendelssohn’s life” samt slutligen (inom helheten och inte separat som beträffande Sibelius) ”Thematic catalogue of works”. Nielsen-utgåvan har däremot beträffande de musikaliska verken (Serie A) en uppläggning där operan ställs i förgrunden: I. Scenmusik (11 band), II. Instrumentalmusik (14 band) och III. Vokalmusik (7 band). Banden med de fullbordade verken kompletteras av Serie B (skisser, fragment, utelämnade satser m.m.) samt Serie C (litterära alster).

Både Mendelssohn- och Nielsen-utgåvorna upptar alltså även musikaliska skisser och fragment. I nuvarande läge planeras inte några motsvarande band för JSW:s del, men det kan hända att även sådana senare aktualiseras i någon form. Kontrapunkt- och andra övningar av Sibelius har bevarats även utanför familjearkivet (bl.a. har jag sommaren 1998 sett för forskningen dittills okända kontrapunktövningar i privat ägo i Sverige), och långtifrån alla av de skisser som Kilpeläinen förtecknar i sin katalog 1991 har hittills kunnat ställas i samband med fullbordade verk. Ett forskningsfält öppnar sig för den skarpögde!

Inte heller har en utgåva av Sibelius skriftliga alster planerats inom ramen för JSW. Den största sammanhängande helheten härvidlag är som känt den mångomtalade dagboken. Denna är likväl spärrad till år 2019, ett årtal som ligger nära den tidpunkt då JSW planeras vara slutförd. Må vi bara hoppas att en kompetent redaktör då skall stå till buds för den utgåva som musikvärlden väntar på, en redaktör som har tillräcklig kännedom om den verklighet Sibelius levde i. De citat ur dagboken som Tawaststjerna kunnat införa i sin biografi antyder vissa problem som hänför sig både till språkets ”topelianska” valörer och till den kulturhistoriska kontexten.

Även breven till och från Sibelius faller alltså utanför JSW:s revir. Givetvis kommer relevanta citat ur brev att återges i förorden till de olika banden, liksom även i min tematisk-bibliografiska katalog. Men just nu förefaller utgivningen av Sibelius korrespondens – av största intresse för forskningen – ha tagit en annan gir. Troligen visade Glenda Goss en gångbar väg då hon 1997 publicerade *The Hämeenlinna Letters*. Tidsmässigt och temamässigt avgränsade helheter som denna går att hantera, medan en alldeles komplett utgåva av samtliga brev kanske skulle framstå som innehållsligt alltför splittrad. På min önskelista står avgränsade och kompetent kommenterade utgåvor av delar av privatkorrespondensen: brev till och av Aino Järnefelt/Sibelius, Axel Carpelan, Adolf Paul, Gunnar Hauch o.s.v.

samt av Sibelius brevkoncept (ledde alla dessa fram till avsända brev?). Förlagskorrespondensen är också av stor betydelse, även om den som sådan intresserar rätt få personer. Framtida brevtgåvor borde självfallet vara av dialogtyp. För att innebörden av ett telegram med endast texten "einverstanden" (Breitkopf & Härtels arkiv) skall vara klar måste man i Helsingfors kunna välja ut det brev till Sibelius där Breitkopfs har formulerat ett förslag eller en begäran (i detta fall gav Sibelius förlaget rätt att acceptera en religiöst färgad engelsk text till Finlandia-hymnen).

Självfallet har alla kategoriseringar som hittills har presenterats rörande Sibelius verk undersökts i detalj innan de nio serierubrikerna fastslogs. Man kan bortse från sådana grupperingar som gjorts av musikförlag och grammofonbolag: dessa styrs ju av kommersiella intressen. Viktigare är däremot de "autonoma" systematiska kategoriseringarna med en mer eller mindre uttalad vetenskaplig målsättning. Den tidigaste av dessa återfinns i Karl Flodins (långtifrån korrekta) verkförteckning 1902. Huvudrubrikerna lyder här: Orkester, Orkester med sång, Dramatisk musik, Kammarmusik, Klavermusik, Sånger för en röst vid piano, Blandad kör samt Manskvartetter. Förteckningen ger en god antydning om att orkestermusiken redan då i det allmänna medvetandet ställdes i förgrunden. Att "Orkester med sång" gavs en framskjuten plats sammanhänger förstas med att man 1902 hade *Kullervo*, de tre universitetskantaterna, *Athenarnes sång* och *Snöfrid* i färskt minne; senare blev proportionerna andra. Otto Andersson ger i sin förteckning i *Tidning för musik* 1915 följande huvudkategorier: [I] Symfonier, symfoniska dikter, uvertyrer, marscher, danser, m.m. för orkester; [II] Större körverk med orkester, melodramer och dramatiska verk; [III] Solosånger med ackompanjemang; [III] Körer a cappella, manskör, blandad kör och kvinnokör; [IV] Kammarmusik, klaververk och varia. Att märka är att Andersson sammanfört de större körverken och scenmusiken i samma huvudkategori och att han avslutningsvis inför "varia". Andersson skjuter inte opusnumreringen i förgrunden, förstäligt nog utgående från den aktuella situationen. Först fr.o.m. 1915 började Sibelius opustal skrivas ut på konsertprogram i Helsingfors.

I verkförteckningarna i biografier fr.o.m. 1930-talet är indelningen med/utan opustal den vanligaste. Systematisering av något slag återfinns i dessa förteckningar oftast bara för verken utan opustal. Ett par av dem skall noteras. Cecil Gray inför 1931 en säregen princip: "Published works without opus numbers" samt "Unpublished works without opus numbers", en indelningsgrund som ju självfallet sammanhänger med dagsläget. Jag erinrar mig att Erik Tawaststjerna var en varm förespråkare för denna gränsdragning hos Gray, dock med påpekandet att det var läget 1957 som borde

vara det slutligt utslagsgivande. Under stor respekt för auktoriteten införde jag just en sådan gränsdragning i min verkförteckning 1987, som jag för var dag som går upplever som alltmera preliminär. Ernst Tanzberger ger 1962 följande gruppering av verken utan opustal: "I. Kammer- und Orchestermusik; II. Klavierwerke; III. Lieder und Melodramen mit Begleitung; IV. Chöre mit Instrumentalbegleitung; V. Männerchöre a cappella; VI. Gemischte Chöre a cappella; Kinder- und Frauenchöre a cappella; VIII. Bühnenmusik."

I *Groves Dictionary of Music and Musicians* 1955 är verken av Sibelius grupperade enligt detta lexikons allmänna princip med scenmusiken (opera) som första kategori. Därmed ges en något främmande bild av Sibelius. Däremot har *Musik in Geschichte und Gegenwart* 1965 en verkförteckning, uppgjord av Nils-Eric Ringbom, som kan ses som en första version av den uppställning som följs i JSW. Först kommer orkesterverken och annan instrumentalmusik, sedan de sceniska verken och slutligen de vokala verken. Även innehållet i JSW:s Varia-band finns antytt: listan avslutas med "5 Melodramen, rituelle Freimaurer-Musik u. a. kleinere Kompos.". Erik Tawaststjerna följer i den verkförteckning som avslutar biografien i huvudsak schemat från MGG, men han ger betydligt flera verktitlar. Förmodligen hade han givit ännu flera om han hade fått uppleva 1980- och 1990-talens skivinspelningsboom. Man har ju spelat in allt som överhuvudtaget kan framletas. Därmed stiger kraven på fullständighet i kommande förteckningar i lexikon och biografier: allting som i någon form är tillgängligt för den musikintresserade allmänheten borde ju upptas.

Grupperingen av Sibelius verk stod i förgrunden vid ett par möten mellan inhemska Sibelius-forskare på 1980-talet. MGG:s grupperingsprincip förfinades och differentierades, och dåtida utslag av dessa diskussioner återfinns – med vissa modifikationer – i min verkförteckning 1987 och i Kilpeläinens manuskriptkatalog 1991. För JSW:s del blev resultatet i sinom tid de nio serierubrikerna, av vilka endast den sista, Varia, har väckt diskussion med det tyska förlaget. Behövs den verkligen? Kan inte varje verk ordnas in under någon av de övriga rubrikerna? Detta har ändå visat sig vara ogörligt, bl.a. emedan instrumentariet omfattar både kyrkklockor och kantele och emedan Sibelius liturgiska musik svårligen kan inordnas bland övriga vokalverk. Frimurarmusiken och några melodramer är likaså rätt udda företeelser. Ordet "varia" nämns redan av Otto Andersson 1915, och kategorin antyds, som sagt, i MGG 1965.

VOLYMERNAS INNEHÅLL

Jag citerar igen JSW:s allmänna förord:

Each volume begins with a Foreword by the editor whose work includes systematic study of the sources and may also involve aspects of performance in conjunction with experienced interpreters. Titles and opus numbers conform to those given in Fabian Dahlström's *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. In the *Critical Commentaries* will be found an inventory of all relevant sources, an evaluation of each source, and an explanation of all decisions, describing all differences between the musical text of JSW and the sources consulted. Alternative readings or peculiarities are given in the *Critical Remarks* (CR) and indicated by footnotes in the musical scores.

Urvalet av de verk som ingår i varje enskild volym har de nio serie-rubrikerna som första utgångspunkt, och följande nivå är volymrubriker såsom "Revisions and arrangements for orchestra", "Chamber music with piano" o.s.v. Den slutliga dispositionen sammanhänger även med vissa trycktekniska normer.

Har varje verk av Sibelius en absolut självklar plats i detta system? Problem uppstår bara i undantagsfall, och därvid gäller det mest gränsdragningen mellan skådespelsmusik och orkestermusik. Beträffande verkliga bearbetningar av teaterpartitur är läget helt klart: originalmusiken till t.ex. *Belsazars gästabud* och *Svanevit* hör till serie VI medan orkestersviterna hör till serie I. Men *Pelléas*-musiken är inte lika entydig. De flesta av dess satser lyftes som sådana upp från orkesterdiket till konsertestraden. Bara en sats uteslöts, vidare bortlämnades den sångstämma som sjöngs på scenen i satsen *De trenne blinda systrar*. Helheterna blir ändå härigenom såpass olika, att en dubblering kan motiveras: här uppstår alltså en överlappning inom JSW. Ett större bryderi är kanske *Pan* och *Echo* op. 53a, som ju brukar hänföras till orkestermusik. Stycket skrevs emellertid för en tablå med scenisk aktion som framfördes på Societetshuset 1906 och en förläggare talar rentav om "balettmusik", stycket hänförs alltså i JSW till Serie VI. Ett parallellfall är det alldeles okända stycket *Cortège* för orkester. Om det alls nämns i verkförteckningar brukar det återfinnas bland orkesterverken. Dock vet vi bl.a. tack vare Aspelin-Haapkylä (1910, s. 266ff.) att stycket skrevs för den avskedsfest som 1905 anordnades för Kaarlo och Emilie Bergbom. Musiken ledsagade ett festtåg av alla de rollgestalter som festföremålen hade gestaltat på scenen: Daniel Hjort och Katri, Gustav II

Adolf och Kätchen, Revisorn, Shylock o.s.v. o.s.v. Det kan noteras att Sibelius själv sedermera använde temat i ett annat sceniskt sammanhang, nämligen i cortègen i *Stormen* (1926).

OPUSNUMRERINGEN

Inom de nio serierna uppställs verken så, att verken med opustal kommer först, och verken utan opustal därpå. Är denna gräns alldeles entydig? Dessvärre inte, även om man i huvudsak kan utgå från att Cecil Gray år 1931 i sin biografi införde en definitiv opuslista. (Smärre problem finns även här, och att Sibelius själv kom med justeringar eller förslag till justeringar även senare är numera välkänt.) Även om dessa problem föga har påverkat planeringen av JSW vill jag redogöra för vad saken gäller.

Att opusnumreringen var ett problem för Sibelius känner den observanta musikpubliken till sedan snart hundra år. De kompositioner som åren kring sekelskiftet utgavs av helsingforsförlag som K. F. Wasenius, Axel E. Lindgren och Helsingfors Nya Musikhandel saknade ett i nottrycket angivet opustal. Efter det Breitkopf & Härtel i Leipzig år 1905 hade övertagit rättigheterna började opustal dyka upp både i detta förlags utgåvor (ofta lätt förändrade nytryck av helsingforsupplagorna) samt i de nya verk som utgavs av Lienau i Berlin, dock så, att numreringen var varken kronologisk eller konsekvent. De i nottrycken införda opustalen blev naturligtvis slutliga, men opustalen för en lång rad otryckta verk förblev "flytande" i Sibelius egen planering. Fält för kommande manipulationer blev i detta skede bl.a. opustalen 1-4, 6-8, 10, 14, 18 (undernumren), 19, 20, 25, 28-30, 31 (undernumren), 32, 34, 35 och 40. *Barcarola* för piano, som av Helsingfors Nya Musikhandel år 1903 undantagsvis hade betecknats op. 38 nr 10 kallades två år senare av Breitkopf & Härtel op. 24 nr 10, och, för att nämna bara en komplikation därutöver, de miniatyrer för piano som på 1910-talet såldes till olika helsingforsförlag fick då de till största delen hade övertagits av utländska förläggare och äntligen trycktes opustalen 34, 40, 75, 76, 85 och 94, alltså en numrering som skulle kunna tyda på vitt skilda kompositionsår, likväl kom de stycken som avses till under femårsperioden 1912-1919. Fyra av styckena i op. 34 och *Nouvellette* op. 94 nr 2 komponerades faktiskt samma år, nämligen 1914. Både förlagen och Sibelius själv bidrog till att denna förvirring uppstod, och i ett fall råkade man olyckligtvis dela upp en verkgrupp som hade uruppförts som en helhet år 1919, nämligen "Impromptuja viululle ja orkesterille / Impromptuer för violin och orkester op. 89" på två skilda opustal: två humoresker op. 87 och fyra humoresker

op. 89. (Sibelius ville 1941 förena de sex humoreskerna under ett och samma opustal, men då var det redan för sent.) Omständigheter som dessa har medverkat till att det i den biografiska litteraturen inte finns två verkförteckningar som i varje avseende är samstämmiga vad opusnumren och deras undernummer beträffar.

Gränsdragningarna inom JSW kräver att även dessa problem beaktas. Det gäller ingalunda bara sifferexercis utan ett högtintressant förlopp: laborerandet med opustal återspeglar hur Sibelius ständigt omvärderade sina egna verk. Mången komposition fick ursprungligen ett opustal, men hänfördes slutligen ändå till verken utan opustal, kanske därför att de inte attraherade konsertgivande artister och i några fall förvisso därför att de var rena tillfällighetsverk. Intressant är Sibelius tendens att förbehålla de låga opustalen sådana verk som av någon orsak borde verka "tidiga", jfr de fem julsångerna op. 1 (komponerade respektive 1913, 1913, ca 1897, 1909 och sannolikt 1901) samt *Arioso* op. 3 (1911), en numrering som Erik Tawaststjerna berättigt sammankopplar med förlagspolitiska avgöranden. En parallell till de låga opustalen är vissa av Sibelius egna verkdateringar i familjearkivet: många ungdomskompositioner har av den åldrige Sibelius fått för tidiga tillkomstår.

Ett klargörande av opusproblematiken bygger på följande materialtyper:

- JS' egna verkförteckningar, som kan vara privata promemorior, meddelanden till förläggare eller underlag för forskare och författare;
- opustal som av Sibelius eller t.ex. av en förläggare har införts i manuskript och nottryck;
- verkförteckningar som uppgjorts av någon forskare/författare i samarbete med Sibelius (t.ex. Müller 1957);
- verkförteckningar som uppgjorts utan direktkontakt med Sibelius, men som bygger på ett källkritiskt förhållningssätt (såsom Johnson 1966);
- förlagskontrakt;
- förlagskorrespondens.

Ingen av dessa kategorier sitter ensam för sig inne med ett slutligt svar: de bör kritiskt prövas mot varandra. Dock kvarstår några frågetecken.

Den första som seriöst försökte bringa reda i problemhärvan var Erik Tawaststjerna. Han hade kännedom om alla de nämnda källkategorierna. I sin biografi utlovar han en redovisning för den förändringsprocess som ägde rum (1978, s. 44: "näiden alhaisten opusnumeroiden mysteeriota käsitellään myöhemmin" samt s. 78: "koko tätä ongelmavyhteä käsitellään edempänä"). Tawaststjerna fullföljde emellertid inte sin avsikt, sålunda har

dessa meningar bortlämnats ur den postumt utgivna versionen på svenska. Men opusproblemet bearbetade han nog ändå. En källa som Kilpeläinen hänvisar till i sin doktorsavhandling är en korrektursida daterad 1977: en översikt av Tawaststjerna rörande huruledes opustalen justerades ca 1905–1912. Denna översikt användes inte i den färdiga biografien, men den ger vissa informationer. Och bland Tawaststjernas efterlämnade papper har ett manuskript till ett kapitel betitlat ”Vuosien 1909, 1911 ja 1915 opusluettelot” påträffats, en text där han förmedlar flera skarpsinniga iakttagelser rörande det som han kallar ”karambolipeli”, d. v. s. den process som gick ut på att Sibelius främtog vissa verk deras opustal, varefter de sålunda uppkomna luckorna i listan stod till förfogande för aktuella kompositioner. Även denna text förblev alltså opublicerad. Möjligen insåg Tawaststjerna att det material som då förelåg var alltför fragmentariskt för att en slutlig överblick skulle kunna publiceras. Vi kan blott föreställa oss de svårigheter han kände sig stå inför: puzzlet saknade alltför många bitar för att kunna läggas färdigt.

Kari Kilpeläinen behandlar temat utförligt i sin doktorsavhandling 1992 (s. 159–215) och redovisar både för opustalens föränderliga innehåll samt för den ändrade numreringen av de olika verken. Det vid denna tidpunkt kända källmaterialet rättfärdigar att Kilpeläinen utgår från att numreringen i princip infördes 1905. Men senare har även en egenhändig verkförteckning från 1897 upptäckts, där förkortningen ”Op.” jämte nummer har skrivits ut för sammanlagt 34 verk. Därmed kan den redan dessförinnan kända nummerförsedda listan 1896 med 31 verk placeras in i en kontext. Man kan med skäl anta att det är opustal som avses även här, särskilt då många numreringar 1896 och 1897 är identiska. Sibelius började alltså senast 1897 förse sina verk med opustal. Undantagsvis nådde numreringen ett publicerat verk 1903 (*Barcarola*), men i större utsträckning först 1905 (Breitkopf & Härtel, Lienau). Men många nummer var alltjämt preliminära. En sorts slutpunkt nåddes ca 1930 (korrespondens med Cecil Gray) men flera detaljer vacklar ännu i Sibelius listor och förlagskorrespondens från början av 1950-talet.

I min tematisk-bibliografiska förteckning ger jag, i den utsträckning i dag känt källmaterial möjliggör detta, tabeller över denna process, både hur opustalens innehåll förändrades och hur vissa verk omnumrerades. I allmänhet blev opusnumren lägre, men i ett fyrtiotal fall placerades verk som redan fått ett opustal definitivt bland verken utan opustal. Tre exempel på ”karambolaget” må anföras. Operan *Jungfrun i tornet* kallades 1897 op. 29, 1905 op. 20, 1911 eventuellt op. 11 för att senast 1914 uppträda utan opustal. Kvintetten i g-moll bar 1896–1913 opustalen 4, 5, 10, 6, 4 och 1;

utan opustal nämns den 1915. Rondo för viola och piano av år 1893 (dess huvudtema har lånats ur g-mollkvintetten) kallades 1896 op. 21, 1897 op. 20, ca 1905 op. 2 och lämnades utan opustal 1912.

Jag ger här en lista över de verk som i något skede har haft ett opustal, men som slutligen inordnades bland verken utan opustal:

Orkesterverk: Menuett (i bearbetad form ingår denna i *Kung Kristian*-musiken); Uvertyr a-moll; Uvertyr E-dur; *Promotionsmarsch*; *Scène de ballet*; *Skogsrået* (bara melodramversionen har opustalet 15). **Violin och orkester:** Svit ("op. 117"). **Stråkorkester:** *Adagio och Scherzo*; *Andante festivo*. Blåsorkester: *Andantino och menuett*; *Tiera*. **Kammarmusik:** Kvartett c-moll; Kvintett g-moll; Sonat F-dur för violin och piano; Stråkkvartett a-moll; Svit A-dur; Variationer i ciss-moll. **Soloinstrument med piano:** Fantasi för cello (fragmentariskt bevarad); Rondo för viola. **Piano:** "*Ur Skogsrået*". **Scenmusik:** *Näcken* (Sibelius andel av den tablåmusik som skrevs i samarbete med Wegelius); *Jungfrun i tornet*; *Cortège*; *Bröllopsmarsch* ur *Die Sprache der Vögel*. **Kör med ackompanjement:** *Kröningskantaten*; *Promotionskantaten* 1894; *Promotionskantaten* 1897; *Three Songs for American Schools*; *Karjalan osa*. Kör a cappella: *Aamusumussa*; *Drömmarna*; *Ej med klagan*; *Isänmaalle*; *Juhlamarssi*; *Kansakoululaisten marssi*; *Min rastas raataa*; *Rakastava*; *Terve ruhtinatar!*; *Uusmaalaisten laulu*; *Veljeni vieraillla mailla*. **Sång med orkester:** *Serenad* (Stagnelius). **Sång med piano:** *Segelfahrt*; *Serenad* (Runeberg). **Melodramer:** *Ett ensamt skidspår*; *Melodram ur Svartsjukans nätter*. **Liturgisk musik:** *Heran siunaus*; *Kolme johdantovuorolaulua*

Listan återspeglar, som redan sagts, Sibelius egen omvärderingsprocess. Dessa verk komponerade han med de seriösaste avsikter, men många av dem stod av varierande orsaker bara kortvarigt på repertoaren, och avfördes från listan "verk med opustal". Beträffande några av dem föreskrev Sibelius under "tystnaden i Järvenpää" att de inte borde framföras.

Går vi ytterligare ett trappsteg nedåt i Sibelius egen uppfattning om verkens hierarki finner vi naturligtvis verk som inte i någon källa någonsin har fått ett opustal. Här återfinns många av de smärre verken från ungdomsåren, men säreget nog även tre sånger som har visat sig ha attraktionskraft: manskörssången *Fridolins dårskap* (1917), julvisan *On lapsonen syntynyt* (1929) och slutligen *Souda, souda, sinisorsa* (1899).

Konsekvenserna för JSW:s del av all denna information är – ytligt sett – rätt få, närmast den att några frågetecken har rätats ut samt att vi ser kritiskt på opustalen 107 och 117. Dessa uppträder inte i kombination med tryckta noter under Sibelius livstid. Op. 107 finns veterligen inte heller i något notmanuskript, och en gissning är att Sibelius själv inte hade en stabiliserad uppfattning om vad som egentligen avsågs. Det är visserligen ett faktum att det på autografen till den nyligen publicerade sviten för violin

och orkester (1929) står ”Op. 117”. Men kompositionen återtogs (”Får ej publiceras” / ”Skizz. Omarbetas!”) och precis samma opustal tilldelades senare *Promotionsmarschen, Karjalan osa* för manskör och piano samt *Andante festivo* för stråkorkester! Alla 1931–1957 tryckta förteckningar avslutas med opustalet 116, detta iaktas av JSW.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

A) OPUBLICERAT MATERIAL

- Dahlström, Fabian. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Manuskript, © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden – Leipzig – Paris. Här ingår även källuppgifter om Sibelius egna verkförteckningar, relevanta brev etc.
- Tawaststjerna, Erik. *Katsastus Sibeliuksen opusluetteloiden sisältämiin muutoksiin*. Korrektur, Tawaststjernas sterbhus.
— *Vuosien 1909, 1911 ja 1915 opusluettelot*. Maskinskrift, Tawaststjernas sterbhus.

B) TRYCKTA KÄLLOR

- Verkförteckningar och utgåvor gällande Johann Sebastian Bach, Franz Berwald, Johannes Brahms, N. V. Gade, Edvard Grieg, Felix Mendelssohn, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Nielsen, Richard Strauss m.fl.
- Andersson, Otto 1915. Jean Sibelius' verk. Tabellarisk översikt. *Tidning för musik* nr 14–15, s. 184–190.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1910. *Suomalaisen teatterin historia 4*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.
- Dahlström, Fabian 1987. *The Works of Jean Sibelius*. Helsinki: Sibelius-Seura – Sibelius-Samfundet r.y.
- Dahlström, Fabian 1993. Working on the Thematic–Bibliographic Catalogue of Jean Sibelius. *Fontes Artis Musicae* 40/1, s. 41–46.
- Flodin, Karl 1902. Förteckning öfver Jean Sibelius' kompositioner. *Euterpe* nr 31, s. 8f.
- Goss, Glenda Dawn 1997. *The Hämeenlinna Letters*. Esbo: Schildts Förlags Ab.
- Gray, Cecil 1931. *Sibelius*. Oxford University Press, London: Humphrey Milford.
- Johnson, Harold 1966. Jean Sibelius. *La Musica* vol. 4 nr 1, s. 365–380.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue. / Die Musikhandschriften von Jean Sibelius in der Universitätsbibliothek Helsinki. Ein vollständiges Verzeichnis*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kilpeläinen, Kari 1992 [1991]. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. (Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis, 3.)
- Müller, Franz Karl 1957. Gesamtverzeichnis der Werke von Jean Sibelius, Ein Verzeichnis, das 1952 bis 1956 von Franz Karl Müller, gemeinsam mit Jean Sibelius, zusammengestellt wurde. *Österreichische Musikzeitschrift*, s. 390–394.

- Ringbom, Nils-Eric 1965. Sibelius, Jean. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 12, sp. 652–662. Kassel etc.: Bärenreiter-Verlag.
- Tanzberger, Erik 1962. *Jean Sibelius. Eine Monographie. Mit einem Werkverzeichnis*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Tawaststjerna, Erik. *Jean Sibelius 1* (1989a); 2 (1967); 3 (1971); 4 (1978); 5 (1989b). Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik. *Jean Sibelius åren 1865–1893* (1992, utg. Gitta Henning); *1893–1904* (1994, utg. Gitta Henning); *1904–1914* (1991, utg. Fabian Dahlström och Gitta Henning); *1914–1919* (1996, utg. Gitta Henning); *1920–1957* (1997, utg. Gitta Henning). [Helsingfors:] Söderström & Co.

SIBELIUKSEN MUSIIKILLISISTA LÄHTEISTÄ

KARI KILPELÄINEN

Jopa ammattipiireissä usein vielä törmää sellaiseen käsitykseen, että musiikkiteoksen lähteitä on olemassa vain yksi tai kaksi. Toinen on sen käsikirjoitus ja, jos teos on kustannettu, toinen sen painettu laitos. Tietysti monesti näin onkin, jos muu teokseen liittyvä materiaali on joutunut kateisiin tai tuhoutunut. Säveltäjien työtavat ovat erilaisia, joten heidän työskentelystään jäävät dokumentitkin ovat sekä määrältään että laadultaan erilaisia. He myös suhtautuvat eri tavoin siihen, mitä katsovat voivansa jättää jälkeensä. Jotkut säästävät jokseenkin kaiken työhönsä liittyvän materiaalin, kun taas toiset hävittävät kaiken paitsi valmiin lopputuloksen. Säilyneiden dokumenttien määrään vaikuttavat säveltäjien työn lisäksi myös teosten esityksissä käytetyt materiaalit sekä teosten eri julkaisut.

Jean Sibeliuksen laajan tuotannon suurin osa on julkaistu, ja joistakin teoksista on olemassa useitakin julkaisuja, mutta osa on yhä edelleen olemassa vain käsikirjoituksina. Muita kuin painettuja musiikillisia lähteitä häneltä on jäänyt paljon, yli 2.000 erilaatuista ja -laajuista kappaletta; silti paljon on myös kateissa. Osa varmaankin vielä joskus tulevaisuudessa löytyy, mutta ne käsikirjoitukset, jotka Sibelius poltti tai muutoin hävitti, ovat lopullisesti mennyttä. Tunnetuin tällainen tapaus on tietenkin 1940-luvun kuuluisat polttajaiset Ainolassa. Sibeliuksen sanotaan tuolloin tuhonneen ainakin koulu- ja opiskeluaikojen töitään sekä 8. sinfonian. Hän näyttää kuitenkin hävittäneen käsikirjoituksiaan myös aiemmin, sillä tällaisesta on tieto jo syksyltä 1890 sekä vuodelta 1921 ([Väisänen] 1921: 81).

Sibeliuksen teosten musiikillisiin lähteisiin tutustuminen hyvin äkkiä romuttaa käsityksen siitä yksinkertaisesta tilanteesta, että käsikirjoitus ja/tai julkaisu on kaikki, mitä on ja mitä tarvitaan. Samalla se romuttaa käsityksen niissä ilmenevästä teoksen oikeasta tai lopullisesta muodosta.

Lähdemateriaalutilanne tosin vaihtelee eri teosten kohdalla, sillä joistakin teoksista ei todellakaan ole säilynyt kuin yksi dokumentti, mutta monista niitä taas on lukuisia. Tekemällä eri teosten lähteistä yhteenveto on mahdollista muodostaa teosten erilaisia vaiheita kuvaava teoreettinen lähdekettu. Se ei sellaisenaan kuvaa minkään yksittäisen teoksen säilyneitä dokumentteja vaan on yleisesitys Sibeliuksen teosten syntyyn sekä esitys- ja julkaisuprosessiin liittyvistä erilaisista vaiheista.

LUONNOKSET

Jokaisella teoksella on jonkinlainen syntyhistoria. Tämä historia on suurimmalta osin se prosessi, joka säveltäjän mielessä tapahtuu hänen luodessaan teosta. Siksi suurin osa siitä katoaa viimeistään säveltäjän kuollessa. Jotkin prosessin kohdat saattavat kuitenkin jäädä jälkipolville, jos säveltäjä kirjoittaa ne muistiin paperille eli jos hän kirjoittaa luonnoksia.

Koska luonnokset tavallisesti ovat työn eri vaiheista, ne muodostavat kronologisen ketjun tai jatkumon. Niitä voidaan kuitenkin lajitella karkeasti siten, että eriaisteiset muodostavat kukin oman ryhmänsä. Lajittelu-
perusteina voidaan käyttää joko määrällisiä (esim. kuinka pitkä luonnos) tai laadullisia (esim. onko jo kirjoitettu partituuriksi kaikille instrumenteille) ominaisuuksia. Sibeliuksen kohdalla on näin mahdollista muodostaa lukuisia erilaisia luonnosryhmiä, kuten temaattiset muistiinpanot, alustavat luonnokset, melodiakonseptit, alustavat ja varsinaiset konseptit ilman orkestraatiota, orkestrointiluonnokset ja -konseptit jne. (Suomen kielessä erilaisia luonnoksia kuvaavaa terminologiaa ei varsinaisesti ole toisin kuin monissa muissa kielissä. Tässä käytetty terminologia on kirjoittajan oma.)

A) ALUSTAVAT LUONNOKSET

(1) *Temaattiset muistiinpanot* ovat motiiveja, melodioita ja muita musiikillisia mieleenjohtumia, joita Sibelius merkitsi muistiin, kun niitä hänen päähänsä pälkähti; tässä vaiheessa hänellä ei todennäköisesti ollut vielä kovin tarkkaa käsitystä niiden käyttötarkoituksesta. Niitä on säilynyt 1880-luvun lopulta lähtien sekä erillisillä nuottipapereilla että luonnoskirjoissa pidemmälle vietyjen luonnosten ohessa. Erityisen paljon niitä on vuosisadan vaihteesta ja sen alkuvuosilta (1899–1904, ks. esim. Helsingin yliopiston kirjaston käsikirjoituskokoelma = HYK 1510, 1514), jolloin Sibeliuksella Aino Sibeliuksen mukaan oli ”semmoinen paljous aiheita käymässä päälle,

että hän on ollut kirjaimellisesti pyörällä päästään” (Tawaststjerna 1989a: 266). Mutta temaattisia muistiinpanoja sisältäviä luetteloita on vielä 1920-luvultakin (HYK 1704–1706).

Suurin osa muistiinpanoista jäi käyttämättä, mikä on väistämätön seuraus jo niiden suuresta lukumäärästä. Eivätkä läheskään kaikki niistä olleet kehittämisen arvoisia. Mutta, kuten Erik Tawaststjerna (1989b: 241) on todennut, täysiarvoisia ideoita syntyi ilmeisesti vain tästä moninaisuudesta. Siksi ei voida sanoa, että hylätyt tai käyttämättömät teemat olisivat menneet hukkaan. Monessa tapauksessa koko sävellyksen tai jonkin sen perustavaa laatua olevan idean alku on kuitenkin temaattisessa muistiinpanossa, jota Sibelius on lähtenyt kehrittelemään edelleen.

Sibelius myös merkitsi parhaita ideoitaan värikynillä ja palasi niihin myöhemmin. Kyse oli luonnollisestikin taloudellisuudesta säveltämisessä. Hyviä käyttökelpoisia aiheita ei kannattanut heittää menemään, vaan ne tuli hyödyntää aina sopivan tilaisuuden tullen. Tämä lisäsi tuottavuutta ja oli hyödyksi etenkin silloin, kun oli nopeasti ”vetäistävä hihasta” jokin tilapäissävellyks. Niinpä lukuisat aiheet saivat ”levätä ja kypsyä monta vuotta” (Tawaststjerna 1989b: 241), ennen kuin hän niitä käytti. Ehkä tässä on syy siihen, että luonnoksia on säilynyt paljon. Sibelius ei hävittänyt niitä, koska hän arveli tarvitsevänsä niitä mahdollisesti vielä myöhemmin.

(2) *Teemataulukot* sisältävät jotain tiettyä teosta (joskus myös useampia teoksia) varten laadittuja temaattisia muistiinpanoja ja melodioita, joita ehkä jo voi kutsua teemoiksi. Myös teemataulukkoita on säilynyt Sibeliuksen melkein koko aktiiviselta sävellyskaudelta. Varhaisin lienee kirjoitettu jo ennen 1880-luvun puoliväliä (HYK 1341). Siinä on useita alustavia teemoja, joiden yhteyteen Hän on merkinnyt käyttötarkoituksen, esim.: ”Rondo D[-duuri], 2/4 Allegro”, ”Menuetto 3/4 C[-duuri]”, ”Adagio”. Yleensä teemataulukkoissa on musiikin lisäksi joitain itse teokseen liittyviä merkintöjä kuten osien nimiä tai ainakin roomalaisia numeroita osoittamassa sitä, mihin osaan Sibelius teemaa suunnitteli.

Myöhäisin tunnettu taulukko lienee vuosien 1925–1926 tienoilta, jolloin Sibelius suunnitteli säveltävänsä viisi teosta käsittävän urkuopuksen ja laati sitä varten teemataulukon. Taulukossa on tosin teemoja vain kahteen sävellykseen; kolmen muun teoksen (joista mainitaan nimet: *Pre-ludium*, *Intrada* [Op. 111 nro 1] ja *Postludium*, HYK 0829/2, ks. myös Kilpeläinen 1992: 105–106) teemat puuttuvat ilmeisesti siksi, että ne jo olivat joko kokonaan valmiina tai ainakin luonnosteltuina. Tunnetuin teemataulukko taas lienee se, johon Sibelius merkitsi teemoja 5. sinfoniaa varten

vuoden 1914 kesällä tai syksyllä ja josta hän lopulta ammensi materiaalia kaikkiin kolmeen viimeiseen sinfoniaansa (5., 6. ja 7. sinfonia, HYK 0390, ks. Kilpeläinen 1992: 216–).

(3) *Varsinaiset alustavat luonnokset* (*sketch, Skizze*) ovat jo jonkinasteisen sävellystyön tuloksena syntyneitä mutkikkaampia hahmotelmia, joskaan raja niiden ja kahden edellisen tyypin välillä ei aina ole täysin selvä. Alustavia luonnoksia on muutoinkin vaikea määritellä täsmällisesti. Niiden moninainen luonne kuvastaa teosten alkuvaiheisiin liittyvää epäselvyyttä ja monenlaisia eri tapoja työstää materiaalia. Ne ovat myös saattaneet alun perin olla tarkoitettuja aivan toiseen teokseen kuin mihin Sibelius niitä lopulta käytti. Yhteistä kaikille on kuitenkin se, että hän on kirjoittanut ne tavallisesti joko yhdelle tai kahdelle viivastolle ja että ne ovat lyhyempiä kuin lopullinen teos tai teoksen osa.

Alustavissa luonnoksissa voidaan vielä tehdä ero kahteen eri tyyppiin. Toisaalta on paljon melodialuonnoksia, joissa joko ei ole lainkaan muita ääniä tai sitten on vain muutamia satunnaisia soinnutukseen liittyviä vastaääniä. Lisäksi melodialuonnoksista puuttuvat usein myös tahtiviivat täysin. Toisaalta taas on sellaisia luonnoksia, joissa pelkkä melodia ei ole pääasia, vaan kyse on jo selvästi teoksen jonkin kohdan musiikillisen kudoksen muotoamisesta erilaisine mahdollisuuksineen: soinnullinen tekstuuri, kontrapunktoivat vastaäänät, *cantus firmus* -tyyppinen vastaääni, kuten eräissä 7. sinfonian luonnoksissa, jne.

Alustavissa luonnoksissa on usein myös joitain lisämerkintöjä mukana. Tällaisia ovat teoksen nimi tai vokaalisävellysten kohdalla runoilijan nimi sekä sivu (ilman runokokoelman tms. nimeä!), jolta teksti löytyy. Varhaisissa, tavallisesti yksiaänisissä 1880-luvun melodialuonnoksissa on sointumerkintöjä ("E dur", "C moll"), jotka myöhemmin jäivät pois. Orkesterisävellysten luonnoksissa taas on toisinaan merkitty orkesterisoittimia sinne tänne. Vaikka nämä merkinnät eivät olekaan kovin yleisiä, ne kuitenkin antavat viitteitä siitä, että Sibelius jo luonnostelun tässä vaiheessa ajatteli myös soitinnusta. Lisäksi on joitain muita merkintöjä kuten usein esiintyvä painokas "soll sein" jonkin tietyn ympyröidyn kohdan tai korjauksen vieressä ja "se Skizzen" viittaamassa muihin samaan teokseen liittyviin luonnospapereihin.

Vaikka alustavia luonnoksia on säilynyt koko siltä ajalta, jolloin Sibelius sävelsi (ja myös sovitti omia teoksiaan eli noin vuodesta 1883 aina 1940- ja 1950-luvuille), paljon luonnoksia myös puuttuu. Monien, jopa laajamuotoisten, teosten luonnokset puuttuvat joko täysin tai niitä tunnetaan vain muutama (esim. 6. sinfonia). Näin ollen emme voi muodostaa au-

kotonta kuvaa siitä, miten Sibeliuksen työskentelytapa teosten luonnosvaiheessa muuttui hänen säveltäjänuransa aikana. Säilyneen materiaalin perusteella näyttää kuitenkin siltä, että mitä enemmän hän sai kokemusta sitä enemmän hän uhrasi aikaa materiaalin muokkaukseen jo alustavien luonnosten tasolla ja sitä enemmän materiaali jalostui matkallaan lopulliseen muotoonsa. Tämä tosin koskee ensisijaisesti ”kunnianhimolla tehtyjä” sävellyksiä eli sinfonioita ja muita merkittäviä orkesteriteoksia. Pikkukappaleet piti tehdä nopeasti suurinta rahapulaa helpottamaan.

B) KONSEPTIT

Konseptit (*draft, Entwurf*) ovat niitä luonnoksia, joihin Sibelius hahmotteli yksityiskohtia laajempia kokonaisuuksia: koko teosta, sen kokonaista osaa tai jotain muuta pitkäkööä jaksoa. Myös konsepteissa on erotettavissa lukuksia eri tyyppisiä kuten niitä varhaisemmissakin luonnoksissa. Konsepteissa eri tyyppisiä on kuitenkin helpompi luokitella, koska kyseessä ovat jo enemmän tai vähemmän selkeiksi hahmotellut kokonaisuudet.

Orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksissa tärkeimpiä tyyppisiä ovat luonnostelu kahdelle viivastolle ikään kuin pianopartituuriksi, alustava partituurikonsepti sekä täydellinen partituurikonsepti. Näiden lisäksi Sibelius toisinaan saattoi kirjoittaa melodiakonseptin, konseptin 3–4 viivastolle tai orkestrointiluonnoksen, joka oikeastaan ei ole konsepti vaan aivan oma joissain tapauksissa konseptia lähenevä luonnostyyppinsä. Piano- ja laulusävellysten kohdalla voidaan tavallisesti erottaa alustava konsepti ja täydellinen konsepti, joista edellinen vastaa sekä kahden viivaston konseptia että alustavaa partituurikonseptia ja jälkimmäinen täydellistä partituurikonseptia.

Vaikka konseptien luokittelu onkin helpompaa kuin alustavien luonnosten luokittelu, monet konseptit ovat kuitenkin sellaisia, että ne eivät selvästi sijoitu mihinkään luokkaan vaan omaavat piirteitä ainakin kahdesta eri luokasta.

(1) *Alustava, kahden viivaston konsepti*, jonka Sibelius tavallisesti kirjoitti lyijykynällä, on luonnollinen jatko kahdelle viivastolle kirjoitetuille alustaville luonnoksille. Vaikka näissä konsepteissa tekstuuri näyttää ikään kuin pianolle kirjoitetulta, kyseessä ei kuitenkaan ole pianopartituuri vaan musiikillisen kudoksen perusmuodon hahmottaminen kahdelle viivastolle.

Nyt musiikki on jo saanut jonkinasteisen kokonaisuuden toisin kuin alustavissa luonnoksissa, joissa teoksen eri osat ovat vielä toisistaan irrallaan. Yleensä muodon hahmotus ei kuitenkaan tässä vaiheessa ole lo-

pullinen: jokin jakso saattaa puuttua tai jotakin voi olla liikaa. Välissä saattaa myös olla joko täysin tyhjiä tahteja tai vain joitain summittaisia hahmotelmia siirtymiksi jaksosta toiseen. Lisäksi monet tekstuurin yksityiskohdat saattavat puuttua täysin tai Sibelius on hahmotellut niistä useanlaisia vaihtoehtoja. Niinpä kahden viivaston konseptit ovatkin tavallisesti enemmän tai vähemmän täynnä kaikenlaisia korjauksia, ylipyyhkimisiä, rengastuksia yms. Varhaisimpiin muodon hahmotuksiin kuuluvat myös ne konseptit, joihin Sibelius on luonnostellut kokonaisuutta laajalti (tavallisesti) kahdelle viivastolle mutta joissa suurin osa musiikista tai jopa koko konsepti on kuitenkin vain pelkkää melodiaa (esim. 5. sinfonia, 2. osa, HYK 0334; *Vapautettu kuningatar* op. 48, HYK 0986–0987).

Musiikillisten merkintöjen lisäksi Sibeliuksella oli tapana tehdä myös muita, verbaalisia merkintöjä. Jotkin niistä koskevat instrumentaatiota ("ob.", "cl."), toiset musiikillisia suhteita ("längre", "2 takter [lisää]") ja jotkin ovat vain huomioita tai käskyjä itselle ("soll sein", "bättre!").

Tärkeimmistä orkesteriteoksista vain kahteen tunnetaan kahden viivaston konsepteja, 4. ja 7. sinfoniaan (HYK 0311–0314, 0359). Sen sijaan moniin piano-, laulu- ja kuorosävellyksiin kirjoitettu alustava kahden viivaston konsepti on säilynyt.

(2) *Alustava partituurikonsepti* on nimensä mukaisesti kirjoitettu partituurin muotoon siten, että eri instrumenttien äänet ovat jo kukin omalla viivastollaan. Myös tämän vaiheen konseptit Sibelius kirjoitti tavallisesti lyijykynällä mutta toisinaan myös sekä lyijy- että mustekynällä. Alustaviin partituurikonsepteihin pätee suurelta osin se, mikä tuli esiin jo kahden viivaston konseptien yhteydessä: kokonaisuuden hahmotus ei ole vielä lopullinen, jotain saattaa puuttua tai jotain olla liikaa ja välissä saattaa vielä olla joko tyhjiä tahteja tai vain summittaisia hahmotelmia. Ja kuten kahden viivaston konseptit myös alustavat partituurikonseptit ovat täynnä muutoksia, korjauksia, lisäyksiä, ylipyyhkimisiä, verbaalisia korjauskehdotuksia ym. Joissakin tapauksissa Sibelius on kirjoittanut vielä erillisiä lisäys- tai korjaussivuja. Teoksen nimi on kirjoitettu huolimattomasti tai epämääräisesti, ja joskus sen korvaa vain pelkkä opusnumero. Kaiken kaikkiaan alustava partituurikonsepti on niin epätäydellinen, että sitä ei voi soittaa eikä lukuisten korjausten vuoksi edes lukea kaikilta osin.

Orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksiin alustavia partituurikonsepteja on säilynyt huomattavasti enemmän kuin kahden viivaston konsepteja.

(3) *Täydellinen (partituuri)konsepti*, jonka Sibelius kirjoitti musteella, eroaa alustavasta konseptista selvästi, sillä tavallisesti se on jo soitettavissa. Teoksen (tai sen osan) kokonaisuus on siinä joko lopullinen tai ainakin hyvin lähellä lopullista, ja korjauksia on vähemmän kuin alustavassa konseptissa. Täydellisiä partituurikonsepteja tunnetaan huomattavasti enemmän kuin kahden viivaston konsepteja tai alustavia partituurikonsepteja. Osassa niistä sekä nuottikirjoituskäsitteiden että tunnistetekstin (teoksen nimi mahdollisine alaotsikoineen, opusnumero ja signeeraus) ulkoasu muistuttaa puhtaaksikirjoitusta. Saattaa olla, että tällaiset käsikirjoitukset Sibelius on alkujaan tarkoittanutkin lopullisiksi, mutta sitten hän ei olekaan ollut tyytyväinen lopputulokseen vaan on tehnyt vielä muutoksia.

Myös lukuisiin pienimuotoisiin sävellyksiin, etenkin pianokappaleisiin sekä yksin- ja kuorolauluihin, tunnetaan täydellisiä konsepteja, joista osa lienee tarkoitettu puhtaaksikirjoituksiksi. Joissakin yksinlaulukonsepteissa sävellaji ei kuitenkaan ole vielä lopullinen, ja joissakin on Sibeliuksen merkintä siitä, että hän on suunnitellut transponointia toiseen sävellejiin. Joidenkin soitinsävellysten konsepteissa taas kappaleen nimi on lopullisesta poikkeava (esim. *Aspen* op. 75 nro 3, HYK 0730, konseptissa on nimi ”Ballade”). Täydellisiä konsepteja on tavallisesti vain yksi teosta kohden, mutta on joitakin tapauksia, joissa Sibelius on kirjoittanut niitä kaksi tai jopa kolmekin ja vasta sitten tehnyt puhtaaksikirjoituksen.

Täydellisten konseptien joukossa on myös joitain erikoistapauksia. Yksi sellainen on kopistien tekemät käsikirjoitukset, jolloin Sibelius on ensin itse kirjoittanut ”lopullisen” kappaleen ja sitten antanut sen kopistille puhtaaksikirjoitusta varten. Tämän jälkeen hän on kuitenkin vielä muuttanut musiikkia siten, että lopullinen muoto on kopistin kirjoittamasta poikkeava (esim. *Metsälaulu* op. 114 nro 4, HYK 0758). *Hymnissä* (op. 21) Sibelius taas on käyttänyt kahta teoksen ensimmäisen version faksimile-painoskappaletta (1896) konsepteina, joihin hän on tehnyt lopulliset korjaukset (1898) teoksen painamista varten (HYK 1824, 1825). *Valse lyriqueen* (op. 96a, 1919) on kaksi täydellistä konseptia, joista toinen on varsinaisen *Valse lyriqueen* konsepti (1919) ja toinen alun perin aivan eri sävellyksen, puusarjaan aiotun *Syringan* (1914) puhtaaksikirjoitus (HYK 0734, 0736/2). Sibelius nimittäin hylkäsi *Syringan* ja käytti sen materiaalia *Valse lyriqueen*. *Syringaan* taas on oma alustava konseptinsa ja lisäksi muita luonnoksia.

Erääksi täydellisten konseptien erityislajiksi voitaisiin ehkä katsoa myös ne konseptit, jotka Sibelius on kirjoittanut siististi musteella mutta jättänyt kuitenkin kesken (esim. jousikvartetto B-duuri op. 4, 1. osa, HYK 0553). On mahdollista, että hän on jo ajatellut kirjoittavansa lopullista puh-

taaksikirjoitusta ja tullut sitten kesken työn toisiin ajatuksiin musiikin lopullisuudesta. Lisäksi kirjoittaessaan täydellisiä konsepteja Sibelius saattoi myös poistaa sivuja joko sen vuoksi, että hän päättikin muuttaa musiikkia, tai siksi, että hän teki jonkin kirjoitusvirheen. Tällaisia sivuja on säilynyt useita, ja myös ne ovat yksi lenkki Sibeliuksen luonnosteluprosessissa.

C) ORKESTROINTILUONNOKSET

Vielä aivan oma tyyppinsä ovat orkestrointiluonnokset, jotka eivät ole alustavia luonnoksia mutta eivät myöskään konsepteja. Kyseessä on teoksen jonkin kohdan orkestroinnin luonnostelu, ja näin ollen kyse voi olla aivan muutamien tahtien pituisesta partituurinpätkästä. Tavallisesti luonnosteltu jakso on kuitenkin pidempi eli useita partituurinsivuja. Jos jakso on pitkä, luonnos lähenee konseptia. Joissakin tapauksissa on mahdollista, että kyseessä eivät olekaan erilliset orkestrointiluonnokset vaan konsepti, joka on jäänyt kesken tai jonka sivuista osa on joutunut kateisiin (esim. 3. sinfonia, 1. osa, HYK 0232–0233).

PUHTAAKSIRJOITUKSET

A) VARSINAISET PUHTAAKSIRJOITUKSET

(1) ”Lopullinen” käsikirjoitus on puhtaaksikirjoitus, jonka Sibelius teki teoksen valmistuttua. Puhtaaksikirjoitukset hän kirjoitti tavallisesti siististi musteella, minkä jälkeen hän lisäsi teoksen nimen, mahdollisen opusnumeron ja signeerauksensa. Partituurien harjoituskirjaimet ovat kirkkaanpunaisella musteella (usein äänilehtien kopioijan kirjoittamina) tai värikynällä. Monien yksinlaulujen käsikirjoituksissa lauluteksti on Aino Sibeliuksen kirjoittama.

”Lopullisissakin” käsikirjoituksissa on toisinaan vielä korjauksia ja jopa kokonaan ylipyhittyjä tahteja. Joissakin on alkuperäisen musiikin päälle liimattuja korjauslippuja tai -sivuja. Samoin kuin täydellisistä konsepteista Sibelius poisti sivuja myös ”lopullisista” käsikirjoituksista, jos hän vielä kirjoittaessaan päätti tehdä muutoksia tai jos hän vahingossa kirjoitti väärin (esim. 7. sinfonia, HYK 0350–0354). Lisäksi usein on Sibeliuksen ilmeisesti myöhemmin tekemiä lisäyksiä lyijykynällä (tempo- ja dynaamisia merkintöjä, kaarituksia yms.). Eräissä tapauksissa hän on joko todennäköisesti (1. sinfonia) tai varmasti (5. sinfonia) käyttänyt teoksen ai-

emman version partituurin sivuja lopullisen version partituurissa. 5. sinfonian kohdalla tämän voi nähdä kertaalleen tai jopa kahdesti muutetuista sivunumeroista sekä partituurin (HYK 0330) erikokoisista nuottipapereista.

Näyttää siltä, että useimpiin teoksiin on tai on ollut olemassa vain Sibeliuksen itsensä kirjoittama ”lopullinen” puhtaaksikirjoitus. Näistä nimitäin suuri osa on kateissa, ja tämä johtuu siitä, että Sibelius ei kirjoittanut tai kirjoituttanut kopiota pois annettavaksi vaan antoi ainoan, omakätisen kappaleensa. Onneksi ne käsikirjoitukset, jotka hän lähetti Lienaulle Berliiniin ja Edition Wilhelm Hansenille Kööpenhaminaan julkaisemista varten, ovat suurimmalta osin tallessa. Samoin on R.E. Westerlundille joko suoraan tai A.E. Lindgrenin kautta joutuneiden käsikirjoitusten laita. Sen sijaan melkein kaikki Breitkopf & Härtelille (B&H) Leipzigiin lähetetyt sekä erilaisille pienkustantajille (lehdet, laulukokoelmat yms.) annetut ”lopulliset” käsikirjoitukset ovat kateissa.

(2) *Käsikirjoituskopiot* olivat keino levittää teosta silloin, kun sitä ei vielä oltu painettu ja tarvittiin nuotteja esittäjiä varten. Sibelius saattoi itse kirjoittaa kopion pienimuotoisesta kappaleesta, mutta kokonaisen partituurin kirjoittamiseen hän käytti kopistia. On myös käsikirjoituksia, jotka ovat osittain kopistin ja osittain Sibeliuksen itsensä kirjoittamia (esim. piano-kvintetto g-molli, HYK 0513). Sibeliuksen omakätisiä kopioita ei tunneta kovin monia mutta kuitenkin joitain; suurin osa niistä on mm. Ida Ekmania varten kirjoitettuja yksinlauluja (esim. *Soluppgång* ja *Jag ville, jag vore*, Fredrick R, Koch Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut). Tavallisesti Sibeliuksen kirjoittamat saman teoksen puhtaaksikirjoitukset poikkeavat ainakin joissakin kohdin toisistaan. Tämä johtuu hänen suurpiirteisestä tavastaan vetää kaaria sekä crescendo- ja diminuendo-”pinnejä” mutta myös tehdyistä kopiointivirheistä. Eräissä tapauksissa kyse on myös harkituista muutoksista (esim. *Höstkväll*-laulu, jonka ainoa tunnettu puhtaaksikirjoitus [Sibeliuksen Akatemian kirjastossa] poikkeaa teoksen painetusta muodosta). 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, kun Sibeliuksen käsiala muuttui epäselvemmäksi, hän alkoi teettää kopisteilla myös pienimuotoisten teosten puhtaaksikirjoituksia. Yleensä hän kuitenkin kävi ne vielä läpi ja teki tarvittavat korjaukset tai ainakin auktorisoi ne nimikirjoituksellaan. Myös tällaisia kappaleita on säilynyt (esim. *Scène de danse* op. 116 nro 1, HYK 0633; *Metsälampi* op. 114 nro 3, HYK 0753).

Helsinkiläinen R.E. Westerlund kaiverrutti kustantamansa Sibeliuksen teokset B&H:lla. Westerlund oli kuitenkin kaukonäköinen, sillä hän ei yleensä lähettänyt Sibeliukselta ostamiaan alkuperäiskäsikirjoituksia Sak-

saan vaan teetti niistä kopiot ja piti alkuperäiset itse. Näin ne säilyivät; sen sijaan Saksaan lähetetyistä kopioista vain yksi on tallella (*Souvenir* op. 34 nro 10, Staatsarchiv, Leipzig, Bestand B&H) ja kaikki muut kateissa.

Edellä mainittujen lisäksi on olemassa myös muita kuin Sibeliuksen itsensä kirjoittamia kopioita, jotka on kopioitu joko painetuista laitoksista tai muista käsikirjoituksista. Koska niissä ei ole Sibeliuksen merkintöjä, niillä on lähdearvoa ainoastaan silloin, jos Sibeliuksen omakätisiä tai hänen auktorisoimiaan kappaleita ei teoksesta lainkaan tunneta.

(3) *Kaivertajan kappale* (*Stichvorlage* tai *Druckvorlage*) on se käsikirjoitus, jonka Sibelius lähetti kaivertajalle teoksen julkaisemista varten. Julkaiseminen tapahtui siten, että kaivertaja kopioi nuottikuvan hänelle toimitetusta käsikirjoituksesta metallilaatalle, jonka avulla painaminen sitten tapahtui. Kuten edellä jo kävi ilmi, todennäköisesti suurin osa kaivertajan kappaleista oli Sibeliuksen omakätisiä käsikirjoituksia.

Koska kyseessä oli teoksen julkaiseminen, kaivertajalle lähetettyä kappaletta on pidettävä teoksen ”viimeisenä” käsikirjoituksena. Kaivertajan kappale on yleensä mahdollista tunnistaa siinä olevista merkinnöistä, joita ovat kaivertajan tekemät rivi- ja sivusuunnitelmanumerot, mahdollinen työnnumero ja joissakin tapauksissa kustantajan käsikirjoitukseen tekemät merkinnät (kustannusnumero, päiväykset, copyright-tekstit yms.).

Jo 1920-luvulla Wilhelm Hansen hankki itselleen oikeudet eräisiin sellaisiin teoksiin, jotka alun perin olivat ilmestyneet jonkun muun kustantamina. Yksi tällainen oli op. 106, viisi *Danses champêtres*, joka alkuaan oli amerikkalaisen Carl Fischerin kustantama. Kun Hansen julkaisi sen uudelleen, kaivertajan kappaleina käytettiinkin käsikirjoitusten asemasta Fischerin julkaisuja (ks. HYK 1868–1871).

B) ÄÄNILEHDET

Kun teosta esitettiin, soittajilla oli oltava omat äänilehtensä. Sibeliuksen aikaisia hänen kamarimusiikki- ja orkesteriteostensa äänilehtiä on säilynyt jokseenkin paljon. Suurin osa niistä on Sibelius-museossa, Helsingin yliopiston kirjastossa ja Sibelius-Akatemiassa. Lisäksi Svenska Teaternissa on siellä esitettyjen näyttämöteosten orkesterimateriaalia.

Aivan aluksi Sibelius kirjoitti kamarimusiikkiteostensa äänilehdet itse, mutta jo vuodesta 1887 lähtien apuna oli hänen veljensä Christian. Vuonna 1889 Sibelius alkoi käyttää perheen ulkopuolisia kopisteja: tuona vuonna valmistuneiden A-duuri-sarjan ja a-molli-kvartetton äänilehdet eivät enää ole hänen itsensä tai Christianin kirjoittamia.

Suurin osa Sibeliuksen käyttämistä kopisteista on ainakin toistaiseksi tuntemattomia. Osa kuitenkin tunnetaan. Tärkein heistä oli Helsingin Filharmoonisen orkesterin saksalaissyntyinen viulisti Ernst Röllig, joka toimi Sibeliuksen pääkopistina vuodesta 1891 vuoteen 1906. Palattuaan Pietarista vallankumouksen jaloista takaisin Suomeen hän teki Sibeliukselle vielä joitakin kopiointitöitä 1920-luvulla. Monia kuitteja Sibeliuksen näistä töistä suorittamista maksuista on säilynyt (Helsingin yliopiston kirjasto; Kansallisarkisto). Myös Rölligin ja Sibeliuksen kirjeenvaihtoa on säilynyt (Helsingin yliopiston kirjasto). Käsikirjoituskopioista Rölligin käsiala on helppo tunnistaa, ja myös Sibeliuksen omakätisistä partituureista on monesti mahdollista nähdä, onko Röllig kirjoittanut niistä äänilehtiä. Hän nimittäin numeroi partituurin tahteja kopiointityön helpottamiseksi.

Säilyneissä Sibeliuksen aikaisissa äänilehdissä on yleensä monia soittajien tekemiä merkintöjä. Osa niistä liittyy suoranaisesti musiikkiin (dynaamiset merkinnät, kaaritukset, jousitukset), osa teokseen muutoin (teoksen kesto, joka on mielenkiintoinen tieto, jos Sibelius itse on ollut johtamassa, sekä kommentit teoksesta, esim. *Skogsrået*-orkesteriballadin 2. klarinetin äänilehdessä [HYK 0101]: ”Gott sei Dank / Da bleibt kein Oge trocken”), ja osa on esityspäivämääriä ja soittajien nimiä. Osa musiikkiin liittyvistä merkinnöistä saattaa olla peräisin tilanteista, joissa Sibelius on harjoittanut ja johtanut teosta. Merkinnöistä ei kuitenkaan voi tietää, mitkä ovat hänen kehoituksestaan tehtyjä ja mitkä eivät.

On kuitenkin säilynyt myös sellaisia äänilehtiä, joissa on selvästi Sibeliuksen omakätisiä lisäyksiä ja korjauksia. Joissakin on kokonaisia lii-pyyhittyjä jaksoja joko sen vuoksi, että hän on uusinnut teosta, tai siksi, että esityksessä on jostain syystä jätetty jokin jakso soittamatta (esim. *Skogsrået* HYK 0101–0102), joissakin taas on kokonaisia sivuja muutettu siten, että päälle on liimattu korjauslehti. Äänilehdistä saattaa löytyä sellaisiakin korjauksia, joita ei ole partituurissa (esim. *Cassazione* op. 6, HYK 0073 ja 0074). Näitä tutkimalla voi löytää partituureissa olevia puutteita tai jopa virheitä. Äänilehdistä on toisinaan myös mahdollista selvittää aiempia versioita. Lisäksi joitakin teoksia, joiden partituuri on kateissa, on säilynyt pelkästään äänilehtinä (esim. *Cortège* orkesterille, HYK 0412).

Orkesteriteosten äänilehtiä on käytetty myös julkaisun teossa samoin kuin edellä mainittua kaivertajan kappaletta. Esimerkiksi Sibeliuksen 2. sinfonian partituuri kaiverrettiin ja julkaistiin käsikirjoituspartituurin mukaan, mutta teoksen äänilehdet kopioitiin varhaisemmista äänilehdistä.

C) FRAGMENTAARISET KÄSIKIRJOITUKSET

Kokonaisina säilyneiden puhtaaksikirjoitusten lisäksi tunnetaan myös useita sellaisia ”lopullisia” käsikirjoituksia tai äänilehtiä, joista osa on kateissa. Vaikka tällaisia teoksia ei voida esittää, ainakaan kokonaisuudessa alkuperäisessä muodossa, ne ovat joskus olleet olemassa ja ne on siis katsottava teoksiksi siinä missä kokonaisenakin säilyneet. Myös kokonaisina säilyneiden teosten fragmentaarisia konsepteja tunnetaan.

Fragmentaarisisa partituureissa osa sivuista on kateissa (esim. *Scherzo* viululle, sellolle ja pianolle 4-kätisesti, HYK 1356/2) tai osa musiikista puuttuu partituurissa olevan repeämän vuoksi. Myös äänilehdistä voi puuttua osia tai jonkin tai joidenkin instrumenttien äänilehdet puuttuvat kokonaan (esim. A-duuri-sarja jousitriolle, jonka 4. ja 5. osasta puuttuvat viulun äänilehdet, HYK 0609). Lisäksi useampiosaisen teoksen yksi tai useampi osa saattaa olla kateissa. Toisinaan on käynyt niin, että hajonneen partituurin tai äänilehtien osat ovat joutuneet eri paikkoihin mutta ovat kuitenkin tallessa (esim. a-molli-kvartetin partituurin kateissa olevat osat löytyivät 1980- ja 1990-lukujen taitteessa Sibeliuksen veljentyttären Riitta Sibeliuksen kotoa). Siksi on mahdollista, että nyt kateissa olevat osat löytyvät vielä joskus tulevaisuudessa.

KORJAUSVEDOKSET

Kun kaivertaja oli kopioinut notaation käsikirjoituksesta metallilaatalle, painettiin korjausvedos tuloksen tarkistamiseksi. Jos siinä oli virheitä, korjaukset tehtiin vedokseen, minkä jälkeen se lähetettiin takaisin kaivertajalle. Monesti korjausvedoksia tarvittiin useampia kuin yksi, ennen kuin lopputulos oli sellainen kuin säveltäjä halusi. Sibeliuksen korjausvedosmenettelystä B&H:n kanssa ei tiedetä paljoakaan. Sen sijaan Wilhelm Hansenin, Lienaun sekä eräiden muidenkin kustantajien korjausvedoksia on säilynyt. Niistä sekä niissä ja eräissä käsikirjoituksissa olevista merkinnöistä voidaan päätellä, millä tavoin suunnilleen on menetelty.

Wilhelm Hansenin kanssa menettely tapahtui kutakuinkin seuraavasti: Kun kaivertaminen oli suoritettu Hansenin omassa kaivertamossa (tai joskus myös Leipzigin C.G. Röderillä, esim. 5. sinfonia), ensimmäisen vedoksen luki joko joku kustantamon edustaja (*Scaramouche*, 1917) tai sitten (1920-luvulla) vedos lähetettiin New Yorkiin Julia A. Burtille, jota käytettiin yhdysvaltalaisen copyright-suojan saamiseksi. Nämä vertasivat vedosta käsikirjoitukseen ja korjasivat löytämänsä virheet. Tämän jäl-

keen vedos toimitettiin takaisin kaivertajalle, joka teki laattoihin tarvittavat korjaukset, ja sitten otettiin uusi vedos. Näyttää siltä, että *Scaramouchen* ja pienimuotoisten kappaleiden toinen vedos lähetettiin jo suoraan Sibeliukselle (*Scaramouche*, HYK 1885/2–3; yksinlaulut op. 88, HYK 1834–1839/1–2), mutta 1920-luvulla ainakin laajamuotoiset teokset lähetettiin ensin Burtille. Korjauksia ei kuitenkaan tullut enää niin paljon kuin ensimmäisellä kerralla, joten sama toinen vedos lähetettiin myös Sibeliukselle. Tämän vielä tehtyä tarvittavat korjaukset vedos meni taas kaivertajalle. Mahdolliset myöhemmät vedokset lähetettiin todennäköisesti suoraan Sibeliukselle. Lopulta teos painettiin Hansenin omassa nuottipainossa (Wilhelm Hansens Tryk, K[j]øbenhavn).

Lienaualla ei ollut omaa kaivertamoakaan eikä painoa, vaan tavallisesti kaiverruksen ja painamisen suoritti joko C.G. Röder tai wieniläinen Jos. Eberle & Co. Lienaarin kustantamien teosten vedoksia ja niistä käsikirjoituksissa olevia merkintöjä ei ole säilynyt yhtä paljon kuin Wilhelm Hansenilta. Kustantamossa säilyneissä vedoksissa ei yhtä lukuunottamatta ole merkintää siitä, kuinka mones vedos on kyseessä. Vedoksissa ei ole lainkaan Sibeliuksen tekemiä korjauksia, vaan korjaukset on todennäköisesti tehty kustantamossa, joten kyseessä lienevät ensimmäiset vedokset. Mahdollisesti jo toiset vedokset lähetettiin Sibeliukselle. Kustantamon edustajan mukaan viimeiset vedokset jäivät todennäköisesti kaivertajalle Leipzigiin ja katosivat siellä (Frese 1989).

Varsinaisten vedosten lisäksi on säilynyt myös joitakin Sibeliuksen kirjoittamia korjausluetteloita lyhyine musiikkiesimerkkeineen (esim. Lemminkäinen ja saaren neidot, HYK 0109).

Se, että korjausvedoksista suurin osa on kadonnut, on vahinko. Vaikka normaalisti kaivertajan kappale on ”lopullinen” notaatio, jossa oikea nuottikuva on, Sibeliuksen kohdalla tämä ei yleensä pidä paikkaansa. Hänellä oli alituinen tarve puuttua uudelleen siihen, mitä hän jo oli tehnyt, ja muuttaa sitä. Niinpä myös vedosvaiheessa, siis ”lopullisen” käsikirjoituksen jo valmistuttua, hän vielä teki muutoksia musiikkiin. Tällaisesta on monia esimerkkejä ja lisäksi hänen omat mainintansa kirjeissä B&H:lle ja Wilhelm Hansenille (Sibelius 1909 ja 1950). Jos kaivertajan kappale siis eroaa painetusta laitoksesta, kuten usein käy, ainoa keino selvittää varmasti oikea nuottikuva on näiden kahden välillä olleiden vedosten tutkiminen.

PAINETUT LAITOKSET

Kun korjausprosessi oli lopussa, teos painettiin. Jos se osoittautui suosituksi, siitä otettiin uusintapainoksia tyydyttämään kysyntää. Tavallisesti uusintapainosta tehtäessä käytettiin samaa painolaattaa kuin aiemminkin, joten myös nuottikuva pysyi samana. Muutoin nuotin ulkoasu, esim. laulutekstin kieli, muut tekstit tai kannet, saattoi muuttua. Kun B&H osti Fazerilta v. 1905 oikeudet kaikkiin tämän omistuksessa olleisiin Sibeliuksen teoksiin, kauppa sisälsi myös painolaatat jo julkaistuista teoksista (Fazer [1905], ks. myös Tawaststjerna 1989b: 35). Joten kun B&H sitten julkaisi näitä teoksia, nuottikuva säilyi tässäkin tapauksessa samana kuin aiemmin; ainoastaan selvät virheet korjattiin.

Monesti kuitenkin kustantajan vaihtuessa laatat kaiverrettiin uudeleen, ja tällöin saattoi käydä niin, että uudet laatat eivät enää olleetkaan täysin samanlaisia edellisten kanssa eli notaatioon tuli joko tahattomia tai tahallisia muutoksia (ks. esim. Kilpeläinen 1993). Muutamista Sibeliuksen teoksista on julkaistu myös käsikirjoitustutkimuksiin pohjautuvia korjattuja laitoksia (esim. pianobagatellit op. 34 ja op. 40, toim. F. Dahlström, B&H). Näin ollen monista hänen teoksistaan on olemassa toisistaan hieman poikkeavia painettuja notaatioita. Lukuunottamatta korjattuja laitoksia kaikista luotettavimpina on kuitenkin pidettävä sellaisia ensipainoksia, jotka on julkaistu Sibeliuksen elinaikana eli joiden vedokset hän mitä todennäköisimmin itse on lukenut ja korjannut. Tästä huolimatta myös ensipainoksissa on lukuisia virheitä.

Kaiverrettujen laitosten lisäksi julkaistiin myös ladottuja tai nuottikirjoituskoneella tehtyjä laitoksia silloin, kun kaivertaminen jostain syystä ei käynyt päinsä. Tällaisissa laitoksissa nuottikuva on ulkoasultaan jäykempi kuin kaiverretussa nuottikuvassa ja kaaret yms. ovat joko kömpelön näköisiä tai suorastaan epäonnistuneita. Myöhemmät tekniset ja elektroniset nuotinkirjoitusmahdollisuudet ovat täysin syrjäyttäneet nämä ennen toista maailmansotaa käytetyt menetelmät.

Lisäksi Sibeliuksen teoksia on julkaistu faksimileina. Faksimilejulkaisussa käsikirjoitus, joko Sibeliuksen omakätinen tai kopistin tekemä, on tallennettu valojäljennösmenetelmällä ja julkaistu sellaisenaan. Näin tehtiin esimerkiksi joulun ym. lehdissä (mm. *Lucifer*-julkaisussa), kun musiikkia ei voitu kaivertaa tai toteuttaa muilla mekaanisilla keinoilla. Lisäksi joistakin teoksista on olemassa erillisiä faksimilejulkaisuja (esim. *Ej med klagan* sekakuorolle). Faksimileä käytettiin myös silloin, kun teoksesta jäl-

jennettiin vain kuoroäänet kuorolaisia varten (esim. Sibeliuksen 1890-luvulla säveltämät kantaatit). Yksittäisiä faksimile-sivuja Sibeliuksen teoksesta on julkaistu esimerkkeinä lukemattomissa eri yhteyksissä.

SIBELIUKSEN LISÄYKSET JA KORJAUKSET PAINETTUIHIN LAITOKSIIN

On säilynyt jonkin verran Sibeliuksen hallussa olleita painettuja laitoksia, joihin hän on tehnyt merkintöjä ja korjauksia (nämä melkein kaikki tunnetut ns. *Handexemplar*-kappaleet ovat Helsingin yliopiston kirjaston kokoelmassa, ks. Kilpeläinen 1991). Yleensä hänen tekemänsä muutokset tai lisäykset ovat vähäisiä. Useimmat merkinnöistä koskevat tempoja, joita Sibelius on tarkentanut metronomimerkinnöin. Joissakin tapauksissa hän on myös muuttanut tempomerkintää. Muutamissa laitoksissa on lisäksi dynaamisia merkintöjä ja nuottien muutoksia. Suurin tunnettu korjaus on *Kuningas Kristian II* -sarjan partituurissa (Helsingin kaupunginarkisto), josta Sibelius on pyyhkinyt yli kaksi sivua ja kirjoittanut niiden tilalle ainoastaan viisi uutta tahtia. Sibeliuksen omakätisesti korjaamien kappaleiden lisäksi tunnetaan joitakin Jussi Jalaksen korjaamia partituureja (Sibelius-Akatemian kirjasto). Hän on korjannut ne, oman ilmoituksensa mukaan, Sibeliuksen antamien tietojen perusteella.

Sibelius puuttui teoksiinsa myöhemmin myös siten, että hän ilmoitti kapellimestareille eri kohtien tempoja (ks. esim. Väisänen 1993). Lisäksi v. 1942 tai 1943 ilmestyi B&H:n julkaisema lehtinen, johon on merkitty säveltäjän sinfonioihinsa määräämät tempot. Tempot julkaistiin myös erikseen Suomessa (Anonyymi 1943: 12) ja myöhemmin *Music and Letters* -julkaisussa (Cherniavsky 1950: 53–55). Niiden merkitys on kuitenkin osoittautunut kyseenalaiseksi, sillä Sibelius on sanonut antaneensa metronomimerkinnät ensin suuresti epäroityään vain, koska B&H oli niitä pyytänyt. Myöhemmin hän piti useimpia merkinnöistä väärinä (Mann 1966). Tempomerkintöjen lisäksi Sibelius teki v. 1940 muutoksen *Lemminkäis-sarjan* osien järjestykseen (sopimus Sibelius/B&H).

TEOSTEN ERI VERSIOT JA HYLÄTYT MUODOT

A) TEOSTEN ERI VERSIOT

Sen lisäksi, että Sibelius alati korjaili ja muutti teoksiaan, hän myös kirjoitti kokonaan uusia versioita useista teoksistaan. Ja hän aikoi uusia vielä useampia (ks. Kilpeläinen 1992: 163, 204). Yleensä kyseessä oli teoksen painokuntoon saattaminen, mikä vaati ensimmäisessä versiossa (tai ensimmäisissä esityksissä) esille tulleiden seikkojen korjaamista. Sibelius uusi teoksiaan tai niiden osia jokseenkin koko sävellysuransa ajan. Orkesterimusiikissa uudelleenmuokkaukset alkoivat v. 1895, kun hän teki vuotta aiemmin valmistuneesta *Improvisaatiosta* uuden version, joka sai myös uuden nimen: *Kevätlaulu*. Sitten seurasivat *Lemminkäis-sarjan* toinen versio sekä *Kevätlaulun* kolmas versio, ja tätä jatkui aina hänen vanhoille päivilleen saakka. Suurten teosten uusiminen päättyi v. 1939 kahteen *Lemminkäis-sarjan* osaan (Lemminkäinen ja saaren neidot sekä Lemminkäinen Tuonelassa), mutta vielä v. 1948 hän puuttui aiemmin säveltämiinsä vapaa-muurarikappaleisiin.

Tavallisesti toinen versio oli jo lopullinen, mutta kuten edellä jo kävi ilmi, eräistä teoksistaan Sibelius kirjoitti kolme eri versiota (*Kevätlaulu*, *Lemminkäis-sarja* ja 5. sinfonia). Lopullinen versio on ainoa, jonka hän hyväksyi. Aiemmista versioista kaikkia ei ole edes säilynyt, koska hän joko hävitti ne tai käytti niiden partituurinsivuja lopullisen version partituurissa (esim. 5. sinfonia, HYK 0330). Uusien versioiden tekeminen saattoi osittain merkitä myös uutta luonnosteluvaihetta, jolloin teoksesta (esim. *Satu*) on säilynyt luonnoksia sekä alkuperäiseen että uusittuun muotoon.

Joitakin aiempia versioita on esitetty ja levytetty (viulukonsertto, *Satu*, 5. sinfonian ensimmäinen versio), ja nykyään, vaikka niiden esittämiseen tarvitaankin Sibelius-suvun lupa, myös niitä aletaan vähitellen pitää esittämisen arvoisina tai jopa vaihtoehtoina lopullisille versioille (viulukonsertto).

B) HYLÄTYT MUODOT

Sen lisäksi, että Sibelius muokkasi jo olemassa olevista versioista uudenlaisia, hän myös poisti teoksistaan musiikkia ja kirjoitti jotain aivan muuta tilalle. Tällaista tapahtui ainakin jo v. 1889, jolloin hän poisti *A-duuri-sarjastaan* ensimmäisen osan (*Andantino*, HYK 0586) ja korvasi sen toisella. Hieman myöhemmin samana vuonna a-molli-kvartetton viimeiselle osalle

(HYK 0593) kävi samoin. Näissä tapauksissa hylätyt muodot jäivät käyttämättä, mutta joissakin tapauksissa hän muokkasi hylätystä uuden sävellyksen kuten esimerkiksi jo puhtaaksikirjoittamastaan *Marche triste* -piano-kappaleesta, josta tuli lopulta *Andantino* (op. 24 nro 7). *Vänskapens blomma* -laulusta taas on säilynyt aiempi lopullisesta täysin poikkeava versio (HYK 1177) samoin kuin *Säv, säv, susa* -laulusta, jonka puhtaaksikirjoitukseen (HYK 1153) sanat tosin ovat jääneet kirjoittamatta.

SOVITUKSET

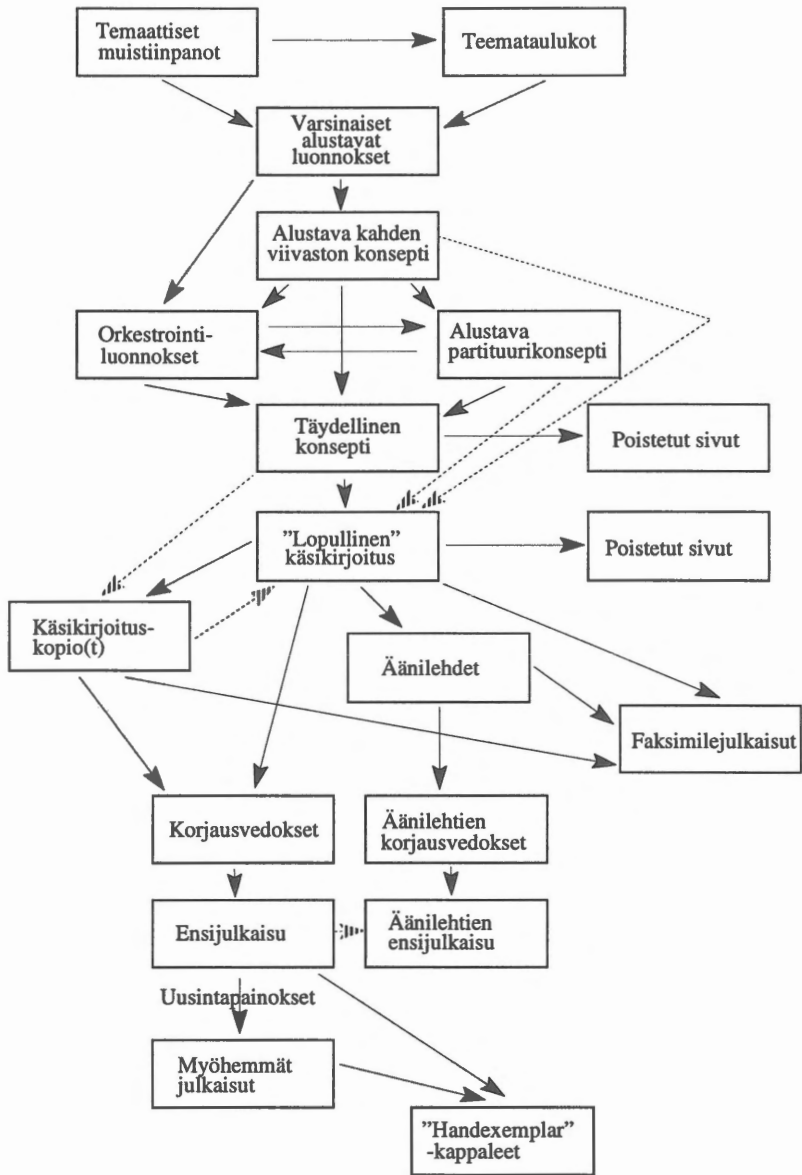
Vielä yksi Sibeliuksen teosten sukupuun oksi on sovitukset. Synä sovitusten tekoon olivat toisaalta kustantajien pyrkimys saada teokset mitä erilaisimmille kokoonpanoille kirjoitettuna, jotta niille olisi olemassa mahdollisimman suuri ostajajoukko, ja toisaalta se, että Sibelius kirjoitti näyttämö-ym. tarkoituksiin teoksia, jotka eivät sellaisinaan soveltuneet konserttikäyttöön ja julkaistaviksi. Niinpä muiden sovittajien mitä ihmeellisimmille kokoonpanoille tekemien lukemattomien sovellutusten lisäksi on olemassa paljon myös Sibeliuksen itsensä tekemiä sovituksia. Näitä ovat monien orkesteriteosten pianosovitukset, pianosäestyksellisten yksinlaulujen orkesterisovitukset, jousikvartettiteosten jousiorkesterisovitukset, näyttämöteosten konserttiversiot ja eräissä tapauksissa vielä näistä tehdyt piano-versiot (esim. *Karelia*-sarja), kuorolaulujen sovitukset eri äänille tai erilaisille säestäville soittimille, harjoituspartituurit solistille tai kuorolle jne.

Usein näillä sovituksilla on vielä oma ”historiansa”, ts. niihinkin on luonnoksia, konsepteja, eri versioita jne. Näin samaan teokseen voi olla hyvin monenlaisia luonnoksia sen mukaan, montako versiota ja sovitusta Sibelius siitä teki.

TULKINTA: OMA JOHTAMINEN LEVYLLÄ

Sibelius toimi myös kapellimestarina ja johti omia teoksiaan. Hänen kapellimestaritoiminnastaan ja siitä, kuinka hän tulkitse omia teoksiaan, on kuitenkin säilynyt vain yksi äänite vuodelta 1939 (*Andante festivo*, ks. Karttunen 1995). Muut lähteet ovat kirjallisia arvosteluja ja aikalaisten kuvauksia, joista on vaikea saada täsmällistä ja objektiivistä kuvaa.

Jean Sibeliuksen lähdeketju (ilman eri versioita ja sovituksia)



YHTEENVETOA

Vaikka minkään Sibeliuksen teoksen kohdalla ei tilanne ole niin mutkikas kuin kuva sivulla 281 esittää, se kuitenkin antaa käsityksen siitä, miten hankala ja toisaalta hyvä kohde säveltäjä Sibelius on tutkijalle. Lukuisat säveltämisen vaiheet, jotka ovat näkyvillä luonnoksissa, puhtaaksikirjoituksissa ja julkaisuprosessiin liittyvissä lähteissä, antavat mahdollisuuden selvittää, miten teokset ja niiden sovitukset ovat syntyneet. Niistä taas on mahdollista tehdä johtopäätöksiä Sibeliuksen tavasta säveltää. Samalla eri versiot ja etenkin sovitukset kertovat jotain Sibeliuksen suhtautumisesta teostensa kustantamiseen sekä ajan kustannuspolitiikasta.

Sille, joka haluaa luetteloida tällaista materiaalia, kuten esimerkiksi musiikkikirjastonhoitajalle, tilanne kuitenkin on painajaismainen. Ja vielä hankalammaksi se muodostuu, jos on selvitettävä, mikä on teoksen oikea kuva (notaatio). Keskenään erilaisia puhtaaksikirjoituksia saattaa olla kaksi tai jopa kolme, ja ne taas eroavat painetusta laitoksesta tai useammista erilaisista painetuista laitoksista. Tällaisessa tapauksessa sen selvittäminen, miten lähteet ovat suhteessa toisiinsa, auttaa ymmärtämään, miksi niissä oleva musiikki on juuri sellaista kuin on, sekä (toivottavasti) myös ratkaisemaan sen, mikä teoksen ”oikea” tai ”lopullinen” muoto on. Tämä on sitä työtä, jota tehdään kriittistä laitosta valmistettaessa.

Edellä en ole puuttunut kaikkiin Sibeliuksen musiikkilähteisiin. Hän kirjoitti myös paljon sellaista, joka ei liity niihin varsinaisiin teoksiin, joiden lähdeketjumallia tässä esityksessä on hahmoteltu (opinto- ja harjoitustyöt, teosten sovitukset onnitteluiksi, musiikilliset tervehdykset yms.). Mutta ehkä jo tämäkin antoi vihiä siitä, millainen työmaa tutkijoilla vielä on edessä, sillä edellä kuvatusta materiaalista vasta aivan pieni osa on ollut tutkimuksen kohteena.

LÄHTEET

- Anonyymi 1943. Metronomimerkinnät Sibeliuksen sinfonioihin. *Musiikkitieto* 1. s. 12.
- Cherniavsky, David 1950. Sibelius' Tempo Corrections. *Music and Letters* 31. s. 3–55.
- Fazer [1905]. Jean Sibelius. Werke. (Luettelo sävellyksistä, jotka Helsingfors Nya Musikhandel myi Breitkopf & Härtelille v. 1905.) Käsikirjoitus, Kansallisarkisto.
- Frese, Christhard 1989. Lienaun kustantamon edustaja. Keskustelu tekijän kanssa 24.10.1989.

- HYK [...]. Helsingin yliopiston kirjaston Jean Sibelius -musiikkikäsikirjoitus-
kokoelma, käsikirjoitus no [...]. Ks. Kilpeläinen 1991.
- Karttunen, Antero 1995. True and False Andante Festivo. *Finnish Music Quarterly* 4: 57–58.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kilpeläinen, Kari 1992. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. (Diss.) *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 3. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Kilpeläinen, Kari 1993. Jean Sibeliuksen Julvisa-laulun op. 1 nro 4 nuottikuvasta. *Musiikkitiede* 1: 94–122.
- Mann, Tor 1966. Valokopio kirjeestä tuntemattomalle vastaanottajalle. Päivätty 17.4. Helsingin yliopiston kirjastossa (1997:24).
- Sibelius, Jean 1909. Kirje B&H:lle 26.6.1909. B&H, Wb, B 71.
- Sibelius, Jean 1950. Kirje Wilhelm Hansenille 3.6.1950. Kööpenhamina: Kungl. Bibl.
- Tawaststjerna, Erik 1989a. *Jean Sibelius II*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1989b. *Jean Sibelius III*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- [Väisänen] = V-nen A. O. 1921. Jean Sibelius vaikutelmistaan. *Kalevalaseuran vuosikirja* 1. s. 77–81.
- Väisänen, Risto 1993. Sibeliuksen tempot – Tapiola ja kuudes sinfonia. *Sibelius-Akatemian Aikakauskirja Sic*. Toim. Veijo Murtomäki.

SIBELIUKSEN RESEPTION POLITIikkaa

Kuluvan vuoden aikana on järjestetty kaksi Sibeliuksen asemaa saksalaisella kulttuurialueella luotaavaa symposiumia. Syyskuun 22. päivänä Itävallan suurlähetystö järjesti yhteistyössä Helsingin yliopiston ja Sibelius-Akatemian kanssa iltapäivän mittaisen tapahtuman ”Sibelius und Österreich” Helsingissä, ja aiemmin keväällä (1.–7.3.) Berliinissä toimiva Suomi-instituutti organisoii yhdessä Deutsches Symphonieorchesterin (DSO) kanssa kokonaisen viikon kestäneen ”Sibelius und Deutschland” -tapahtuman. Berliinissä järjestetty tapahtuma oli näkyvä ja mittava: DSO:n ohjelmisto koostui viikon ajan lähes yksinomaan Sibeliuksen teoksista, joita johti Vladimir Ashkenazy, ja symposiumkin oli toistaiseksi suurin Sibeliuksen asemaa Saksassa luodanneista tapahtumista.

”Sibelius und Österreich” -tapahtuma keskittyi säveltäjän musiikin analysointiin; reseptiokysymyksiä symposiumissa ei juurikaan käsitelty. Helsingin tilaisuuden itävaltalaisvieras, professori Peter Revers Grazin yliopistosta, selvitti esityksessään Wienin asemaa musiikkimetropolina ja Sibeliuksen opiskeluvuosinaan ammentamia wieniläisvaikutteita. Reversin mukaan Sibeliukseen vaikutti enemmän Anton Brucknerin 3. sinfonian esitys, jossa säveltäjä itse oli läsnä, kuin koko hänen Wienin aikansa musiikilliset opinnot.

Hän totesi myös, että musiikilla on olennainen osa sekä itävaltalaisen että suomalaisen kansallistunnon osana: itävaltalaiseen kansallistuntoon vetoaa Haydnin, Mozartin ja Beethovenin aikakauden Wienin ainutlaatuinen musiikillinen loisto siinä missä suomalaiseen kansalliseen identiteettiin Sibeliuksen *Finlandia* ja *Ateenalaisten laulu*.

Suomalaisista Sibelius-asiantuntijoista Helsingin tapahtumassa luennoivat professorit Veijo Murtomäki (Sibelius-Akatemia) ja Eero Tarasti (Helsingin yliopisto). Murtomäen esitys keskittyi konkreettisesti Sibeliuksen musiikin wieniläisvaikutteihin, nimenomaan wieniläisvalsseihin, joita Sibelius sävelsi huomattavan määrän (n. 80 kappaletta), usein ihastustensa kohteille. Eero Tarasti analysoi esitelmässään trioja Bruckner, Mahler, Sibelius. Hänen mielestään Sibelius on tyylillisesti lähempänä Bruckneria kuin Mahleria. Tarastin esitelmä kosketteli myös Wienin merkitystä Sibeliuksen tuotannolle ja musiikilliselle kehitykselle. Hänen mukaansa on merkittävää, että juuri Wienissä Sibelius tuli voimakkaasti tietoiseksi pohjoismaisesta syntyperästään ja alkoi hahmotella Kalevala-aiheisia teoksiaan. Wien on Tarastin mukaan ”tyypillinen keskieurooppalainen kaupunki, jonka asukkaat kuvittelevat elävänsä maailman keskipisteessä”. Tarasti muistelikin oman wieniläisen profes-

sorinsa toistelleen usein: ”Die Wiener Leute sind furchtbar abhängig von Wien.” [”Wieniläiset ovat hirvittävän riippuvaisia Wienistä.”]

Helsingin Sibelius-tapahtuma ei siis keskittynyt musiikkisosiologisiin ilmiöihin ja esimerkiksi reseptiokysymyksiin. Nämä varsinkin saksalaisella kulttuurialueella keskeiset ongelmat olivat Berliinissä järjestetyn Sibelius-symposiumin pääteema. Berliinin tapahtuma sai osakseen julkisuutta niin Saksassa (vaikka Suomessa onkin esitetty päinvastaisia arvioita esim. *Helsingin Sanomissa*) kuin Suomessakin. Berliiniläiset päivälehdet ja radioasemat kommentoivat symposiumin esitelmää saksalaisessa mittakaavassa varsin huomattavassa määrin, ja myös DSO:n konsertit saivat kiitettävästi palstatilaa (musiikki)kulttuurin ylitarjonnassa kylpevässä kaupungissa. Suomalaisille Berliinissä järjestetyn tapahtuman ehkä yllättävin uutuuksia oli se, että saksalaisten nuivalle suhtautumiselle Sibeliuksen musiikkiin löydettiin aivan uusi selitysmalli: Sibeliukselta on karsastettu toisen maailmansodan jälkeen Saksassa poliittisista syistä. Tällä viitataan Sibeliuksen ja kansallissosialistisen Saksan yhteyksiin 1930- ja 1940-luvuilla.

Sodanjälkeisen saksalaisen poliittisen kulttuurin keskeisin kysymys on ollut suhtautuminen menneisyyteen, varsinkin kansallissosialistisen Saksan aiheuttamaan ”häpeätahraan”. Jos jollekulle politiikan vaikuttajalle on vastustajien taholta kyetty osoittamaan natsiyhteyksiä sodan ajalta, on hänen poliittinen uransa päättynyt siihen. Myös muilla yhteiskuntaelämän alueilla yhteydet kansallissosialismiin ja suoranaisten yhteistoiminta, *Kollaboration*, on tulkittu pahimmaksi mahdolliseksi syntitaakaksi – näin myös kulttuurin alalla. Esimerkiksi norjalaiskirjailija Knut Hamsun, joka luovutti Nobel-palkintonsa

sa Joseph Goebbelsille kansallissosialismin ihailunsa osoituksena, on Saksassa käytännöllisesti miltei pannassa. Ambivalentti oli saksalaisten suhde myös esimerkiksi Wilhelm Furtwängleriin ja Herbert von Karajaniin, joita usein muistutettiin heidän kansallissosialismin aikakauden ”synneistään”; edellinen toimi jonkinlaisena kansallissosialismin (pakotettuna?) tähtikapellimestarina, jälkimmäinen taas halusi varmistaa työnsaantinsa liittymällä peräti kahteen natsipuolueeseen, Itävallassa ja Saksassa.

Jean Sibeliuksen yhteyksistä kansallissosialistiseen Saksaan on tiedetty, mutta niistä on toistaiseksi – varsinkin Suomessa – vaiettu. Kuitenkin jo Theodor W. Adorno, Sibeliuksen saksalaisista kriitikoista tunnetuin ja arvovaltainen, kiinnitti esseessään ”Glosse über Sibelius” (1938) huomionsa Sibeliuksen musiikin poliittiseen dimensioon. Adornon mukaan Sibeliuksen musiikki on ”ihannetapaus” niille poliittisille piireille, jotka varoittavat ihmisiä uuden musiikin myötä ilmentyvistä ”musiikillisesta kulttuuribolsevismistä”. Tällä väittämällä Adorno viittaa kansallissosialistien kulttuuripolitiikkaan, joka pyrki kitkemään saksalaisesta musiikkielämästä ”modernin ja dekadenssin” taiteen (esimerkiksi Arnold Schönbergin), joka oli kansallissosialistisen opin mukaan ”germaaniselle rodulle täysin vierasta” ja edelleen ”kansainvälisen juutalaisen salaliiton vallankumouksellinen ilmentymä”. Adorno menee päätelmissään Sibeliuksen musiikin poliittisuudesta todella pitkälle väittäessään, että tämän musiikissa on kuultavissa kansallissosialistista *Blut und Boden* -ideologiaa. Tämä Sibeliuksen musiikin suoranaisten rinnastaminen yhteen kansallissosialistisen ideologian ja estetiikan kulmakivistä lienee

Adornon musiikkifilosofian mukaisesti pahin mahdollinen syytös yksittäistä säveltäjää vastaan.

Adornon Sibeliusta kohtaan tuntema poliittinen vastenmielisyyks ei rajoitu ainoastaan vuonna 1938 maanpaossa kirjoitettuun esseeseen. Vuonna 1962, Saksaan palanneena ja mielipidevaikuttajan asemaan nousseena, hän luennoi Frankfurtn yliopistossa aiheenaan "Einleitung in die Musiksoziologie" ("Johdatus musiikkisosiologiaan"). Luentosarjassaan Adorno pohtii kansallisten koulukuntien ja "universaalin musiikin" välistä eroa. Kansalliset musiikkisilliset koulukunnat ja niiden "taantumukselliset ilmentymät" pönkittävät Adornon mukaan vain nationalismia, joka taas spiraalinomaisesti päätty fašismiin. Kansalliset ja nationalistiset säveltäjät estävät "edistyksellisen ja universaalin" uuden musiikin (Schönberg) voittokulun maailmalla. Nämä taantumukselliset voimat ovat markkinoiden ehdoilla toimivia säveltäjiä: Adorno ei tee eroa Gershwinin ja Sibeliuksen välillä. Toimiessaan "taantumuksellisten ja nationalististen pyrkimysten" puolesta kansallisten koulukuntien säveltäjät ovat jopa vaarallisia. Esimerkkinä tällaisesta säveltäjästä Adorno mainitsee Jean Sibeliuksen. "Universaaleja" ja "nationalismista vapaita" säveltäjiä Adornon mukaan taas ovat esimerkiksi Schönberg ja Mahler.

Adornon Sibeliuskritiikin taustalla olivat hänen 1930-luvun kokemukseensa angloamerikkalaisessa maailmassa, jossa hän joutui toteamaan Sibeliuksen suuren menestyksen. Sibeliuksen suosion Englannissa ja Amerikassa Adorno koki suurimpana kilpailijana hänen ihailemilleen "universaaleille" saksalaissäveltäjille. Adorno tunsikin myös Alma ja Gustav Mahlerin kirjeenvaihdon ja oli tätä kautta tietoinen palvomansa Mahlerin varauksellisesta suh-

tautumisesta "kansalliseen ilmiöön" nimeltä Jean Sibelius. Adornon Sibeliuskritiikin poliittiselle ulottuvuudelle löytyy tämän lisäksi selitys kansallissosialistien Sibeliuskritiikistä: vuonna 1935 Adolf Hitler myönsi Sibeliukselle Saksan valtakunnan korkeimman mahdollisen kulttuuritunnustuksen, hopeisen Goethe-mitalin. Ideologisesti Sibelius, kansallissosialistien rotuopin mukainen "pohjosen" säveltäjä, oli ihannetapaus natsipropagandalle. Hän sävelsi perinteitä kunnioittaen, oli "saksalaismielinen" ja vuoden 1918 tapahtumien myötä, *Jääkärimarssin* säveltäjänä, jopa ekspanstiivisen saksalaisen militarismin symbolilähmo. Koska Suomi vielä oli potentiaalinen kumppani taistelussa bolševismia vastaan ja näin ulkopoliittisestikin merkittävä, tapahtui Sibeliuksen politisoiminen kansallissosialistien käsissä helposti. Vuonna 1942 Joseph Goebbelsin perustamalla Saksan ensimmäisellä Sibeliuskseuralla olikin selkeästi ulkopoliittinen ja ideologinen rooli: seuran perustamisella haluttiin pönkittää Saksan ja Suomen "aseveljeyttä" ja sitoa Suomi entistä tiiviimmiin taisteluun Neuvostoliittoa vastaan.

Sodanjälkeisen Sibeliuskseption kannalta Sibeliuksen suurin synty oli se, että hän otti natsien kosiskelut vastaan. Kansallissosialistisessa Saksassa Sibeliuksen musiikki koki ennennäkemättömän suosionnousun. Sibeliuksen itsetuntoa tämä lienee hivellyt, näytti hän elinikäinen unelma suosioista Saksassa toteutuvan, vaikka kansallissosialismi poliittisena aatteena ja liikkeenä varmasti olikin hänelle vieras.

Sibeliuksen poliittista painolastia ei ole syytä vähätellä. Varsinkin Saksassa sillä on varmasti ollut merkitystä Sibeliuksen musiikin reseptioon. On varsin kuvaavaa, että Sibeliuksen saksalainen kustantaja Breitkopf & Härtel pyrki sodan jälkeen määrätietoisesti ja

systemaattisesti puhdistamaan Sibeliuksen mainetta natsimenneisyydestä. Kustantajan organisoima toinen saksalainen Sibeliuss-seura perustettiin 1950-luvulla nimenomaan tätä tarkoitusta varten. Vuonna 1962 julkaistu Ernst Tanzbergerin Sibeliuss-elämäkerta, jonka kustantaja on juuri Breitskopf & Härtel, kunnioittaa myös natsiaikojen totuutta: Tanzberger esittää kirjassaan sitaattina Sibeliuksen itsensä radiolähetyksessä Berliiniin lausumat kiitossanat Sibeliuss-seuran perustamistilaisuudessa huhtikuussa 1942. Tanzberger esittää sitaatin kuitenkin epätäydellisenä ja jättää mainitsematta Sibeliuksen suomalais-saksalaista ”kohtalonyhteyttä” ylistävän kohdan. Suomen Yleisradion arkistosta löytynyt äänite (!) kuitenkin todistaa, että Sibeliuss todellakin ylisti kiitospuheessaan tätä ”kohtalonyhteyttä”, jolla viitattiin Suomen ja Saksan yhteiseen taisteluun Neuvosto-bolsevismiä vastaan. Itse termi *Schicksalsgemeinschaft* (”kohtalonyhteys”) oli yksi natsien propagandistisista iskusanoina.

Perinteinen kanonisoitunut ajattelutapa ei liitä musiikkia ja politiikkaa toisiinsa. On kuitenkin selvää, että esimerkiksi reseptiotutkimuksessa täytyy keskittyä itse musiikin ohella myös ulkomusiikillisiin elementteihin, musiikkisosiologisiin ja -poliittisiin ilmiöihin. Adornon filosofian mukaan musiikilla

on yhteiskunnassa aina ideologinen funktio: sitä ei voi erottaa yhteiskunnallisen elämän ylä- tai ulkopuolelle. Saksalainen musiikkikulttuuri politisoitui voimakkaasti vuosisadan alussa, mikä kulminoitui lopulta kansallissosialistiseen kulttuuripolitiikkaan ja toisaalta sodanjälkeiseen oman menneisyyden kammoksuntaan. Saksalainen poliittinen kulttuuri on muotoutunut tästä lähtökohdasta: valtion suhtaudutaan skeptisesti, sillä se saattaa pahimmassa tapauksessa panna vastustajansa keskitysleirille. Saksalaisten menneisyyden kammoksunnan yhtenä esimerkkinä voidaan pitää sitä, että Saksassa ei nykyisin ole keskitettyä kulttuuriministeriötä, sillä se muistuttaisi kansalaisia liiaksi Joseph Goebbelsin propagandaministeriöstä.

Suomalaisille tämä saksalainen skeptisyys lienee varsin vieras ajatusmalli. Viimeaikaiset dokumenttilöydöt esimerkiksi suomalaisten lääkäreiden yhteyksistä Saksaan toisen maailmansodan aikana ovat kuitenkin osoittaneet, että suomalaisten omassakin menneisyydessä ja suhteessa valtiolliseen historiaan riittää aihetta kyseenalaistamiseen ja tutkimiseen. Sibeliuss ei tässä suhteessa ole poikkeus.

Antti Vihinen

POIESIS

TODELLISUUDESTA, MUISTA SYSTEEMEISTÄ, LUOVASTA RAJANKÄYNNISTÄ SEKÄ MUSIIKIN HAIKEUDESTA

KARI KURKELA

Esitän artikkelissani joitakin lähinnä käsiteanalyttisiä fragmentteja kirjoituksesta, joka piti julkaista tässä *Musiikki*-lehden numerossa. Tuo kirjoitus kuitenkin paisui sivumäärältään yli lehden kannalta kohtuullisten mittojen. Niinpä olemassaoloa (suurinta systeemiä) ja musiikkiakin (vähän pienempää systeemiä) koskevien teesien perustelu sekä asian muu lähempi tarkastelu täytyy jättää mahdolliseen myöhäisempään yhteyteen. Toivon, että kykenen silti välittämään jotain ajatuskulusta, jota olen seurailut. Jotta artikkelin alku olisi helposti sulava, pitäisi tuntea kirjoituksen loppuosa; sitä taas ei oikein voi kirjoittaa, ennen kuin alun teesit on esitetty.

POIESIS

... OLEMASSAOLOSTA, TODELLISUUDESTA JA SYSTEEMISTÄ

Kun jokin on olemassa, se on *todellisuutta*. Todellisuus on olemassa olevan kokonaisuus. Todellisuuden ydin on *olemassaolo*. Todellisuutta on esimerkiksi kaikki, minkä voi kuvitella tai minkä olemassaoloa voi epäillä.¹ *Systeemi* tarkoittaa yhteenasetettujen (yhdessä seisovien) ja sitä kautta

1. Siten todellisuuteen kuuluvat tavalla tai toisella myös mm. erilaiset käsitteet ja muut abstraktiot, kuten fiktiot, myytit, satuolennot sekä niistä muodostetut laajemmat kokonaisuudet, vaikka ne sattuisivat olemaan esim. loogisesti mahdottomia (kuten ”neliönmuotoinen ympyrä”).

jotenkin toisiinsa vaikuttavien muodostelmaa². Todellisuus on suurin annettu yhteenasetettujen kokonaisuus, systeemien systeemi.

... TODELLISESTA-SINÄNSÄ

Siitä, mikä ei ole missään mielessä olemassa, ei voi sanoa mitään. Kuitenkin sillekin on annettava nimi; olkoon se *todellista-sinänsä*. Mitä vähemmän todelliseen-sinänsä viittaamme, sitä kuvittelemme tai kuvaamme, sitä vähemmän ”sitä” vääristelemme. Todellisen-sinänsä olemiseen ei-olemassa-olona näyttäisi sisältyvän paradoksi, jota tarkastelen tuonnempana.

Ennen kuin jokin alkoi olla olemassa, sitä ei ollut. Siksi on kyettävä kuvittelemaan, että todellinen-sinänsä ei-olemassa-olevuudessaan tarjoaa artikuloitumattoman perustan olemassa olevalle eli todellisuudessa ilmeväille: transsendentin todellisen-sinänsä ontologinen ydin on *ei-nyt-olemassa-olevuus*.

... REFLEKTIOSTA

Kun jotain – mitä vain – ilmaantuu, tapahtuu *poiesis*. Voimme siis kuvitella poiesiksen siirtymänä ei-nyt-olemassa-olevuudesta olemassa olevaksi. Kuinka todellisesta-sinänsä tulee todellisuutta eli olemassa olevaa? Toisin kysyttynä: mikä on poiesiksen luonne? Oletan, että poiesikselle perustuva todellisuus syntyy rajankäynnissä: olemassa oleva peilautuu todelliseen-sinänsä siten, että uutta olemassaoloa artikuloituu todellisuudeksi. Näin ajatellen ei-nyt-olemassa-olevan ja olemassa olevan *suhteessa* rakentuu uutta olemassa olevaa. Kutsun poieettisessa kohtaamisessa näin syntyvää todellisuutta *reflektiiviseksi* (vrt. kuva 1). Reflektiiviseen syntymiseen näyttäisi sisältyvän ristiriita: kuinka voi olla suhteessa (peilautua) sellaiseen, mikä ei ole olemassa? Tätä luomisen mysteerii yritän luonnehtia jatkossa.

... IMAGINAARISESTA

Todellisuudessa olemassa oleva saattaa olla *imaginaarista*. Imaginaarinen todellisuus ei perustu mainittuun rajankäyntiin ja reflektioon³, eli se rakentuu vailla reflektiivistä kontaktipintaa todelliseen-sinänsä. Imaginaarisuus perustuu systeemin sisäiseen transformaatioon: *A* on ikään kuin *B*.

2. Systeemi: *syn* yhdessä + *histánai* asettaa yms. Samaa alkuperää ovat myös mm. ”status”, ”stabiili” ja ”staattinen”, samoin esim. englannin *stand* ja *state*. Tästä näkökulmasta esim. ”staattinen” tarkoittaa ennen kaikkea paikan, tilan tai aseman (*state*), systeemisen statuksen omaamista.

Todellinen-sinänsä on olemassa todellisuudessa imaginaarisesti. Voimme kuvata todellista-sinänsä siis vain, sikäli kuin kuvittelemme sen ja viittaamme tähän kuvitelmaan. Tämä kuitenkin vieraannuttaa itse asiaa, josta voi vain vaieta. Siltä osin kuin ajattelemme viittaavamme ei-nyt-olemassa-olevaan, viittaamme siten välttämättä johonkin muuhun (joka on ikään kuin ei-olemassa-olevaa), koska sellaiseen, mikä ei ole olemassa, ei voi viitata. Voimme ikään kuin rakentaa ei-nyt-olemassa-olevan jo olemassa olevasta – tehdä siitä kuvan. Voi siis *olla olemassa* edustaja, joka on imaginaarisesti ei-nyt-olemassa-oleva.⁴

Mikäli todellista luovuutta – puheena olevaa poiesista – on olemassa, sanonta ”tyhjästä ei voi nyhjäistä” ei pidä paikkaansa: itse asiassa pitää olettaa, että on nyhjäistävä jostakin, missä ei ole edes tyhjyyttä – jostakin, mikä ja missä ei ole missään mielessä olemassa olevaa. Todellisuus loppuu viimeisellä rajalla, jolla tämä ajateltu luova peilautuminen – poiesis – tapahtuu. Todellisuuden rajalla viimeistään loppuu myös puhe. Rajan takana tai sen takaisella ei ole merkitystä. Siksi siitä ei voi edes sanoa, että ”se” ei ole olemassa. Tämä ”viittaus” on siis viittaus johonkin imaginaariseen, joka on olemassa. Tällä rajalla on vaiettava.

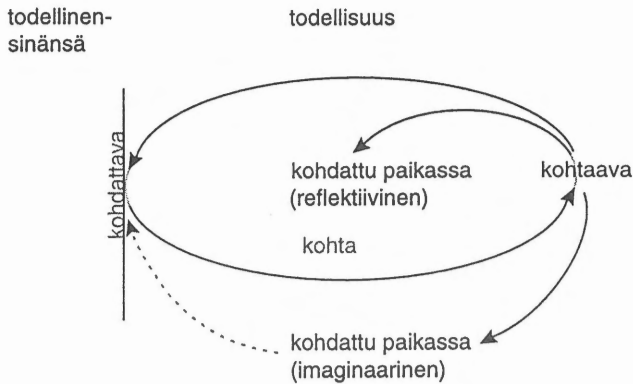
... KOHDATTAVA, KOHDATTU, KOHTAAVA, KOHTA

Kohdattava kohdataan *kohdattuna* poieettisessa rajankäynnissä todellisen-sinänsä kanssa. Silloin kohdattava on se, mitä ei ole koskaan kohdattu mut-

3. Psykologisessa mielessä viitaan näihin kahteen todellisuuden rakentumisen muotoon (reflektiiviseen ja imaginaariseen) termeillä ”reflektiivinen projektio” ja ”yksipuolinen projektio”; ks. tarkemmin Kurkela 1998, jolle tämä kirjoitus on monessa suhteessa jatkokehittelyä.

4. Esitetty jako (todellinen-sinänsä/reflektiivinen ja imaginaarinen todellisuus) vastaa jossain määrin Lacanin jaottelua ”reaaliseen”, ”symboliseen” ja ”imaginaariseen”. En kuitenkaan sido itseäni Lacanin näille termeille ajattelemiini eri merkityksiin. ”Imaginaarinen” on käyttökelpoinen mm. sen kuvaan (”image”, ”imago”) liittyvien assosiaatioiden vuoksi ja koska sillä on kyky korostaa tiettyjen ilmiöiden mahdollisimman vähäistä kosketusta todelliseen-sinänsä heijastuspintana. Imaginaarinen tulee olemisen tavaltaan joskus lähelle Kantin transsendenttia puhtaan järjen ideaa: tällöin ajattelun on oletettava jotain, vaikka sen olemassaololle ei olisi mitään empiiristä evidenssiä (tällaisia ovat mm. todellinen-sinänsä, ei-nyt-olemassa-oleva ja puhdas raja). Imaginaarinen ei kuitenkaan ole välttämättä yhtä juhlavaa kuin Kantin puhtaan järjen ideat. Reflektiivinen ja imaginaarinen siis muodostavat todellisuuden – vastakohtan tarkasteltavan systeemin (so. todellisuuden) näkökulmasta täysin tuntemattomalle todelliselle-sinänsä.

Kuva 1.



ta mikä on aina kohtaamisen kohde. Kun siis kohdattava kohdataan, kohdataan kohdattu.

Viitatkoon " α " kohdattavaan. Käytännössä α siis (hieman paradoksaalisesti) viittaa mihin tahansa sellaiseen, mikä voidaan kuvitella ei-olemassa-olevaksi. Täten voidaan todeta, että α kohdattavana on aina uudelleen ja uudelleen luovan, reflektiivisen todellisuuden rakentumisen (poiesiksen) lähtökohta. α "väijyy" jo rakentuneessa todellisuudessaakin (eräänlaisena särönä, palaan tähän tuonnempana); α houkuttelee todellisuuden uudelleen muotoilemiseen.

Kohdattavan kohtaa kohdattuna *kohtaava*. Poiesiksessa kohtaava kohtaa aina kohdatun, vaikka kohtaamisen kohde on kohdattava.

Kohta on se, missä kohdattu ilmenee: kohta on vailla (muuta) attribuutteja olemassaolon jossain ulottuvuudessa. Termi "kohta" tarkoittaa: "(Jonkin) olemassaolo on mahdollinen." Kun kohdattu ilmenee kohdassa, kohdasta tulee *paikka*. Pelkkä puhdas, sisäisesti vielä artikuloitumaton olemassaolo luo ensimmäisen paikan.

Kohtaava osoittaa kohdattavalle kohdan systeemissä. Varatessaan tämän kohdan kohdattavasta on tullut kohdattu paikassa, josta se kytkeytyy systeemin toisissa paikoissa manifestoituihin. Näin kohdattava saa (retroaktiivisen, systeemisesti määräytyvän) *merkityksen* kohdattuna.

Kohdattavaa (α) koskevat luonnehdinnat ovat kohdatun metafysiikkaa ennen sen olemisen historian alkua. Pohjimmiltaan metafysiikka (transsendentin ontologia) on imaginaarista.

Kohdattavan kohtaaminen kohdattuna edustaa luomisen mysteeriä.

... RAJASTA

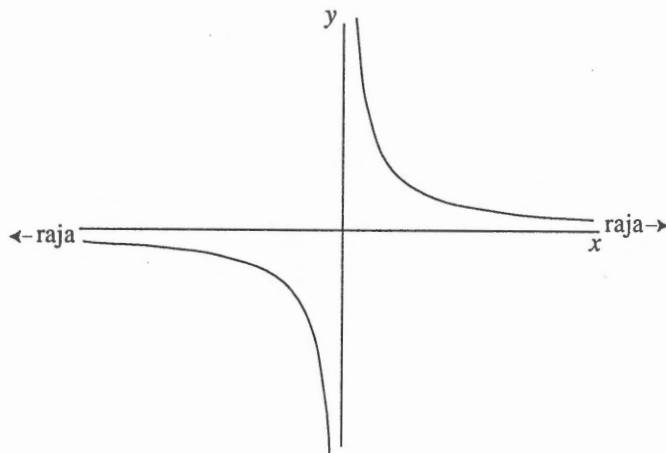
Raja on äärimmillään esimerkiksi kahden toisiaan lähestyvän tilan väliin jäävä tila, joka katoaa, jos tilat vielä äärettömän vähäisen lähentymisen vuoksi menettäisivät erillisyytensä. Formaali raja olisi se, että osapuolten välissä ei ole mitään mutta kuitenkin ne eroavat toisistaan.

Sovellettuna käsitteisiin ”todellisuus” ja ”todellinen-sinänsä” tämä merkitsisi, että raja ei ”enää” ole todellista-sinänsä ($-y \rightarrow 0$) mutta toisaalta se ei ”vielä” ole todellisuutta ($+y \rightarrow 0$). Tilanne näyttää paradoksaaliselta: raja ei ole olemassa oleva eikä ei-olemassa-oleva. Mistä tässä voisi olla kysymys? Raja täytyy *kuvitella* (siihen, missä todellisuus alkaa tai loppuu) joksikin, mikä ei ole (vielä tai enää) todellisuutta eikä myöskään (vielä tai enää) todellista-sinänsä.

Luomisen mysteerissä raja elää. Elämän mysteerissä raja luo. Luomisen ja elämän mysteerit näyttäisivät liittyvän toisiinsa. Poiesis tapahtuu rajalla. Niin kauan kuin todellisuus ei ole ääretön, on mahdollisuuksia. Niin kauan kuin on mahdollisuuksia, todellisuuden raja voi elää. Niin kauan kuin todellisuuden raja elää, luomisen mysteeri – poiesis – voi tapahtua. Luomisen mysteeri voi tapahtua, jos todellisuus ei ole valmis.

α on sukua rajalle. α ei tavallaan ole enää todellista-sinänsä. Kuitenkaan se määritelmän mukaan ei myöskään ole mitään osoitettavissa olevaa todellisuudessa (niin kuin ei ole rajakaan). α kohdattavana on todellisuuden systeemissä ikään kuin särö, jota ei voi osoittaa, olematon kivi kengäs-

Kuva 2.



sä. Se on näkymätön levottomuuden herättäjä, mykkä vaatimuksien luoja, tavoittamattomissa oleva häiritsijä. Se on "ei asiaan kuuluva", mutta siitä voi tulla jotain. α on ikään kuin pudonnut todellisesta-sinänsä rajan äärettömyyden kuiluun, josta se poiesiksen myötä kohdattuna vedetään olemassaolon rannalle. α on luovuuden lähde. Poiesis perustuu α :lle.

α osoittaa olemassaolon rajallisuuden, ja näin se rikkoo olemassaolon äärettömän täydellisyyden. Olemassaolo voi laajeta äärettömyyteen, mutta jos se sen saavuttaisi, kaikki mahdollisuudet olisi käytetty.

... KUOLEMISESTA, ANNIHILAATIOSTA JA EKSTAASISTA

Tässä osassa systeemi tarkoittaa ennen kaikkea todellisuutta, joskin tarkastelua voidaan soveltaa pienempiinkin systeemeihin (ks. osa 2). Määrittelen kuoleamisen poistumiseksi systeemistä – sinne, minne systeemin sisäisesti rakentuvat suhteet (siis merkitykset) eivät ylety ja mistä systeemiin kuuluvan on siksi vaiettava. Silloin kuoleminen elävän näkökulmasta merkitsee yleensä vähittäistä siirtymistä pois todellisuudesta – tavoittamattomiin, kaiken kohtaamisen mahdollisuuden ulkopuolelle. Kuolemista voisi ehkä kuvata rajalla tapahtuvana vähittäisenä katoamisena äärettömään, tavoittamattomiin.

Kuolleita voi ymmärtää vain sen verran kuin heitä pystyy vielä lähestymään todellisuuden osina – siltä osin kuin he eivät vielä ole tavoittamattomissa. Tavoittamattomissa oleva ei puhu. Jos se puhuisi, emme ymmärtäisi sitä. "Yhteydenotto" ei olisi meille puhetta, koska sillä ei olisi mitään merkitystä – se ei olisi meille mitään. Se ei *kuuluisi* systeemiin. Systeemiin kuuluu vain systeemin sisäinen; systeemiin kuuluva on vain systeemisen kuuleva. Kuolema on meille pohjimmiltaan imaginaarinen. Kuolema on perimmiltään todellisen-sinänsä valtakuntaan kuuluvaa.

Annihilaatio viittaa sekin (systeemiseen) katoamiseen. Annihiloitunut on kohtaamisen ulkopuolella, rajan takana; se on todellista-sinänsä. Se jää aina kohtaamisessa kohtaamatta. Se ei kuulu systeemiin sanan kummassakaan päämerkityksessä. Se vaikenee, ja siitä on vaiettava. Todellisuuden näkökulmasta on yhdentekevää, oliko annihiloitu joskus olemassa vai ei: sillä ei ole mitään merkitystä, koska se ei ole missään mielessä olemassa. Jos sanottaisiin, että *A* on "annihiloitunut" mutta oli ennen olemassa, *A* ei olisi annihiloitunut. Kuolleen muiston vaaliminen on kuolleen lopullisen annihiloitumisen siirtämistä tuonnemmaksi.

Ekstaasi-sana viittaa poistumiseen asemasta, tilasta, stabiliteetista tms⁵. Ex-staattinen ei ole enää kohdassaan, vaan se on kohdaton, kohtuuton. Ekstaattisen vastakohta on systeeminen. Systeeminen, kohdallinen,

kohtuullinen, staattinen ei ole kohtansa⁶ ulkopuolinen, poissa sijoiltaan. Ekstaasi merkitsee näin pohjimmiltaan systeemistä annihiloitumista; systeemin ulkopuolinen on ekstaattista – tai ”eksteemistä”, myös ”ekstiimistä”⁷. Totaalinen kuolema (siis annihilaatio) poistumisena todellisuudesta (ts. kaikista kohdista, systeemien systeemistä) on ekstaaseista ekstaattisin. Täydellisen ekstaasin voi vain kuvitella, sillä se ei ole subjektille mahdollinen. Ekstaasi on kastroation vastakohta – ikeen alta vapautumista, systeemin rajan kaatumista⁸. Kastroimaton, puhdas olemassaolo omnipreesensinä on täydellisintä mahdollista ei-imaginaarista ekstaasia (mutta silloin subjekti systeemisestä entiteettinä on jo hävinnyt).

Syntyminen ja kuolema, ilmaantuminen ja katoaminen edellyttävät kahdensuuntaista liikettä äärettömyydessä, joka jää todellisuuden ja todellisen-sinänsä väliin. Kuoleman vastakohta ei ole elämä vaan syntyminen. Elämän käsite rakentuu syntymän ja kuoleman käsitteiden dialektiikalle. Elämä on tulemisen ja menemisen, saamisen ja luopumisen vuoropuhelua – syntymän ja kuoleman ekstaattisen dialogin lapsi. Syntyminen ja kuoleminen ovat ekstaattisia mysterejä.

MUSIIKIN, MUIDEN PIENEMPIEN SYSTEEMIEN JA EKSTAATTISEN POIESIKSEN PSYKOLOGIAA

... SYSTEEMIN TAHTO, JOKA OLET MEIDÄN HALUMME ...

Kun integroidumme riittävästi systeemiin – isompaan tai pienempään –, lakkaamme kysymästä: ”Miksi?” Hyväksymme asiointilan; sisäistämme normin. Normatiivisen säädöksen viimeinen perustelu on: ”Niin on, koska niin on.” Systeemisestä hyväksynnän myötä olemme niin sanotusti identifi-

5. *Ex + histánai* eli ”pois asetuksesta” tms.; vrt. myös alaviite 2.

6. Tässä ei voi välttää assosiaatiota myös kohtuun. Kohtu-sanan alkuperä viittaa vatsaan. En ole löytänyt etymologista kommenttia sen suhteesta kohtaan, joskin intuitiivisesti ei ole vaikea ajatella vatsaa jonkinlaisena ”peri”kohtana. Huomaa myös lauseen ”hän on poistunut keskuudestamme” vahva (kuolemaan viittava) ja heikko (tietyistä systeemisistä objekti-subjekti-suhteista luopumiseen viittava) merkitys.

7. Tiimi-sanan (*team*) etymologia viittaa ikeen alle järjestettyihin eläimiin (kuten härkiin) ja myös valjaisiin ja suitsiin.

8. Etymologisesti kastroatio juontuu leikkaamista, rajoittamista yms. merkitsevästä kantasanoista. Ks. myös alaviite 9.

oituneet aggressorin kanssa⁹. *Ymmärrämme*, mitä on *haluttava*. Siksi kyse on oidipaalisluonteisesta ratkaisusta: välttämättömyydestä tehdään hyve. Sen sijaan, että varsinaisesti tuntisimme alistuvamme, olemme ylpeitä siitä, että tiedämme, miten asiat ovat – tunnemme Systeemin. Se on logiikka, maailman järjestys, moraalit, estetiikka, ideologia, teoria, säännöstö, käytäntö; sisäistetty systeemi edustaa asioiden luonnollista tai muuten oikeaa järjestystä. Se implikoi tahdon, jonka otamme omaksi haluksemme.

... HALUSTA MUSIIKIN JA KULTTUURIN PERUSTANA

Usein puhutaan musiikin sisäisestä logiikasta. Säveltäjä voi etsiä, ”mitä musiikki tai teos itse tahtoo”. Teos on valmis, kun säveltäjä on osannut seurata musiikin tahtoa ja asettanut oikeat sävelet oikeille paikoilleen.

Jos säveltäjä ei koe seuraavansa jotain tällaista ”ulkoista” tahtoa (syntyvän teoksen tai musiikin tahtoa, logiikkaa, estetiikkaa tai muuta systeemiä), hän ehkä uskoo *itse haluavansa* sävelille tiettyä järjestystä. Tämä säveltäjän halu ilmenee paitsi sävellyksenä myös ehkä hänen itse eksplikoimissaan periaatteissa, joita sävelten (säveltämisen, säveltäjän) tulee noudattaa. Tämä ei kuitenkaan poikkea edellisestä. Myös omaa sävelten järjestystään, omaa systeemiään, pitää haluta.

Mistä tulee tämä säveltäjän ”oma” halu juuri tiettyyn systeemiin, juuri tiettyyn sävelten järjestykseen? Milloin haluttu sävelten järjestys on tavoitettu, milloin toimivat periaatteet löydetty, milloin arvokas estetiikka hahmottunut, milloin oikea logiikka perustettu? Miten löytyvät oikean systeemin kriteerit? Tapahtuuko tämä silloin, kun on osattu haluta oikein – kun säveltäjän halu on yhtenevä jonkin Toden Järjestyksen, Totuuden, kanssa?

Mikä on tämä systeemi, Tosi Järjestys, Totuus? Yhtäältä¹⁰ se on säveltäjälle sitä, mitä äiti on vauvalle. Vastalöytynyt äiti on lapsen Totuus: ilmaantumisellaan äiti osoittaa lapselle, mitä tämä halusi. Kuten äiti myös löydetty sävellyks, logiikka, systeemi, estetiikka osoittaa säveltäjälle itselleenkin, mitä hän halusi – se kertoo totuuden. Tältä osin luominen on siis halun sisällön löytämistä: tämä löydetty, halun vaimentava läsnäolo on vastaus halun sisältöä koskevaan kysymykseen. Luotu sävellyks, logiikka,

9. Liittoudumme siis vahvemman kanssa. Alistumme ja hyväksymme rajoittavan kastration mutta samalla myös otamme vastaan turvan, jotta ei kävisi vielä huommin: jotta yksin jäämisen rajaton kastratio ei täysin halvaannuttaisi ja jättäisi avuttomaksi.

10. Toista puolta tarkastelen seuraavassa luvussa.

estetiikka on hyvä objekti, joka säveltämisen halun herättyä luodaan niin kuin vauva luo äidin tarpeeseensa. (Ks. esim. Winnicott 1971/1989, 71, 100; Kurkela 1993/1997, 399.)

Mistä säveltämisen halu herää? Teoreettisesti puhtaana, artikuloitumattoman olemassaolon neitseellinen α -reflektio merkitsee *poissaoloa* kohdattuna. Näin olemassaolo artikuloituu ensimmäiseksi poissaoloksi. *Ero* perustuu vastaavasti poissaololle: kahden *erilaisen olemassaolo* mahdollistuu, kun toisessa on jotain, mitä toisessa ei ole. Ero herättää puolestaan *halun*. Tavalla tai toisella halu on pyrkimystä pois erosta eli poissaolon eliminointia tai hyvittämistä. Näin siis halu herää erosta, ja ero syntyy poissa olevasta, puutteesta. α on poissaolon levottomuutta herättävä ydin. Niinpä α häiritsee myös säveltäjää: syntyy poissa oleva objekti, joka puolestaan luo eron ja halun. Säveltäjä löytää näin heränneen halunsa kuvaksi sävellyksen, säveltämisen estetiikan, logiikan, systeemin. Kun hän on valmis, hän tietää, mitä hän halusi. Hän löytää α :n kohdattuna systeemissä tai systeeminä; hän löytää Totuuden. Hetkellisesti hän voi kokea eron ja poissaolon häipyvän löydetyn läsnäolon myötä.

Halu on kulttuurin dynamo. Halu on pyrkimystä ymmärtää kohdattava α kohdattuna. Kohdattava asettuu kohdattuna systeemiin tai systeemiksi. Kulttuuri on systeemien historiaa. α ei kuitenkaan koskaan katoa; äiti on salaisuuksia täynnä. Siksi poissaolo, ero, kaipuu ja halu palaavat – ja kulttuuri saa uusia ilmenemismuotoja.

... ALISTUMISESTA KULTTUURIN PERUSTANA

Mutta asiaan liittyy myös toinen puoli, johon edellä on jo viitattu. Systeemi asettaa vaatimuksia, se velvoittaa noudattamaan, se edellyttää, että halutaan sitä, mikä on sen tahto. Systeemiin asettuneen tulee pysyä paikassa, joka hänelle on osoitettu. Tästä syntyy systeeminen säilyttämisen, jatkuvuuden, stabiilin, staattisen vaatimus (vrt. alaviite 2). Merkitykset saavuttavat pysyvyyttä. Maailma asettuu aloilleen ja tulee ennakoitavaksi. Syntyy isä. Lojaalisuus herää ja hylkääminen tulee vaikeaksi. Syntyy superego (yliminä). Superegon luonne on staattisuutta edellyttävän systeemin luonne. Ja päinvastoin: staattisuutta edellyttävien systeemien luonne on superegon luonne. Logiikat, maailmankuvat, moraalit, estetiikat, teoriat ja yliminä ovat staattisuutta edellyttäviä systeemejä.

Kun siis säveltäjä päätyy noudattamaan järjestystä, jonka hän on löytänyt – luonut itselleen, omaksunut, hyväksynyt – ja johon hän on alistanut, hän on luonut paitsi äitisuhteen myös isäsuhteen. Nojautuessaan systeemiin hän luo *ambivalentin objektin*, joka esittää vaatimuksia eikä vain

tyydytä niitä. Jos säveltäjä päätyy hylkäämään yhden systeemin ja luomaan tilalle uuden, häntä tässä uuden systeemin luomistyössä on jo odottamassa toinen systeemi (metasysteemi), jonka tahto kohdistuu siihen, millaista uutta, korvaavaa systeemiä säveltäjän on haluttava. Säveltäjä kohtaa aina tahdon, joka kohdistaa rajoituksia siihen, mitä hän voi haluta. Edellä viitattiin luovan toiminnan löytämisaspektiin. Tältä osin luominen on kuitenkin siis *alustumista*: alistumme löytämään sen, mitä systeemi – tai sitten jokin toinen systeemi – tahtoo.

Jos säveltäjä ei alistu mihinkään itsensä ulkopuoliseen tahtoon, jos hän siis hylkää kaikki systeemit, hän kohtaa ekstaattisen vapauden, joka mykkyydessään on totaalisen halvaannuttava. Mahdollisuudet ovat systeemiä ja systeemit rajallisia. Mahdollisuutemme ovat rajalliset. Olemme systeemien kastroimia. Vain kuolema vapauttaa meidän rajoituksistamme vapauttaessaan meidät todellisuuden ikeestä, myös mahdollisuuksista.

... OUDOSTA

Systeemin luominen alkaa normatiivisella ilmoituksella. Se on luovassa aktissa hedelmöittymisen hetki. Näin kahden ekstaattisen suhteelle syntyy mieltä rauhoittava selitys – kyse ei ole mielivallasta tai kaaoksesta vaan suhteessa syntyvästä lapsesta, Systeemistä. Esimerkiksi sävelten välinen konstitutiivinen suhteisto niittaa musiikillisen universumin tiettyyn ennakoitavaan tilaan, joka on siis Systeemin Tahto.

Mutta oletetaanpa, että yhtäkkiä jokin rakenne ei vastaakaan systeemistä odotusta. Systeemin näkökulmasta kyse on jostain ylimääräisestä, siihen kuulumattomasta, oudosta. Tämä havaittu ero implikoi poissa olevan objektin ja α :n sekä synnyttää halun: jotain puuttuu, ja asialle on tehtävä jotain. Halu puolestaan etsiytyy eroa eliminoivaan tai hyvittävään eli poissaoloa korvaavaan tekoon. Merkitsevistä rakenteesta (esimerkiksi musiikista, maailmankuvasta tai itseystä periaatteiden kokoelmana) puhuttaessa tämä voisi tarkoittaa seuraavaa. Jos eroa ei voi yksinkertaisesti eliminoida, se on saatava muuten hallintaan, sillä muuten se olisi pelkästään turha, ahdistava, kaoottisuutta lisäävä. Eron merkitys on siis tulkittava, sille on osoitettava paikka systeemissä, sille on annettava nimi, se on etabloitava. Ero on lunastanut paikkansa, kun sen olemassaololle on syy. Syyn löytäminen on systeemiin nivoutuvan merkityksen löytämistä oudolle. Tällöin eron ja oudon tilalle tulee yhteys ja tutuus. Eron eliminointi tai systeemin merkityksellistäminen (etablointi) tuo hallintaa ja mielenrauhaa.

Omaksutut uskomusjärjestelmät, teorit, opit – viime kädessä maailmankuva ja itseys siinä – pitävät raiteilla, tukevat mielenrauhaa, suovat systeemistä juurevuutta (staattisuutta). Koulu- ja muut kuppikunnat sekä niihin liittyvät ideologiset toimintamuodot saavat vahvuutensa nimenomaan siitä, että ne tarjoavat ja oikeuttavat systeemin, varjelevat enemmiltä kastroatioilta sekä tukevat näin mielenrauhaa ja suojelevat viime kädessä eksistentiaalisen¹¹ (tai ekstaattisen) eroahdistuksen ja siihen liittyvän syvän kaipuun kokemukselta.

... KYSEENALAISTAMISESTA

Yksi tapa tuottaa mielenrauhaa eron hetkellä on löytää sille mieli jo olemassa olevasta järjestelmästä – etabloida outo joksikin sellaiseksi, jollaisia jo systeemissä on, asettaa se olemassa olevaan kategoriaan. Mutta tämä voi merkitä myös potentiaalisen eksistenssin, omintakeisuuden – poiesiksen – tuhoa: α kohdattavana kielletään.

Mikäli tulkitsija kykenee pysyttämään tilanteessa, jota Bion luonnehtii asenteeksi "without memory and desire" – mikäli hän siis vie-roksuu oudon akkomodoivaa, sopeuttavaa etablointia ja altistuu α :lle –, voi aidossa poiesiksessa ilmaantua jotain ennen näkemätöntä. Uuden kohdan luominen merkitsee vakiintuneen systeemin horjuttamista: vallitsevan järjestelmän sisäisten suhteiden horjuttamista (tilan luomista sinne) tai sen ulkopuolelle astumista (tilan etsimistä sieltä). Yksilölle tästä yleensä seuraa ahdistusta jo siksi, että systeemi reagoi.

Yksilön näkökulmasta intiimein ja tärkein merkitsevä järjestelmä on viime kädessä oma (sisäinen) itseys periaatteiden kokoelmana, ja sen kyseenalaistuminen voi olla suurinta ahdistusta synnyttävää. (Tällaisesta itseyyden määrittelystä ks. esim. Kurkela 1997.) Kuitenkin rohkeus ja kyky joustavasti vaihdella systeemin (nimenomaan itseyyden) sisäisiä suhteita ja kytkeä uusia merkitseviä yksiköitä siihen on luovan (ei-neuroottisen) elämänasenteen perusta.

Yksi käytännöllinen esimerkki systeemistä on *kompetenssi*. Kompetenssilla tarkoitan osaamisen systeemiä (toimivaa periaatteiden kokoelmaa). Kompetenssit ovat siten periaatteiden muodostamia osajärjestelmiä ja sellaisina itseyyden sektoreita. Halu tarrautua jotenkuten toimivaan osaa-

11. Eksistenssi: *ex + sistere* <- *histánai*, vrt. alaviitteet 2 ja 5. Eksistenssi merkitsee jonkinasteista eroa ja poissaoloa, systeemistä erilaisuutta: eksistenssi voi valita vasta, kun eroa muusta, on *jossain suhteessa* (siis systeemissä) muuta kuin muut. Lacan soveltaa samaa etymologista lähtökohtaa hieman toisella tavalla.

miseen on suuri. Näin kompetenssin kehittäminen – sen kyseenalaistaminen ja erityisesti sen ulkopuolelle astuminen – on vaikeaa, ahdistavaa ja uhkaavaa. Se horjuttaa itseyden systeemiä ja näin palauttaa avuttomuuteen, neuvottomuuteen, kaoottisuuteen, ahdistukseen, pelkoon.

... KONSTITUTIIVISESTA EKSTAASISTA

Kun ihminen kuolee, eristekerros hänen ja todellisen-sinänsä välillä katoaa lopullisesti. Viimeinen raja nielaisee ihmisen kohti todellista-sinänsä. Psykoosissa tämä eriste – alun perin hauras systeeminen suoja – murenee hajooneen systeemin toisiinsa liittymättömien sirpaleiden kaaokseksi, jonka keskellä subjekti leijuu vailla rakennetta luovaa tukipistettä. Rikkoutuneet fragmentit peittävät huonosti todellisen-sinänsä, altistavat psykoottisen hirvittäväälle ahdistukselle ja siksi pakottavat luomaan leijuvista sirpaleista outoja systeemejä, jotka tuovat apua ensi hätään.

Mutta ihminen voi kohdata maailmankuvansa tai omaa mielenrauhaansa muuten tukevien systeemiensä rajallisuuden myös toisin. Rajallisuus on missä tahansa merkitsevässä rakenteessa jotain, mikä ei siinä näy mutta kuitenkin on. Se on kuvauksen puutteellisuus; hiushalkeama, strateginen epäonnistuminen; α – jokin, minkä aavistus voi synnyttää jopa kauhua. Rajusti repeytyessään tämä särö merkitsee palautumista eksistentiaaliseen tyhjyyteen – kokemukseen, joka laukaisi maailmankuvan rakentamisen (kulttuurin luomisen) vimman ja joka voi olla tuttu kuolemaan tuomitulle tai syvästi masentuneelle. Kokemus, jonka hiushalkeamasta auki revähtävä railo äärimmillään tuottaa, ei sisällä muuta kuin kauhistuneen, järkytyksestä jähmettyneen tyhjän, mitään näkemättömän katseen tai mykän huudon (Žižek 1992, 116–117, 137). Railo ei paljasta mitään, ja juuri se on järkyttävää. Se on annihilaation huokaus, jonka rinnalla tyhjyys on yltäkylläisyyttä. Tämä on subjektin radikaalein vapaus. Se on subjektiivisen ekstaasin äärimmäinen muoto.

Kuoleman ekstaasi – todellisuuden absoluuttinen hylkääminen – on kaikkien kokemusten äiti, peruskokemus. Kuoleman ohella ekstaasi siis merkitsee myös jonkin pienemmän olemassaolevan systeemin (kuten maailmankuvan, idealistisen minäkuvan, kompetenssin, merkitysjärjestelmän, auktoriteetin, superegon, henkilökohtaisen tavan tai vastaavan kontrollin) hylkäämistä – hylkäämistä, joka avaa mahdollisuuden uuden rakentamiselle. Nämä hedelmöittävät antautumisen ekstaasit (kuten kleiniilaisesti ymmärretty depressiivinen positio, bionilaisittain oppiminen mentaalisen katastrofina, orgasmi) ovat kuoleman ekstaasin – tämän peruskokemuksen – serkkuja, pieniä kuolemia. Ekstaasi on hallinnan tuolla puolen, ja siksi sii-

hen liittyy itseyn kadottamisen – annihilaation – uhka. Siksi se voi olla pelottava mutta samalla ikeen alta huumaavasti vapauttava. Pakkoneurootikko ja autisti kavahtavat ekstaasia: ikeen alla on turvallista.

Potentiaalisesti hedelmöittävää, poieettista, on jo se, että yksilö on *uskaltanut katsoa* systeemin ulkopuolelle, luopua hetkeksi staattisuudestaan, kokea pienen kuoleman pelkäämättä liikaa annihilaatiota tai psykooisia. Näin tehdessään hän on ainakin koemielessä hylännyt mielentyneensä tukipilarit: sen kokonaisuuden, johon hänelle oli varattu paikka jo ennen hänen syntymäänsä, johon hänet akkulturaatioprosessissa (kasvatuksen, koulutuksen yms. myötä) johdateltiin ja jota hän itse on – herkeämättömästi, ehkä jopa epätoivoisesti systeemiä odotuksia aavistellen – ollut rakentamassa. Tämä kokeeksi hylätty systeemi on antanut myös sekundaarihyötyä, kun on toimittu siten kuin toimii se, joka on omaksunut hänelle varatun ja osoitetun paikan.

Maninittu katse systeemin ulkopuolelle voi merkitä oman halun ja systeemisen tahdon erillisyyden mahdollisuuden oivaltamista, vaikka katsoja ei kykenisikään ymmärtämään, mitä hän haluaa, tai vaikka halu osoitautuisikin siksi, mikä on systeemin tahto.

Radikaali vapaus, joka osittaistakin ulosastumista seuraa, merkitsee myös radikaalia yksinäisyyttä. Pohjimmiltaan se merkitsee, että hylätään se konstitutionaalinen asetus, joka on taakse jätetyn systeemin normatiivinen perusta. Ekstaattinen on *exodus*, omilla teillään (*ex* ulos + *hodós* tie). Meille systeemiin jääville hän on poissa tolaltaan¹² ja lopulta poistunut keskuudestamme. Hän on järjestelmän hylkiö, ylimäärää – *excess* eli hän-joka-on-ylittänyt (*ex* + *cedere*). Hän *alfaa* (α) itsensä, sillä ennen kaikkea α on *excess*.

Sietämätön kokemus, joka seuraa *exodusta*, vaatii takaisin palaamista ja olemassa olevan hyväksymistä tai muuttamista. Tai sitten se edellyttää oman normatiivisen perustan etsimistä ja löytämistä. Tämän jälkimmäisen vaihtoehdon onnistuminen voi vaatia merkittävää henkistä ponnistusta. Silloin subjekti kulkee omaa tietään pitkin ja päätyy kehittämäänsä oman metodinsa (*meta-* myötä, jälkeen + *hodós* tie). Se voi olla myös eettinen akti: aitoa ulosastumista – ekstaasia ja *exodusta* – seuraava uuden normatiivisen perustan ilmoittaminen saattaa olla moraalisesti konstitutiivista (ks. Žižek 1992, 91–92).

12. ”Tola” merkitsee latua, polkua, tietä yms.

... LUOVASTA KAAOKSEN KOKEMUKSESTA

Mikä *kokemus* on pohjimmiltaan? Englannin kielen *experience* viittaa ajatukseen ”poistua, mennä läpi vaarasta, pelottavasta paikasta, kadotuksesta” (etymologisesti *fear* ja *peril* ovat samaa alkuperää kuin *-perience*). Edelleen sen voi ymmärtää merkitsevän elämän jatkumista kauhistuttavan yrityksen, koettelemuksen jälkeen. Mikä on tämä epätoivon ja kadotuksen paikka, jonka läpi meneminen merkitsee kokemusta? Oletan, että se perimmiltään voisi viitata todelliseen-sinänsä – tuntemattomaan kaaokseen, joka mykkyydessään on musertava. Näin *-perience*, *fear* ja *peril* liittyisivät pohjimmiltaan todelliseen-sinänsä. Perikokemuksen lähtökohta on silloin alkuperäisen eksistentiaalisen eroahdistuksen tai annihilaatiokauhun aktuaalistuminen tai sitä vähäisempien *exodus*-kokemusten aktivoituminen, mistä vähitellen päästään takaisin stabiilimpaan tilanteeseen.

Itseys ja kulttuuri periaatteiden kokoelmina sekä koettu maailma näiden periaatteiden reflektiona (ks. Kurkela 1997 ja 1998) muodostavat eristekerroksen, joka aikansa estää perimmäisen kokemuksen – sukeltautumisen todelliseen-sinänsä johtavaan kuiluun. Tämä kokemus merkitsisi kaaosta, disintegraatiota ja lopulta annihilaatiota. Itseys ja kokemus rakentuvat kuolemaa vähäisempien *exodus*-kokemusten myötä – siis eriasteisten itsensä alttiiksi panemisien kautta.

Näin todella luova teko, todellinen oppiminen – todellisen-sinänsä heittämän haasteen vastaanottaminen, poiesis – edellyttää aina jonkinasteista suhtautumista annetun systeemin (kuten maailmankuvan, vallitsevan kulttuurin, viime kädessä itseyden) ulkopuolelle. Jos ulosastumista (*exit*) ei seuraa tuho (*peril*), syntyy kokemus (*experience*), joka rakentaa systeemiä: joko luo uuden tai kehittää vanhaa. *Experiment* on samaa juurta kuin *experience*; sitä erityisesti voisi luonnehtia katseeksi, joka kurkottautuu kohti todellista-sinänsä irrottamatta kättään systeemin kaidepuusta.

... MUSIIKIN EKSTAASISTA

Sen lisäksi, että musiikin voidaan kokea ilmentävän erilaisia enemmän tai vähemmän arkiajattelussa puhtaasti musiikillisiksi tai ulkomusiikillisiksi miellettyjä käsitteellisiä tai käsitteellistettävissä olevia sisältöjä, sen merkitsevään olemukseen tuntuu ajoittain kuuluvan jonkinasteinen merkitsevän rakenteen rajakokemus. Musiikki sanoin ilmaisemattoman ilmaisijana ylittää helposti rajan, jonka sisäpuolelle luonnollinen kieli tietynhetkissä systeemisessä kehitysvaiheessaan jää. Musiikilla on kuitenkin ajoittain myös voimakas kyky vihjata johonkin, mitä ei voi paikallistaa musiikilli-

seen rakenteeseen; se on *je-ne-sais-quoi*, johon musiikki kipeästi avaa perspektiivin mutta jota se ei positiivisilta ominaisuuksiltaan ole. Se on musiikin *excess*, musiikin α .

Tuo musiikin tyydyttymätön α -kokemus ei ehkä ole edellä kuvatulla tavalla kauhistuttava; paremminkin sitä voisi usein kuvata haikeudeksi tai kipeäksi kaipaukseksi – Chopinin pianokonserton eksistentiaalisiksi resignaatioksi, Mozartin nauruksi kyynelten läpi, Schubertin tai Brahmsin hitaan osan kipeäksi kaipuuksi ja kuitenkin joksikin, mitä ei voi sanoin ilmaista tai sormin osoittaa. Tämä kaipuu assosioituu tietoisuudeksi siitä, että *mikään* ei koskaan voi ainakaan pysyvästi täysin korvata eksistentiaalista menetystä – poissa olevaa objektia –, joka on aikoinaan jouduttu kohtaamaan ja joka synnytti eron, halun ja korvaamaan pyrkivän toiminnan, kulttuurin, tiedon ja muut järjestelmät – myös musiikin. Eikä mikään silloin voi myöskään täysin ja lopullisesti peittää todellista-sinänsä – annihi-laation huokausta –, joka ensimmäisessä kaipuun kokemuksessa on niin sannottoman musertava. Silloin musiikki ikään kuin suree omaa rajallisuuttaan ja kaiken muun yrittämisen rajallisuutta, ja katoavaisena se tekee sen lop-pumattomin vivahtein, runollisesti. Musiikki paljastaa kaiken kipeän rajal-lisuuden ja sen, kuinka jokaisen on kuitenkin lopulta luovuttava yrittämi-sestä – puutteen hyvittämisestä – ja astuttava itse ulos kaikista merkitsevis-tä rakenteista, jotka eivät suoneet rauhaa; on ylitettävä etäisimmätkin rajat ja kohdattava se pohjimmainen ekstaasi, jonka eteen koko kulttuuri kaikesa rikkaudessaan on rakennettu.

... LÄHTEISTÄ

- Barnhart, Robert K. 1988. *The Barnhart Dictionary of Etymology*. USA: H.W. Wilson.
- Bion, W.R. 1970/1993. *Attention and interpretation*. Third impression. London: Karnak Books.
- Kurkela, Kari 1993/1997. Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikkaa. *EST* 1. Kolmas painos. Helsinki: Sibelius-Akatemia, esittävän säveltaiteen tutkimusyksikkö.
- Kurkela, Kari 1997. Musiikki ja itsen kohtaaminen. Teoksessa *Musiikki ja mielen mahdollisuudet*. *Sibelius-Akatemian koulutuskeskuksen julkaisusarja* 1. Toim. M. Kaikkonen ja S. Mattila. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari 1998. Musiikki reflektiona. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. I. Vierimaa, K. Kilpeläinen ja A. Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus Kirja/Yliopistokustannus.
- Lacan, Jacques 1966/1977. *Écrits. A Selection*. Translated from the French by Alan Sheridan. New York and London: Norton.
- Žižek, Slavoj 1992. *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York and London: Routledge.
- Winnicott, Donald Woods 1971/1989. *Playing and Reality*. London and New York: Routledge.

MUSIIKIN KOKEMUS MIELEN EHEYTTÄJÄNÄ

EERO RECHARDT

Musiikillinen ilmaisu pystyy kertomaan käyttämättä mitään kerronnallisia keinoja. Miten se on mahdollista? Mitä mieleemme osia se koskettaa? Nykyisen käsityksen mukaan musiikin ilmaisukeinot ja musiikillinen ajattelu sisältävät samoja muotoja ja menetelmiä, joilla mieleemme käsittelee ympäristöään ja itsen suhdetta ympäristöön. Musiikin liikkeet ja tapahtumat ovat tietyllä tavalla samanrakenteisia eli isomorfisia mieleemme arkaaisten tapahtumien kanssa ja myös niiden sosiaalisten struktuureiden kanssa, jotka ovat mieleemme sisäistyneet. Lisäksi ilmenee, että musiikillinen ajattelu liikkuu alueella, jolta kaikki luova toiminta ammentaa voimansa: sanojen tuolla puolella, symbolisen ja ruumiillisen prosessin rajamailla.

MAAILMAN HAHMOTTAMISEN JA ÄÄNTEN HAHMOTTAMISEN ISOMORFIA

Musiikin kokemisesta voimme löytää samoja aineksia, joita havaitsemme tutkiessamme ihmisten tapoja käsitellä erilaisia mielen sisältöjä kuten tunteita ja lapsuudenaikaisia tai myöhempiä tärkeitä kanssakäymissuhteita sekä niihin liittyviä miellyttäviä tai kiusallisia aistimuksia (Kohut 1957; Mooney 1935; Wittenberg 1980). Juuri tämä piirre musiikissa koskettaa, ja sen puute jättää kuulijan välinpitämättömäksi. Musiikin ja elämän välinen ero on kuitenkin siinä, että musiikki on eräänlaista leikkiä. Elämä voi olla tuskallista ja armotonta, toisinaan mielen hallinnalle ylivoimaista. Musiikin tehtävänä on muuntaa nämäkin kokemukset joksikin siedettäväksi, hallittavaksi ja tyydytystä tuottavaksi.

Psykoanalyysi tutkii sitä, miten ihminen muodostaa mielensä maailmassa kuvan itsestään ja ympäristöstään. Psykoanalyttinen viettikäsité tarkoittaa sitä ruumiillisuutemme taholta tulevaa jatkuvaa rauhattomuuden painetta, josta emme koskaan pääse eroon. Sigmund Freud kehitti vähitellen dualistisen viettitorian: toisaalta on rauhaton, kyltymätön halu elää, Eros, ja toisaalta intohimo rauhaan, järjestykseen, staattisuuteen ja elottomuuteen. Tälle jälkimmäiselle hän antoi nimen ”kuoleman vietti”. Yhdessä nämä pyrkimykset muodostavat eräänlaisen binaarisen systeemin, jonka puitteissa on mahdollista kuvata mitä monimutkaisimpia rakenteita. Freudin ajattelua pidettiin pitkään alkeellisena, mutta nykyään binaarijärjestelmä tunnetaan laajalti, koska esimerkiksi tietokonetekniikan tarvitsema matematiikka käyttää sitä.

Elämänhalun järjestys on välttämätön, jotta se löytäisi muotonsa (Rechardt 1985; 1987). Laajimmassa mielessä ajattelulla on juuri tuo järjestystä etsivä funktio. Ajattelun tuloksena on ”käsittäminen”, otteen saaminen, käsiinsä saaminen (ruots. ”begripa”, engl. ”grasp” jne.). Musiikilliselle ajattelulle keskeistä on järjestää kaaottista äänimassaa, saada ote muodottomasta (Bion 1977; Kohut 1957; Niederland 1958). Tuo järjestys alkaa rytmistä.

VARHAISEKEHITYKSEN JA RYTMIN ISOMORFIOISTA

Jo sikiökauden elämysmaailman kosmiseen kaaokseen tunkeutuu rytmisiä elementtejä: äidin sydänäänet ja kävelyrytmi. Musikologille ei ole mitään uutta siinä, että rytmi on koetun maailman ensimmäinen organisoiva, järjestystä tuova elementti.

Pieni vignetti arkielämästä:

Perhe asui huoneistossa, jossa oli useita kerroksia. Raskaana oleva äiti joutui kävelemään rappusia ylös ja alas kaiket päivät. Tämän seikan merkitys syntyvälle lapselle paljastui yllättävällä tavalla. Voitiin todeta, että kaikkein tehokkain tapa rauhoittaa itkevä vauva ensimmäisten elinviikkojen aikana oli kävellä vauva sylissä painokkain askelin. Se tehoi muutamassa sekunnissa silloinkin, kun kaikki muut keinot olivat olleet turhia. Kävelyrytmi ilmeisesti palautti vauvan kaaottiseen olotilaan hyvin tutun ja rauhoittavan järjestyksen.

Syntymän jälkeen lapsen elämysmaailmaan alkaa tuoda järjestystä hyvän ja pahanolontunteiden rytmien, ruokintaan ja hoitoon liittyvä vaihtelu. Jos hoitava henkilö ei rauhoita lasta, lapsi alkaa itse rauhoittaa itseään heijaa-

malla edestakaisin. Häiriytynyt, liian paljon pahaa oloa kokenut lapsi voi kehittää pakonomaisen tavan hakata päätään kovaa alustaa tai seinää vasten. Aikuinen psykiatrinen potilas saattaa kaoottisessa sekavuustilassa tehdä taukoamatonta rytmistä liikettä ja kenties tehostaa sitä hakkaamalla päätään seinään. Rythmi tuo kaaokseen järjestyksen. Se on elämysmaailman järjestyksen ensimmäinen elementti. Kun elämysmaailman järjestyneisyys edistyy, rythmi alkaa saada lisääntyvästi mielihyväsävyisiä sisältöjä ja erilaisia affektiivisia sävyjä.

Tiettyjen rytmisten elementtien tuottama kokemus on hyvin samantapainen eri kuulijoilla. Se johtuu tiettyjen tunnetilojen yleisinhimillisestä luonteesta, joka ei riipu kulttuuri- eikä ikäeroista. Esimerkiksi rytmin nopeutuminen koetaan nopeutumisen asteen mukaan kiihtymyksenä, joka lähenee vähitellen hallinnan menetystä, jopa paniikin kokemusta. Muodoton kaoottinen rauhattomuus ja siihen liittyvä hallinnan menetys on pelottavimpia ihmisen kokemuksista (Ikonen ja Rechartd 1980). Tällä tunteella on akustisesti ilmaistava vastineensa, jota voidaan käyttää musiikin elementtinä.

Rytmin hidastuminen koetaan kiihtymyksen päättymisenä ja rauhoittumisena. Sen päättymisen, tauko, voi sisältää elämän rajallisuuden ja kuoleman merkityksen. Tauko tuo aina mukanaan tietyn ahdistuksen. Siksi lasten on soittaessaan vaikea pitää täysimittaisia taukoja. Ei liene sattuma, että nuorisomusiikkina syntyneissä rock- ja popmusiikissa taukoja ei käytetä, koska niiden maailma ei hyväksy elämän rajallisuutta.

Primitiivinen musiikki käyttää rytmisiä peruselementtejä maagisten voimien hallitsemiseen. Niillä karkotetaan pahoja voimia ja manataan avuksi mahtavia henkiä. Televisiossa näytettiin vuosia sitten mieleenjäävä kuvaus hautajaisseremoniasta Uudella-Guinealla. Se poikkesi ulkonaisesti kokonaan länsimaisesta hautajaisperinteestä. Siinä joukko kiihtyneitä, rummuttavia ja kirkuvia ihmisiä juoksi villisti edestakaisin. Seremonian tarkoitus oli kenties karkottaa vainajan henki pois häiritsemästä ja kostamasta eloonjääneille. Musiikkia käytettiin maagisen hallinnan välineenä.

LAPSUUDEN VARHAISKEHITYKSEN JA ÄÄNIKVALITEETTIEIDEN ISOMORFISUUDESTA

Lapsi voi suojatua liian voimakkaalta valolta sulkemalla silmänsä tai joiltakin kipuaistimuksilta vetäytymisreflekseillä, mutta ääniä vastaan lapsella ei ole aktiivisia suojautumiskeinoja. Ainoa suoja ääniä vastaan on yksilöllisesti vaihteleva ärsykekynnys. Toiset lapset ovat alusta pitäen paksunah-

kaisia, toiset ärtyvät helposti äkillisistä ja voimakkaista äänistä (Bergman ja Escalona 1949; Greenacre 1956). Psykoanalyysi on tunnistanut erään universaalien tavan reagoida traumaattisiin, liiallista avuttomuutta synnyttäviin tilanteisiin: pakonomaisen pyrkimyksen toistaa tuota tilannetta. Reaktion mielekkyys on siinä, että se eräänlaisena sisäisenä pakkona vaatii harjoittelemaan ja kehittämään avuttomuuden tilalle riittävää hallinnan kykyä. Korostunut herkkyys äänille voi siten pakottaa käsittelemään äänikaaosta toistuvasti. Se voi johtaa erityiseen pyrkimykseen hallita ääniä ja saada ne järjestykseen. Eräs ylläke musikaalisen kyvyn kehittymiselle voi siis olla intohimoinen pyrkimys saada häiritsevät ja vihatut äänet järjestykseen (Kohut 1957; Niederland 1958).

Äänten hallintaan ja käsittelyyn liittyy myös puhdasta mielihyvää ja rakkautta. Äidin hyväilevä ääni, hänen hyräilynsä ja lepertelynsä ovat mielihyvän lähde lapselle. Näissä kokemuksissa äidin ruumis ja lapsen oma ruumis ovat mukana kokonaisvaltaisessa kokemisessa, jota Spitz (1965) kutsuu konestesiaksi. Konestesia on psykofyysinen kokonaisvaltainen tila, jota ei ole mahdollista tavoittaa tietoisella pyrkimyksellä ja tahdolla. Sillä on merkitys läpi elämän, ja se mahdollistaa sellaisen suuren psykofyysisen integraation, jota tarvitsevat esiintyvät taiteilijat, tanssijat, akrobaatit, näyttelijät jne. Musiikki voi saada aikaan konesteettisen kokemuksen rytmisillä elementeillä ja hivelevillä äänillä. Minuuden rajat tuntuvat liukenevan, erillisyyden kokemus haihtuu, voimme kokea yhteisyyden elämyksen ja autuuden tunteen ja kenties altistumme joukkosuggestiolle. Musiikki pystyy virittämään mielentilan, joka käynnistää juhlia ja joukkoritualeja.

Lapsuuden kehityksen myötä erillisyyden ja oman minuuden kokemus selkiytyy. Äänten merkitys kanssakäymisessä saa yhä uusia muotoja. Kuuloaistimusten ohjaava, määräävä ja pakottava merkitys on erityisen vahva. Kuuloaistimusten kautta välittyvät lapselle vanhempien ohjeet, kiellot ja määräykset. Musiikin ilmaisukeinoihin kietoutuu samoja merkityksiä. Musiikki pystyy synnyttämään majesteettisen suuruuden, mahtavan voimankäytön ja alistuvan pienuuden kokemuksen. Näihin elämyksiin vetoava musiikki luo mielikuvia mahtavien kaikkivaltiaiden olentojen, jumalien, hyvien voimien ja kaikkitydyttävän äidin läsnäolosta. Nämä piirteet korostuvat esimerkiksi primitiivisessä, seremoniallisessa ja uskonnollisessa musiikissa. Rytmien ja desibelien keinoin samat piirteet korostuvat myös nuorisomusiikissa. Musiikin läheiset yhteydet maagisuuteen ja kollektiiviseen psykologiaan tekevät ymmärrettäväksi sen, että muinaisessa Kreikassa ja Kiinassa musiikki oli valtiovallan kontrolloimaa. Valta on sillä, joka

omistaa musiikin, sanoi Platon. Nykypäivänäkin ”kapinallinen musiikki”, esimerkiksi nuorisomusiikki, koetaan uhaksi, joka kohdistuu yleiseen järjestykseen ja koko valtiovaltaan.

Donald Winnicott (1971) on tuonut psykologiaan käsitteet transitiionaalokokemus ja transitiionaaliobjekti. Niiden myötä on avautunut uusi perspektiivi leikin ja taiteen psykologiaan. Transitiionaalokokemuksella Winnicott tarkoittaa alle vuoden vanhan lapsen kykyä saada aikaan illuusio äidin läsnäolosta puristamalla pehmeätä esinettä, imemällä peukalooaan tai äänitelemällä ja jokeltamalla. Lapsi tyyntyyttää itseään äänillä, joita hän saa aikaan ja joilla hän leikittelee. Transitiionaalokokemusten alue on mielen maailman alku. Se muodostaa rauhoittavan ei-kenenkään-maan ja suojaa- van välimatkan subjektin ja senhetkisen havaittavan todellisuuden välille. Kun äiti ei ole läsnä, hänen läsnäolonsa rauhoittava illuusio on kuitenkin luotavissa. Laajenevan mielen maailman avulla ihminen pystyy viihtymään elämässään, suojautumaan sen liian tuskallisilta hetkiltä ja säilyttämään mielenterveytensä. Mieli ei ole riippuvainen pelkästään senhetkisestä todellisuudesta, vaan sen voi täyttää myös poissaolevalla. Vaikeissa psyykkisissä häiriöissä tämä kyky on liian vähäinen. Musiikin mielenterveydellisistä ja psykoterapeuttisista vaikutuksista keskeisimpiä on sen kyky luoda transitiionaalokokemuksia, kuvitteellisuuden ja leikin maailmaa.

Kimmo Lehtonen (1986) on osoittanut väitöskirjatyössään, kuinka musiikin avulla voi luoda psykoterapeuttisen hoitosuhteen hyvin vaikeasti häiriytyneisiin nuoriin. Hänen asiakkaansa olivat laitoshoidossa antisosiaalisen ja pahasti häiriytyneen käyttäytymisen vuoksi. Heidän sosiaalinen taustansa sisälsi monia vaikeita traumaattisia olosuhteita. Heidät oli valittu musiikkiterapiaan, koska henkilökunta tunsu itsensä täysin avuttomaksi heidän hoitamisessaan. Saadakseen kontaktin Lehtonen soitti levyjä tai musisoi heidän kanssaan. Toiset olivat olleet musiikista kiinnostuneita jo aikaisemmin, toiset eivät. Terapiassa myös ilmaistiin piirtämällä musiikin herättämiä tunnelmia. Musiikki herätti tunteiden ja mielikuvituksen sisäisen maailman, joka oli aikaisemmin ollut saavuttamattomissa. Musiikki todennäköisesti loi transitiionaalokokemuksia, käynnisti symbolisen prosessin ja mielen maailman. Tunteiden ja sisäisen maailman jakaminen muiden kanssa mahdollistui.

Winnicott kuvasi sitä, kuinka reaali maailman lainalaisuudet eivät päde transitiionaali maailmassa. Siellä mikään ei mene rikki, mikään ei kuole, menetys ei tuota kipua. Transitiionaaliobjektia ei tarvitse suojella; mitkä tahansa leikit ovat transitiionaali maailmassa mahdollisia. Juuri tällaisen

mahdollisuuden musiikki tarjoaa. Ääni ei mene lopullisesti rikki, musiikkia ei voi tappa, sen puolesta ei tarvitse olla huolissaan eikä sen kanssa leikkiessään tarvitse itse olla peloissaan.

MUSIIKKI JA ARKAISET MERKITYSSKEEMAT

Musiikin kieli tarjoaa merkitysskeemoja, jotka ovat peräisin sanattomasta oman ruumiin kokemisesta. Kuulijan tehtäväksi jää kullakin hetkellä soveltaa näitä muotoja omaan elämysmaailmaansa ja sijoittaa niihin oma henkilökohtainen merkityssisältönsä. Ruumiilliset merkitysskeemat eivät ole sellaisia ajattelun alkeellisia muotoja, jotka hylätään uusien kognitiivisten toimintojen kehityttyä. Päinvastoin ne ovat käytettävissä ajattelun eri tasoilla ja todellisuutta koskevien havaintojen järjestämisessä.

Susanne Langer (1951; 1953; 1967) on amerikkalainen filosofi, jonka käsitykset musiikin kokemuksesta ovat edelleen ajankohtaisia. Häntä tukevat viimeaikaiset tutkimukset esikielellisestä ajattelusta. Hänellä on laaja käsitys symbolisesta: ”taiteellinen kuvaus on lopullinen symbolinen muoto, joka paljastaa totuuksia elämän todellisuudesta” (Langer 1967, 81). Edelleen Langer (1953, 240–241) sanoo samasta aiheesta:

Ei-kertovalla muodolla on toinen tehtävä, nimittäin ilmaista tietoa, jota ei voi muuttaa kerronnalliseksi, koska se käsittelee kokemuksia, joiden muoto ei ole heijastettavissa kerronnalliseen tasoon. Tällaiset kokemukset koskevat elämän orgaanisia, emotionaalisia ja mentaalaisia rytmejä [– –], jotka eivät ole yksinkertaisella tavalla jaksollisia vaan loputtoman komplekseja ja alttiita kaikenlaisille vaikutteille. Yhdessä niistä rakentuu tunteen dynaaminen kuva. Tämän kuvan pystyvät vain ei-kerronnalliset symboliset muodot esittämään, ja se on taiteellisen konstruktion mieli ja tarkoitus.

Langer (1951, 206) sanoo edelleen: ”Musiikin todellinen voima on siinä tosiasiasa, että se voi olla ’totta’ tunteen maailmassa tavalla, johon kieli ei pysty. Sille ominaisilla muodoilla on sisällöllistä moniselkoisuutta, jota sanoilla ei voi olla.”

Musiikillinen ajattelu on esimerkki siitä, että ajatteluprosessin perusta ovat ruumiilliset kokemukset, joita voidaan käyttää todellisuuden hahmottamisen välineinä erilaisissa yhteyksissä. Esiverbaaliset ruumiilliset merkitysskeemat tekevät ymmärrettäväksi sen, että musikaalinen henkilö kykenee halutessaan ajattelemaan auditiivisin skeemoin. Samoin voidaan käyttää muita ruumiillisia skeemoja kuten motorisia, visuaalisia, affektiivisia ja tuntoaistimuksiin liittyviä. Tiedemies voi käyttää ruumiillisia

skeemoja hahmottaessaan monimutkaisia tutkimuksessaan ajankohtaisia ongelmia. Hän etsii konesteettisista skeemoista ajatusmalleja, todellisuutta kuvaavia mahdollisuuksia, ja kokeilee sitten niiden toimivuutta todellisuuden selittämisessä. Martin Nass (1984) on kerännyt kliinisiä esimerkkejä tästä tapahtumasta. Säveltäjät, matemaatikot ja fyysikot – heidän joukossaan Albert Einstein – sanovat, että he varsin usein tai lähes aina käyttävät sanatonta ruumiillista ajattelua, esimerkiksi liikemielikuvia ja lihaksiaan, pyrkiessään ratkaisemaan ongelmia. Ajattelu alkaa ennen kielellistä kykyä ja ajatustoimintaa tapahtuu ilman mitään sanallisia muotoja läpi elämän (Basch 1976).

MINUUDEN KOKEMINEN MUSIIKISSA

Musiikin totuudellisuus on sitä, että se pystyy koskettamaan minuuden ydintä, herättämään olemassaolon ja elossaolon kokemuksen. Uusimmat varhaislapsuuden kehitystä koskevat tutkimukset sisältävät paljon sellaista tietoa, joka valaisee minuuden kokemisen perusteita. Ne tukevat myös niitä musiikin psykologiaa koskevia käsityksiä, joiden mukaan musiikin keskeisillä aineksilla on suora yhteys varhaislapsuuden esiverbaaliseen elämysmaailmaan (Stern 1985). Sternin käsitys on, että jatkuvasti laajeneva minuuden kokemus astuu vauvan elämään ensi hetkistä lähtien.

AMODAALINEN KYKY: MUSIIKKIELÄMYKSEN MAHDOLLISTAJA

Vastasyntynyt tietää, että samasta kohteesta eri aistimodalityettien – liikeaistin, kosketuksen, hajun, näön ja kuulon – kautta tulevat aistimukset kuuluvat yhteen. Tämä ei tapahdu assosiativisten oppimisprosessien kautta, kuten on perinteisesti ajateltu, vaan välittömästi. Kun vauvan annetaan peitetyin silmin kosketella kahta esinettä, joiden pinnanmuodostus on erilainen, hän tunnistaa jälkeensä katseellaan, kumpaa oli pidelty viimeksi. Vauva ”tietää” tämän heti, eikä mitään oppimista tarvita eri aistimusten välisten yhteyksien tajuamiseksi. Vauva pystyy myös yhtä tarkasti kuin aikuinen yhdistämään tietyn äänenvoimakkuuden tiettyyn valonvoimakkuuteen. Vauva rinnastaa tietyn kuulohavainnon kuvion (tietyn intensiteetin ja ajan vaihtelun) samanmuotoiseen visuaaliseen havaintoon. Vauva on kiinnostuneempi sellaisesta televisioruudun puhuvasta kasvosta, jolla suun liikkeet ovat synkronisia puheen kanssa, kuin sellaisesta, jolla ne eivät ole synkronisia. Vauva pystyy heti syntymän jälkeen jäljittelemään toisen ilmei-

tä ja liikkeitä. Nämä havainnot herättävät monia kysymyksiä tyyppiä ”kuinka vauva voi heti tietää?”. Vauvalla on vahva amodaalisen, *aistien rajat ylittävän*, havaitsemisen kyky, jonka luonnetta ja mekanisme ei osata selittää mutta joka toimii varhaisena sosiaalisena kykynä.

Vauva muodostaa siten ensi hetkistä lähtien havainnoistaan eräänlaisia alkeellisia ”käsitteitä”, jotka musiikillisessa ajattelussa toimivat arkaaisina ruumiillisina merkitysskeemoina (Rechardt 1984). Nuo abstraktit ”käsitteet” eivät ole ääniä, näköhavaintoja ja kosketusaistimuksia vaan muotoja, intensiteettejä, rytmejä, eri aistikokemusten yleisluonteisia ominaisuuksia. Musiikillisen ajattelun alkumuotoja esiintyy jo vauvaiässä; amodaaliset aistimukset yhdistävät erilaisia kokemuksia, ja jokainen integroimisen tapahtuma on omanlaisensa uusi minuuden kokemus.

VITAALIAFFEKTI: ERÄS MUSIIKIN PERUSELEMENTTI

Sternin mukaan on tarvetta puhua kahdenlaisista affekteista: perinteisistä kategorisista eli luokiteltavissa olevista, joita ovat esimerkiksi viha, suru, ilo, hellyys, kaipaus, kiukku ja häpeä, ja *vitaaaleista* affekteista, joista ei ole olemassa mitään luetteloa ja joiden luonne on vaikeasti tavoitettava. Vitaa-
liaffektit ovat kehityksellisesti varhaisimpia. Ne ovat kuvattavissa kineettisillä ilmauksilla kuten hyökkäävä, leijuva, häipyvä, räjähtävä, voimistuva, hiljentyvä, sitkeä, äkillinen, raju, hyväilevä jne. Näillä musiikin esitysmerkinnöistä tutuilla kvaliteeteilla on varhaislapsuudessa suuri merkitys. Niillä on välitön kosketus ruumiilliseen olemassaoloon ja minuuden kokemukseen. Merkittävä osa äidin ja vauvan vastavuoroisesta kanssakäymisestä tapahtuu niiden välityksellä. Susanne Langer (1953) on ollut aikaansa edellä, kun hän on puhunut ”loputtoman monimuotoisista elämän rytmeistä”, joiden tavoittaminen on erityisesti musiikille mahdollista.

MUSIIKKI KANSSAKÄYMISEN MUOTONA: MINÄ JA YHTEINEN TUNNEVIRE

Lapsi tajuaa ensimmäisen ikävuoden loppupuoliskolla, että oma mieli on jaettavissa toisen kanssa ja että erillisellä toisella voi olla sama mielentila kuin itsellä. Lapsen ja toisen suhteeseen astuu uusi dimensio, yhteinen tunnevire, jonka olemassaolon sekä äiti että lapsi tajuavat vaistomaisesti. Yhteisellä tunnevireellä on mahtava merkitys yhteisessä musisoinnissa ja musiikkitapahtumissa. Sen voi kokea kaikkein voimakkaimmin juuri vitaa-
liaffekteissa. Taiteista selvimmin tanssille ja musiikille on ominaista liik-

kua tällä alueella. Myös kategoriset affektit saavat taiteessa sisällöstä irrotuneen ilmaisunsa. Joku on sanonut: ”Surun tajuaminen ei tule hetkistä, jolloin olen surullinen, vaan hetkistä, jolloin olen kokenut taiteellisessa luomuksessa surun sisällöstään irrotettuna.”

KERRONNALLISUUS MUSIIKISSA

Kielen käyttöönottoon liittyvä neuvottelutapahtuma esiintyy hyvin vahvasti musiikissa, ja se luo erilaisia musiikkiperinteitä ja -kulttuureita. Tietynlainen musiikki yhdistyy rauhoittaviin kehtolauluihin, toisenlainen tansseihin, seremonioihin ja leikkeihin. Soittimet, soinnut ja soitinkokoonpanot yhdistyvät tiettyihin kokemuksiin ja merkitysyhteyksiin. Tällä tavalla musiikkiin kietoutuu kulttuurista ja sosiaalisista yhteyksistä kertovia elementtejä.

Musiikissa on aina mukana itsestään selvää kulttuurin perimää, myöskin meidän länsimaisessa musiikissamme ja sen eri alakulttuureissa. Tyyliuunnan vanhetessa sen osuus ajan myötä vahvistuu, kunnes se vähitellen ritualisoituu. Tyyliuunnasta tulee helppotajuinen ja turvallinen, mutta samalla heikkenee musiikin mahdollistama kokonaisvaltaisen tajuamisen elähdyttävä kokemus. Silloin syntyy tarve tavoittaa uudelleen musiikin elävöittävä voima. Se saa muusikot ja säveltäjät seikkailunhaluisesti etsimään uusia teitä puhutella kuulijaa ilman muodollisia määreitä.

LÄHTEET

- Basch, Michael Franz 1976. The concept of affect. *Journal of the American psychoanalytic association* 24: 759–778.
- Bergman, P. ja S.K. Escalona 1949. Unusual sensitivities in very young children. *The psychoanalytic study of the child* 3/4: 333–352.
- Bion, Wilfred Ruprecht 1977. *Seven Servants*. New York: Aronson.
- Greenacre, Phyllis 1956. Experiences of awe in childhood. *The psychoanalytic study of the child* 11: 9–30.
- Ikonen, Pentti ja Eero Rechardt 1980. Binding, narcissistic psychopathology and the psychoanalytic process. *Scandinavian psychoanalytic review* 3: 4–28.
- Kohut, Heinz 1957. Observations on the psychological functions of music. *Journal of the American psychoanalytic association* 5: 389–407.
- Langer, Susanne 1951. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books.
- 1953. *Feeling and form*. New York: Scribner's.
- 1967. *Mind*. Baltimore: John Hopkins Press.
- Lehtonen, Kimmo 1986. Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista. *Annales Universitatis Turkuensis* C:56. Turku: Turun yliopisto.

- Mosonyi, Desiderius 1935. Die irrationalen Grundlagen der Musik. *Imago* 21: 207–228.
- Nass, Martin L. 1984. The development of creative imagination of composers. *International review of psycho-analysis* 11: 481–491.
- Niederland, William G. 1958. Early auditory experiences, beating fantasies, and primal scene. *The psychoanalytic study of the child* 13: 471–504.
- Rechardt, Eero 1984. Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi. *Synteesi* 3.
- 1985. On musical cognition and archaic meaning schemata. *Scandinavian psychoanalytic review* 8: 95–113.
- 1987. Experiencing Music. *The psychoanalytic study of the child* 42: 11–30.
- 1988. Uhattu minuus. *Reports of Psychiatria Fennica* 85.
- Spitz, R.A. 1965. The evolution of dialogue. Teoksessa *Drives, Affects, Behaviour*. Ed. M. Schur. New York: International University Press.
- Stern, Daniel N. 1985. *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books.
- Winnicott, Donald Woods 1971. *Playing and reality*. Harmondsworth: Penguin books.
- Wittenberg, Rudolf 1980. Aspects of the creative process in music. *Journal of the American psychoanalytic association* 28: 439–460.

ISKELMÄT

PIILOTAJUNNAN ILMENTÄJINÄ

POHDINTAA KEVYEN MUSIIKIN EHEYTTÄVÄSTÄ
VAIKUTUKSESTA

KIMMO LEHTONEN JA MERJA NIEMELÄ

Artikkeli perustuu kirjoittajien kliinisiin musiikkiterapiakokemuksiin ja *Kielikuvista mielikuviin* -tutkimukseen (Lehtonen ja Niemelä 1997), jonka aiheena oli suomalaisten psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki. Tärkeimpänä tutkimustuloksena esille nousi musiikin ”soiden liikkuvien kielikuvien” kantama monitahoinen symboliulottuvuus, joka olennaisesti kytkeytyi musiikkia kuuntelevien tai musisoivien ihmisten henkilökohtaiseen elämään. Keskeistä tärkeän musiikin kokemisessa on samastuminen sekä kappaleen esittäjään että sen kielikuvien kertomiin tarinoihin. Kokemus voidaan tiivistää muotoon ”tämä on minun lauluni, se kertoo elämästäni – tai miten joku lauluntekijä tai laulaja osaa tulkita laulussaan juuri sellaisia tunteita ja kohtaloita, joita en itse ole koskaan osannut pukea sanoiksi”. Tutkimuksessa psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemaa musiikkia tarkasteltiin moneltakin kannalta, mutta tutkimuksen perusvire oli psykodynaaminen, koska se keskittyi tulkitsemaan tärkeän musiikin ”syvärakenteita”. Artikkelin otsikko viittaa puolestaan siihen, että tärkeäksi nimetty musiikki edusti lähinnä kevyttä, useimmiten mollisävyistä populaari- ja iskelmämusiikkia.

Entä mikä on iskelmä? Vastaukseksi riittää hyvin kuplettilaulaja Matti Jurvan tokaisu: ”Iskelmä on laulu, jonka toisen puolen ihmiset osaat valmiiksi ja toisen puolen ostavat.” Iskelmän inhimillinen merkitys perustuu von Baghin ja Hakasalon (1986) mukaan jonkinlaiseen unelman realismiin. Iskelmä ei ole mitätön tai merkityksetön asia, vaan siinä elävät ja kiteytyvät arkielämän merkitykset. Se rekisteröi sydämenlyöntejä tilan-

teissa, jotka jäävät virallisen historiankirjoituksen tai taiteen totuttujen muotojen ulkopuolelle. Iskelmä on pienten ihmisten suurta taidetta, jossa kokevan ihmisen henkilöhistoria, elämäntapa ja erilaiset kokemukset kietyvät. Iskelmä edustaa muistin maaperää, sillä sen tarkastelunäkökulma on nostalginen, usein unelmien ja hivenen surumielisen melankolian läpäisemä. Iskelmä houkuttelee kuulijoitaan satumaahan, vihreille niityille tai vaikkapa Monrepos'n kaarisilloille.

SAMASTUMINEN MUSIIKKIKOKEMUKSEN AVAINELEMENTTINÄ

Musiikki aktivoi muistiamme. Näyttää siltä, että tiettyihin kappaleisiin kietytty henkilökohtaisella elämänkaarellamme tärkeiksi kokemiimme ajanjaksoihin kytkeytyviä muistikuvia, joiden aktivoituminen ja käsittely ilman musiikkia voisi olla liian vaikeaa. Musiikki muodostaa tiivistyneitä merkitysverkostoja, jotka kytkevät aikaan eri tavalla sijoittuvia merkityskokemuksiamme toisiinsa. Samalla ne muodostavat mieleemme voimakkaan emotionaalisesti varautuneita konstellaatioita, kuin tuokiokuvia omasta menneisyydestämme. Tällaisten musiikkikokemusten kautta voimme kokea ja käsitellä uudelleen esimerkiksi omaan lapsuuteemme ja nuoruuteemme sijoittuvia merkityskokemuksia, jotka ovat tärkeitä henkilökohtaisessa kasvussamme.

Prosessi kytkeytyy samastumiseen, jota psykoanalyytikko Veikko Tähkä (1988) kuvaa seuraavasti:

Samastumisessa lapsi pyrkii samastamaan itsensä objekteihin, joihin hän on sijoittanut vahvan viettienergialatauksen. Samastuminen on kuitenkin pohjimmiltaan symbolista, eikä se alunperin suuntaudu kohteeseen, vaan toimii transferenssin tapaan. Samastumisen kohtaloita ovat mm. jäljittely, sulauttaminen, sisäistäminen ja oppiminen. Ihmisen lapsuus ja nuoruus merkitsevätkin usein jatkuvien samastumiskohteiden etsintää ja sulauttamista itseen. Toiminta tapahtuu kuitenkin hyvin usein tiedostamattomasti.

Tätä taustaa vasten oli mielenkiintoista havaita, että tutkimuksessamme tärkeinä pidettyjen kappaleiden aikajänne ulottui aina 1940-luvulle saakka. Oli ilmeistä, että monet tärkeiksi koetut kappaleet kytkeytyivät kokijoiden lapsuuden ja nuoruuden kehitystapahtumien lisäksi myös muihin tärkeisiin ja ratkaiseviin elämänvaiheisiin, joiden erilaista kokemuksista ne kertoivat.

Musiikki välittää ikään kuin avoimia kertomuksia, jotka ovat luonteeltaan kehysmäisiä tai sisällöstä tyhjiä, niin että musiikkia kokeva subjektiksi voi sijoittaa niihin itsensä. Vokaalimusiikin kielikuvat sisältävät puolestaan erilaisia musiikin kehystämiä tarinoita, jotka samastumisen kautta voidaan omistaa ja kokea voimakkaan henkilökohtaisesti. Juuri samastuminen antaa joillekin kappaleille tärkeän omaelämäkerrallisen sisällön. Jotkin laulut kertovat koskettavasti henkilökohtaisesti kokemistamme vaikeuksista, toiveista ja tunteista. Prosessi on hyvin samankaltainen kuin sauihin tai myytteihin liittyvä samastuminen, jossa kuulijasta itsestään tulee hiljainen kertoja.

Näin tapahtui esimerkiksi vanhusten lauluryhmässä, jossa aiemmin ahdistunut ja tuskainen vanhus pitkän syrjäänvetäytymisvaiheen jälkeen lopulta toivoi laulua, jonka kielikuvat saivat hänet välittömästi voimakkaan liikutuksen valtaan. Laulun sanat kertoivat hänen tarinansa, joka liittyi Helsingin pommituksiin sekä hänen rintamalla kaatuneeseen mieheensä: ”Jää siskokseni tuuli yön, / se laulaa laulujaan, / ja sade kylmin kyynelein / lyö tummaan ikkunaan. / Nään monta mieron matkajaa / ohitse rientävän, / jotakin kerran odotin, / ei saavu koskaan hän.” Kappaleen laulaminen johti voimakkaisiin tunteisiin ja helpottavaan katharsis-kokemukseen, jossa mielestä pitkään eristetty suru ja kaipaus voitiin jakaa ja käsitellä. Kokemus näytti myös selvästi muuttavan vanhuksen käyttäytymistä sosiaalisemmaksi. Laulun tummanpuhuvat kielikuvat edustivat paluuta 1940-luvun alun öiseen pommitettuun Helsinkiin sekä siellä saatuun tietoon aviomiehen kaatumisesta. Asian tuominen esille ja käsittely ryhmässä merkitsi myös siihen kytkeytyneiden traumaattisten tunnekokemusten jakamista ja niiden muuttumista parantavaksi suruksi (ks. esim. Klein 1929).

Musiikki samanaikaisesti sekä kertoo että salaa jotakin. Se on hyvin todellisesti läsnä ja toisaalta ulkopuolellamme (Copland 1952). Se sanoo sanoin ilmaisemattoman, ja toisaalta se ei sano mitään (Dahlhaus 1982). Iskelmämusiikin kielikuvien ja kerronnan ymmärtäminen ei kuitenkaan aukea vieraantuneelle asenteelle, vaan se edellyttää niin kokijalta kuin tutkijaltakin samastumista ja empaattista asennetta: kykyä löytää musiikin kerronnalle vastinpintoja omasta mielestä ja minuudesta. Musiikki on turvallista, sillä vain harvoin se uhkaa minuuttamme, vaan se on helposti integroitavissa sen olennaiseksi ja olemassaoloamme helpottavaksi osaksi. (Rechardt 1988.) Abstraktin symbolisen luonteensa vuoksi musiikki näyttää etäännyttävän ahdistavat ja tuskalliset kokemuksemme ikään kuin itsemme ulkopuolelle, sellaisen etäisyyden päähän, josta niiden tarkasteleminen on mahdollista (Lehtonen 1995; Rechardt 1991).

Toisessa tapauksessa erään psykiatrisen sairaalan nuori naispotilas samasti itsensä Dingo-yhtyeen *Levoton tuhkimo* -lauluun: ”Dingon *Levoton tuhkimo*. – Siksi et siinä voi hyvin samastaa huonot hetkensä. Leikkimällä mielessään levotonta tuhkimoa. Se auttaa vaikeissa tilanteissa ja antaa elinvoimaa.” Kappaleen kielikuvat ovat seuraavanlaisia: ”Juot ja katselet vieraisiin pöytiin. / Salaa vilkaiset itseäsi peiliin. / Pikimustat tähdet tuijottaa takaisin. / Toivot, että joku huomaisi sinutkin. // Pöydässäsi ei ole yhtään ystävää. / Kaikki tietää sun tuhkimotarinas nimeltään. / Ennen taivas oli avoinna sinullekin, / kunnes paha sormi tavoitti karkurin. // Elämä on helppoo, silloin kun on joku, josta pitää kii, / ei tarvitse mennä nukkumaan itkeäkseen itsensä unelmiin.” Kappaleen soiden liikkuvat, musiikin kehys-tämät kielikuvat kuvaavat hyvin elämyksellisesti ja osuvasti monen yksinäisen ja lohduttoman nuoren kokemusmaailmaa – vaikeutta liittyä toisiin ja monesti terapioissa esille nousevaa itsesäälilmakuista käsitystä oman kärsimyksen yksilökohtaisuudesta sekä siitä, että kaikkien muiden asiat ovat hyvin. Musiikki näyttää kuin huomaamattamme piirtävän kuvia sellaisista minuutemme puolista, joiden tunnistaminen tai verbaalinen käsittely voisi monesti olla liian vaikeaa ja tuskallista.

Integroivasta funktiostaan huolimatta musiikkikokemus merkitsee usein helpottavaa ja empaattista kokemusta, että kärsivä ihminen ei ole yksin, koska ainakin koskettavan kappaleen tekijä tai esittäjä on kokenut jotakin samaa ja samanlaista. Symbolitutkija Susanne Langerin (1967) mukaan musiikin todellinen voima on siinä tosiasiaassa, että se voi tunteenomaaisesti olla totta tavalla, johon kieli ei pysty. Sen muodoilla on sisällöllinen ambivalenssi, jota pelkillä sanoilla ei voi olla. Ambivalenssin merkitys korostuu erityisesti lauluissa, joiden tunnelmat esimerkiksi jonkun rakastetun esittäjän tulkitsemina ovat paljon enemmän kuin teksti tai musiikki erikseen tarkasteltuina. Iskelmän tai laulelman merkittävyys perustuukin juuri sen kokonaisvaltaisten tunnelmien ja tunnekokemusten käynnistämiseen psyykkisiin prosesseihin, joista samastuminen ja muistaminen ovat tärkeimpiä.

PSYYKEN PROSESSIT MUSIIKIN ALKUPERÄNÄ

Miten edellä kuvatut asiat sitten ovat mahdollisia? Yksi selitys näyttää kytkeytyvän musiikin olemukseen ja erityisesti sen abstraktiin ja symboliseen luonteeseen. Musiikin ontologinen olemus on psyyken sisäinen, eikä se ole riippuvainen akustisesta toteutuksesta. Beethovenin sävelsi valtavan myöhäistuotantonsa kuulonsa menettäneenä, mikä on vastaansanomaton osoi-

tus musiikin sisäisestä alkuperästä. Ääni on musiikin ilmentymä, ei sen olemus – yhtä vähän kuin puhe on ajatuksen olemus. Voidaankin oikeutusti puhua musiikillisesta ajattelusta, jossa olemuksen ja ilmiön suhde on vastaava kuin ajattelun ja puheen suhde. Musiikillinen ajattelu edellyttää akustista toteutusta yhtä vähän kuin ajattelemisen edellyttää puhetta (esim. Lehtonen 1995; Mansnerus 1992; Tarasti 1983). Musiikillista ajattelua voidaan ehkä parhaiten kuvata vertauskuvallisesti sanomalla, että psyykesämme soi musiikki.

Musiikki syntyy elävästä sisäisestä energiasta, joka intentionaalisen luonteensa vuoksi pyrkii vaikuttamiseen ja kommunikaatioon vastaanottajansa kanssa. Musiikki on tietynlainen *sisäisestä ulkoiseksi* tuleminen mahdollisuus (Leichter 1984), jonka avulla ihmisyksilö voi halutessaan muuntaa sisäisiä, ts. omia psykofyysisiä merkityskokemuksiaan ulkoiseen kommunikatiiviseen muotoon. Musiikin vaikuttavuus ja ilmenemismuodot perustuvat dynamiikkaan, joka työntää erilaisia mieleemme sisältöjä liikkeeseen. Arkikielessä on tällöin tapana sanoa musiikin liikuttavan meitä, mikä ilmaisuna kuvaa oivallisesti musiikin mielessämme käynnistämiä psyykkisiä prosesseja. Musiikki on jo pitkään nähty objektina, johon voimme sijoittaa itsemme ja henkilökohtaiset kokemuksemme ja jossa voimme käsitellä niitä (ks. esim. Winnicott 1966 ja 1971).

Toisaalta on oikeutettua puhua musiikkisubjektista (Lehtonen ja Niemelä 1997), joka liikuttaa meitä nostaen esim. erilaisia menneisyyden hämärään vajonneita kokemuksiamme uudelleen tarkasteltaviksi. Näinhän edellä kuvatuissa esimerkeissä juuri tapahtui – musiikin soiden liikkuvat kielikuvat toivat välittömästi kuulijan mieleen vuosikymmenien takaisen öisen Helsingin tunnelmat, jotka olivat hyvin autenttisia ja todellisia. Tästä näkökulmasta sekä musiikin luominen että vastaanottaminen ovat luovia toimintoja, joiden suhde on kuitenkin käännteinen. Siinä missä säveltäjä *ulkoistaa* oman mielensä sisältöjä musiikkiin, vastaanottaja luo kuulemansa musiikin uudelleen omassa mielessään *sisäistämällä* sen merkitykset ja muokkaamalla niitä edelleen omaa kokemusmaailmaansa vastaaviksi. Tämän prosessin yhteydessä kokeva subjekti etsii aktiivisesti kokemuksellisuudestaan kuulemansa musiikkia vastaavia omakohtaisia merkityskokemuksia, tunteita, tunnelmia ja tapahtumia.

Musiikki edustaa symbolisesti tietoisuutemme piiriin sijoituvia itseämme ja ympäristöämme koskevia havaintoskeemoja sekä muita kulttuurisia jäsennyksiä. Tämän lisäksi se kommunikoi lähes esteittä myös tiedostamattoman ja ruumiillisen kokemusmaailmamme kanssa, jonka sisältöjä se aktivoi ja käsittelee ja jonka erilaisista merkityksistä se kertoo. Sävelteokset kantavat sisällään tietynlaisia minuuden manifestaatioita, jotka

säveltäjän minuudesta lähdettyään välittyvät tunnistettavina tulkitsijan minuuden kautta kuulijan minään, jolle musiikki puhuu (Lindstedt 1993). Musiikki edustaa tässä suhteessa minuuksien välistä siltaa, jonka ylittäminen merkitsee usein myös uudenlaista kokemusta maailmasta ja kenties myös ennen kokematon yhteisyyden ja empatian mahdollisuutta.

UNEN HARSO – KIELIKUVAT ARKAAISEN PIILOTAJUNNAMME ILMENTÄJINÄ

Tutkimuksessa voimakkaasti esiin noussut iskelmämusiikki edustaa ennen muuta nostalgista muistin siltaa lapsuuteen ja nuoruuteen. Mollissa askeltavat kappaleet (25 tärkeimmästä kappaleesta vain kaksi oli duurissa) kuvasivat lähes poikkeuksetta mennyttä maailmaa ja siihen kytkeytyviä muistikuvia. Tärkeiksi koetut kappaleet saattavat tempaista kuulijansa kauas menneisyyteen sijoittuviin tilanteisiin, joihin kytkeytyviä mielikuvia ne edustavat. Kokemus voidaan konkreetisti ilmaista muodossa ”tätä musiikkia kuuntelin silloin, kun olin lapsi”, ”tätä laulua äidillä oli tapana laulaa minulle ennen kuin nukahdin” (ks. myös Piha 1980; Rechartt 1988 ja 1991). Musiikkikokemus näyttää voimakkaasti aktivoivan ja kantavan nimenomaan erilaisia vuorovaikutusmielikuvia – kokemuksia hyvistä ja läheisistä ihmisistä ja ihmissuhteista.

Musiikki kytkeytyy kenties voimakkaimmin juuri ajallisuuteemme, joka muistimme kautta muodostaa yhden ydinminuutemme peruskategorioiden (ks. Stern 1985). Muistaminen merkitsee myös siltaa omaan taustaan ja identiteettiin. Se antaa mahdollisuuden käsitellä ja ymmärtää menneisyyttä, palauttaa mieleen positiivisia asioita ja ihmisiä ja myös sovittaa menneisyytemme konflikteja tai kokemiamme vääryyksiä. Iskelmämusiikkiin liittyvät elämykselliset kielikuvat ovat ikään kuin symbolisia avaimia erilaisiin menneisyydessä sulkemiimme oviin – asioihin, ihmissuhteisiin ja tapahtumiin.

Vertauskuvallisesti voimme William Blakea vapaasti siteeraten sanoa, että joidenkin ovien takana on miellyttäviä muisti- ja mielikuvia, toisten takana puolestaan odottaa tuskaisia ja ahdistavia asioita. Ihmisen suhde muistiinsa rinnastuu kiinnostavalla tavalla Carl Gustav Jungin (1991) ajatuksiin – kysymykseen siitä, onko kohtaamamme menneisyys ystävämme, jota voimme käyttää oman individualisaatiomme ja kasvumme tukena, vai vihollisemme, joka täytyy kaikilla mahdollisilla keinoilla torjua. Musiikki

edistää psyykkistä integraatiota, koska musiikkikokemus antaa mahdollisuuden menneisyyteemme liittyvien muistiedustusten työstämiseen ja muuttamiseen.

Musiikki kytkeytyy kaikkiin muistityyppeihimme. Musiikin välitön havaitseminen ja hahmottaminen edellyttävät lyhytkestoisen muistimme aktivoimista ja käyttöä. Musiikin soiden liikkuvat muodot ja kielikuvat aktivoivat myös episodista muistiamme, jolloin musiikki muistuttaa meitä jostakin samanlaisesta tai samasta kuten aiemmin tässä artikkelissa kuvatuista menneistä tilanteista tai episodeista. Kenties tärkein musiikin ominaisuus on kuitenkin se, että se näyttää herättävän henkiin ja aktivoivan myös tiedostamattomassa, semanttisessa muistissamme olevia merkityskokemuksia, jotka voivat muodoltaan olla myös arkaaisia ja ei-verbaalisia. Varsinkin vakavissa psykiatrisissa häiriöissä juuri tällaiset vaikeasti ilmaistavat ja ymmärrettävät kokemusvivahteet saattavat olla eheytyksen kannalta ratkaisevia. Todennäköisesti myös monet oman ydinminuutemme ruumiilliset ja symboliset ulottuvuudet sijoittuvat semanttiseen muistiimme.

Soiva musiikki tai sen kehystämät kielikuvat vastaavat muodoltaan ihmisen semanttiseen muistiin taltioituneita kokemisen muotoja. Musiikkikokemukseen liittyvässä prosessissa ihmisen semanttisen muistin sisällöt joutuvat hetkelliseen muokkaukseen, jonka jälkeen tulos usein havaitaan myös tietoisina muisti- tai mielikuvina. Musiikin synnyttämät mielikuvat (Lehtonen 1986) rinnastuvatkin lähinnä unen mieleenpalauttamiseen tilanteessa, jossa henkilö esimerkiksi tietyn ärsyksen vuoksi herää kesken unen näkemisen. Asiaa voidaan kuvata Freudin (1981, siteerannut Heinonen 1995) sanoin:

Unen ei tarvitse toistaa tällaista ajat sitten hahmottunutta kuvitelmaa kohta kohdalta – riittää, kun se niin sanoakseni näppäisee sitä. Sillä tarkoitan seuraavaa – kun orkesteri soittaa pari tahtia ja joku sanoo niin kuin Don Juanissa, että tuo on Mozartia, ”Figaron häistä”, mieleeni aaltoaa muistoja, joiden ainoakaan yksityiskohta ei heti pääse nousemaan tietoisuuteeni. Tuo avainsanoma on kuin läpimurtokohda, mistä koko piilotajuinen rintama joutuu liikkeeseen. Aivan samoin voi käydä piilotajuisen ajattelun kohdalla. Herättävä ärsyke avaa tien psyykkiseen avainkohtaan, mistä lähtien koko kuvitelma joutuu liikekannalle.

Soiden liikkuva musiikki kielikuvineen etsii vaikuttavuutensa ytimenä toimivia psyykkisiä avainkohtia, joiden kautta koko muistiedustuksemme rintama joutuu muokkauksen kohteeksi. Musiikin käynnistämän psyykkisen työskentelyn yhteydessä kuulija voi elää uudelleen kauas men-

neisyyteen sijoittuvia elämyksellisiä tapahtumia. Prosessissa musiikin kielikuvat vaihtuvat kokevan subjektin henkilökohtaisiin mielikuviiin sekä niihin läheisesti kytkeytyviin muihin henkilökohtaisiin merkityskokemuksiin, jotka prosessissa voivat tiedostua ja tulla psyykkisen ja myöhemmin myös verbaalisen käsittelyn piiriin. Vastaavasti myös esittäjä voi ladata tulkintansa täyteen omasta elämästään nousevia intiimejä mielikuvia ja merkityskokemuksia, jotka välittömästi puhuttelevat kuulijoita.

Minuuden ja muistin kietoutuminen yhteen musiikkielämyksessä kytkee sen ydinminuuteemme, sillä juuri minuutemme ainutlaatuinen suhde aikaan tekee meistä ihmisiä. Tämä symboliseen prosessiin liittyvä ominaisuus antaa meille mahdollisuuden oman minuutemme jälleenrakentamiseen tarvittavaan itsereflektioon, joka perustuu symboliseen kykyymme käsitellä mennyttä ja poissaolevaa läsnäolevana. Olemassaolomme peruskysymykset kytkeytyvät oman ajallisuutemme kategorioihin. Tunnetun eksistentiaalisten Martin Heideggerin (1962) moniselitteinen pääteos *Sein und Zeit* [Oleminen ja aika] pohdiskelee juuri olemassaolomme ja ajallisuutemme yhteen kietoutumisen erilaisia kohtaloita (ks. myös Lehtonen 1995).

JOEN YLI PUIDEN SIIMEKSEEN – KIELIKUVIEN ARKKITYYPPEJÄ

Tutkimuksemme lähti oletuksesta, että musiikin merkityksellisyys hahmottuu minuudessa, joka tietyllä tavalla muodostaa musiikkikokemustemme yleisinhimillisen perustan. Tutkimustulokset tukivat teoreettista lähtökohtaamme, sillä tärkeiksi koettujen kappaleiden kielikuvat sisälsivät runsaasti Carl Gustav Jungin kuvailemaa arkkityypistä symboliikkaa. Tulos oli odotustemme suhteen looginen: mikäli musiikki koskettaa ydinminuuteemme olennaisesti kytkeytyvää arkaaista piilotajuntaa, on luonnollista, että tämä jättää merkkinsä myös musiikkiin ja siihen läheisesti kytkeytyviin kielikuviiin (ks. Friedman 1957; Kurkela 1993; Lehtonen 1996; Morsanyi 1935). Sen sijaan arkkityyppisten symbolien runsaus ja selkeys tärkeiksi koettujen kappaleiden kielikuvissa oli tutkijoillekin yllätys.

Keskeisin kappaleissa esiintynyt arkkityyppi oli veden ylittämisen ja sillan teema. Jung (1991) puhuu erityisestä ”siirtymäteemasta”, joka esiintyy myös monissa myyteissä ja myyttisissä kertomuksissa. Siirtymäteemaan kuuluu subjektin irtautuminen vanhasta ja siirtyminen uuteen elämänvaiheeseen. Siirtymäteema nousi selkeänä jungilaisena arkkityyppinä esille mm. seuraavien tärkeimmiksi koettujen kappaleiden kielikuvissa:

Kuka keksi rakkauden, Lumi teki enkelin eteiseen, Rakastan sinua elämä, Satumaa, Hopeinen kuu, Lokki ja Joki. Kappaleiden kielikuvat viittaavat siirtymäteemaan: ”mä surujen sillalta näin tummien aaltojen uivan merelle päin”, ”tyttö näki sillalta, kuinka mustaa vesi oli alhaalla jossakin”, ”aavan meren tuolla puolen jossakin on maa”, ”jäänyt on päivän työ, ilta varjoja tielleni siirtää, kaupungin sydän lyö, valot laineille siltoja piirtää”, ”hopeinen kuu luo merelle siltaa”, ”mä murheeni toin joelle kerran” jne. On ilmeistä, että kappaleiden dynaamiset kielikuvat ammentavat sisältönsä juuri arkaaisen piilotajuntamme maailmasta. Tässä yhteisessä arkaaisessa maailmassa vierailemme joka yö unissamme.

Kielikuvien syvälinen kytkeytyminen tekijöidensä minuuteen nosti esille selvän siirtymäteeman, joka voidaan tulkita esimerkiksi psyykkiseen sairastumiseen liittyvää eksistentiaalista muutosta kuvaavaksi. Se liittyy todennäköisesti myös kasvumme eri vaiheisiin, lapsuutemme ja nuoruutemme taakse jättämiseen, kuolemaan, avioeroon tms. suuriin elämänmuutoksiin. Kirjassaan *Symbolit. Piilotajunnan kieli* Jung (1991) kirjoittaa seuraavasti: ”Itse esiintyy tavallisesti unen näkijän elämän ratkaisevissa vaiheissa – käännekohtissa, jolloin hänen perusasenteensa ja koko elämäntapansa ovat muuttumassa. Muutosta symboloi usein veden ylittäminen.”

Kielikuvien maailmaa vastaava mielikuvamaailma toimii kuin valvetilan vastineena unen edustamalle piilotajunnan maailmalle. Yleensäkin musiikki ja sen kehystämät kielikuvat toimivat porttina piilotajunnan maailmaan, josta syvälinen musiikkinautinnon yhteydessä pääsee osalliseksi myös valvetilassa. Kuten Lehtonen (1989) on aikaisemmin korostanut, Freudin (1981; 1968) tunnettuun toteamukseen ”unet ovat kuningastie piilotajuntaan” voidaan hyvällä syyllä lisätä unien rinnalle musiikki.

Kuvaavana esimerkkinä toimii erään työnohjauksessa olevan musiikkiterapeutin uni. Unessa hän seisojyrkällä kallonkielekkeellä, jolta vain hatara ja virttynyt köysisilta johti kuilun toiselle puolelle. Syvällä kuilun pohjalla virtasi sameavetinen joki. Äkkiä terapeutti huomasi erään kaikkein vaikeimmista terapia-asiakkaistaan nousevan tuolle katkeamaisillaan olevalle sillalle. Samanaikaisesti hänet ympäröi kiihtynyt väkijoukko, joka vaati häntä estämään asiakkaansa aikeet. Selittäessään ihmisille, että hän ei voi tehdä mitään eikä asia edes kuulu hänelle, hän huomasi, että myös tummaan kaapuun pukeutunut vanha mies aikoi astua sillalle. Vastanyt hän toimi, työnsi vanhan miehen kovakouraisesti syrjään ja huusi samalla tälle kiihtyneenä, ettei silta kestäisi kahta kulkijaa. Unen ilmiäsu kertoi terapeutille jo kerran aikaisemmin itsemurhaa yrittäneen asiakkaansa kuolemanvaarasta. Se nosti esille myös terapeutin tiedostamattoman torjunnan ja vastarinnan, joka unessa esiintyi oman vastuun ja vaikutusmah-

dollisuuksien kieltämisenä. Unen keskustelemat olivat siirtymäteemaa edustava sameavetisen joen ylittävä silta sekä vanhan miehen hahmossa esiintynyt kuoleman arkkityyppi.

Seuraavaksi merkittävimpanä arkkityyppinä esiintyi jungilainen varjo-arkkityyppi, joka mainitaan mm. seuraavissa tärkeimmiksi koetuissa kappaleissa: *Kuurankukka*, *Surun pyyhkit silmistäni*, *Yesterday*, *Hotel California*, *Rakastan sinua elämä*, *Help* ja *Metsäkukkia*. Jung (1991) kuvailee varjoa piilotajuisen sielunelämän ilmentäjäksi, josta hän toteaa mm. seuraavaa:

Varjo ei ole koko piilotajunnan persoonallisuus. Se edustaa minän tuntemattomia tai vähän tunnettuja ominaisuuksia, niitä puolia, jotka suurimmaksi osaksi kuuluvat persoonalliseen alueeseen ja voisivat yhtä hyvin olla tietoisia. Kun yksilö koettaa nähdä varjonsa, hän tulee tietoiseksi (ja usein tuntee häpeää) niistä ominaisuuksista ja ylläkkeistä, jotka hän kieltää itsessään, mutta jotka hän niin selvästi voi nähdä muissa.

Varjon esiintyminen tärkeimmiksi koettujen kappaleiden kielikuvissa tuntuu noudattelevan Jungin (1991) kuvausta kuten esimerkiksi aineiston tärkeimmäksi nousseessa kappaleessa *Kuurankukka*: ”Lämpö päivänkään ei niitä pois voi sulattaa, ne kukkii siellä, missä varjo lankeaa.” Kappaleen kielikuvat kertovat ihmisestä, joka ”kohtaa varjonsa”, luopuu turhista kuvitelmistaan ja tyytyy realiteetteihin: ”Turhaa, aivan turhaa, on jälkiänsä käydä seuraamaan, turhaa, aivan turhaa, se mitä etsii ei enää palaa ennalleen.” Vastaavia esimerkkejä sisältyy moniin tärkeiksi koettuihin kappaleisiin: ”there is a shadow hanging over me”, ”ilta varjoja tielleni heittää”, ”unen harso piirteet luo ja hämärtää” jne.

Kuurankukan kerronnan kuolleet jäiset kukkaset viittaavat konkreetin sisältönsä ohella myös elämän peruuttamattomuuteen, menetykseen sekä ihmisen sisälle jääntyneisiin tunteisiin, alakuloisuuteen ja masennukseen. Kappaleen keskusaiheena oleva kuurankukka on kaaosteoreetikkojen (esim. Gleick 1988) esittelemä Mandelbrotin kuvio, kuusikulmio, joka kasvaessaan muuntuu näennäisen satunnaisesti mutta säilyttää kuitenkin aina säännönmukaisuutensa. Kuvion muunnelmia, ns. kasvukuvioita, on käytetty monimuotoisen kasvun arkkityyppisinä symboleina (Jung 1991). Symboliikka on erityisen mielenkiintoista, koska aineistossa olevien potilaiden kenties keskeisimmän ongelma-alueen, psykoosin, ydintematiikka rakentuu juuri psyyken piirissä koetun järjestyksen ja kaaoksen keskinäiseen suhteeseen ja traumaattiseen vaihteluun.

Tutkimuksemme kiintoisin arkkityyppi oli Jungin anima-arkkityyppi, joka muiden arkkityyppien tapaan edustaa kollektiivista piilotajuntaamme. Jungin (1991) mukaan animassa, joka merkitsee sisäistä naista, persoonituvat kaikki naiselliset ja psykologiset tendenssit, kuten epämääräiset tunteet ja mielialat, ennustavat aavistukset, vastaanottavuus irrationaalisille asioille, kyky persoonalliseen rakkauteen, herkkä luonnon tunne ja ennen muuta läheinen suhde piilotajuntaan. Animahahmo voi olla merkitykseltään sekä positiivinen että negatiivinen. Positiivinen anima edustaa miehessä luovia, intuitiivisia ja tunteisiin liittyviä puolia, joiden tehtävänä on miesten auttaminen ja opastaminen hädän hetkellä tai tuhoutumisen uahessa. Negatiivinen animahahmo puolestaan esiintyy erityisten animamielialojen yhteydessä, jotka usein ilmenevät raskasmielisyytenä, epävarmuutena ja ärtyisyytenä sekä herättävät miehessä sairauden, impotenssin ja ponnettomuuden pelkoa. Helposti koko elämä saa painostavan ja melankolisen sävyn, jota vastaan on kaikin keinoin taisteltava. Vastaavasti positiivinen animahahmo merkitsee usein uusien, aiemmin kokemattomien ja aiempaa ajattelua radikaalisti muuttavien mahdollisuuksien esiintymistä.

Suomalaisten psykiatristen potilaiden tärkeimmäksi kokema musiikki oli miesten laulua naisille. Keräämistämme noin 200 tärkeästä kappaleesta noin puolet oli kohdistettu naiselle. Tästä voidaan tulkita, että kappaleiden naishahmo ei merkitsekään pelkästään jotakin naissukupuolen konkreettia tai imaginaarista edustajaa vaan että kappaleissa esiintyvä nainen samalla symboloi arkkityyppistä animaa sekä siihen kytkeytyviä uusia positiivisia mahdollisuuksia kuten luovaa mielialaa, joka musiikin ja siihen läheisesti kytkeytyvän mielikuvituksen kautta toimii piilotajunnallisten sisältöjen vapauttajana, uusien voimavarojen antajana ja individualisaation edistäjänä.

Aineistossa on runsaasti kielikuvia, jotka ovat kuin suoraan Jungin (1991) animakuvauksista. Selkeitä esimerkkejä löytyy esim. Uriah Heepin *Lady in Black* -kappaleesta, jossa mustiin pukeutunut nainen johdattelee kappaleen sotaan ja väkivaltaan kietoutunutta miespuolista kertojaa. Vastaavasti Eagles-yhtyeen *Hotel California* -kappaleen hämyisissä käytävissä kynttilän valossa kertojaa johdatteleva naishahmo on kuin suoraan Jungin (1991) kirjan sivuilta. Aineiston tärkeimmäksi esittäjäksi koetun Beatles-yhtyeen musiikissa on hahmoteltavissa kokonainen animakappaleiden sarja. Kappaleiden syntyhistoria kytkeytyy Heinosen (1995) väitöskirjan mukaan Paul McCartneyn äidin kuolemaan liittyvään surutyöhön, joka sai ilmiänsä McCartneyn sävellystyössä. Kenties osuvin sanoitus on tässäkin aineistossa olleessa kappaleessa *Let it Be*: "When I was in times of

trouble / mother Mary came to me / speaking words of wisdom, / let it be.
// In my hour of darkness / she was standing right in front of me / speaking
words of wisdom, / let it be.”

Piilotajunnan myyttisessä maailmassa nainen on elämän antaja ja ylläpitäjä, joka edustaa pehmeitä arvoja, reflektiota sekä tukahdutettujen tunteiden ääntä. Tulos oli niin selkeä, että katsoisimme sillä olevan yleisempääkin kantavuutta. Tällöin se on tulkittava lähinnä iskelmän ja musiikin herättämän positiivisen animamielialan ilmentäjäksi, josta musiikkikokemuksessa pääsee osalliseksi. Laulaessaan tai lauluja kuunnellessaan miehinkin mies voi vapaasti ja tiedostamattaan kommunikoida oman feminiinisen puolensa kanssa ja olla tunteellinen ja nostalginen. Tärkeäksi koetun musiikin kielikuvat ovat seurausta musiikin arkaaisesta alkuperästä ja kytkeytymisestä ydinminuutemme kokemuksiin, jotka ovat oman olemassaolomme kannalta olennaisia. Daniel Sternin (1985) käsitys minuudesta vastaa kiinnostavalla tavalla Jungia: molemmat määrittelevät minuuden ikään kuin kaasupalloksi, joka ympäröi kovaa ydintä. Arkkityypit tulevat Jungin (1991) käsityksen mukaan juuri pallon ytimeistä.

ESITTÄJÄT JA LAULUNTEKIJÄT SAMASTUMISEN KOHTEINA

Keskustellessamme tutkimustuloksista erään tuttavän kanssa, joka ilmoitti pitävänsä Jari Sillanpäästä ja Joel Hallikaisesta, toinen meistä kysyi, mihin pitäminen perustuu. Vastaus tuli heti ja epäröimättä: ”Minusta Hallikainen ja Sillanpää ovat myönteisiä ihmisiä, jotka heijastavat ympäristöönsä myönteisyyttä, suvaitsevaisuutta ja hyväntuulisuutta.” Kenties tuollainen hyväntuulinen myönteisyys heijastuu ympäristöön ja helpottaa samastumista tietyllä tavalla henkilöityneisiin kappaleisiin. Myös tässä suhteessa avainsana on samastuminen, jossa samastuva ihminen koettaa ikään kuin päästä osalliseksi samastumiskohteensa ominaisuuksista.

Eräs musiikkiterapia-asiakas kertoi lapsuudestaan, jossa hän koki samalla tavalla tietynlaisen leppoisan ja hyväntuulisen ihmisen arkkityypin, näyttelijä Aku Korhosen. Asiakas kuvasi ajatteluaan seuraavasti: ”Kun mä kattelin niit Aku Korhosen elokuvia, niin mä aina toivoin, et se ois mun pappani tai jotain. Sil oli aina jotakin mukavaa, leikkisää tai lohduttavaa sanottavaa joka tilanteessa. Mä ajattelin, et just tollaseks aikuiseks mä haluun joskus tulla.”

Tutkimuksemme tärkeimmäksi esittäjäksi nousi **Beatles**-yhtye, mikä ei ole lainkaan yllättävää, sillä yhtyeen suosio ja merkitys kevyen musiikin kentässä on vieläkin vertaansa vailla. On kiinnostavaa ajatella vaikka sitä, miten erilaisia asioita ihmiset ovat Beatles-yhtyeen musiikin tahdissa tehneet ja kokeneet. Beatles-musiikki on ollut kehystämässä kasvun ja kapinan erilaisia kohtaloita: ensi rakastumista, ensimmäisiä seksuaalisia kokemuksia, ensi humalaa sekä muita kokonaisen Beatles-kengissä kulkeneen ja Beatles-purukumia Beatles-elokuvissa paukutelleen sukupolven kehitystapahtumia. Saattaa olla, että koko 1960-luvun nuorisokulttuuri puristui jonkinlaisen Beatles-suodattimen läpi. Tämä jätti monien elämään lähtemättömät jälkensä, jotka erilaisten kasvuprosessien lisäksi kytkeytyivät myös niihin erityisiin hetkiin ja tilanteisiin, joita Beatles-musiikki oli kehystämässä.

Seuraavaksi merkittävimmät esittäjät edustivat suomalaista populaari- ja iskelmämusiikkia. **Hector** nousi merkitykseltään lähelle Beatles-yhtyettä. Hän on suurikokoinen suomalainen mies, jolla on sydämeenkäypä taito kertoa koskettavasti elämän vaikeista ja traumaattisista asioista. Hänessä näyttää samanaikaisesti olevan jotakin sekä miehekkään voimakasta että äärimmäisen herkkää ja haavoittuvaa. Hänen laulunsa pystyvät aidosti tavoittamaan ahdingossa elävän lapsen ja nuoren herkän ja hienopiirteisen elämysmaailman. Hectorin musiikille leimalliset kielikuvat liikkuvat usein juuri lapsuuden ja nuoruuden maisemissa ja erilaisissa ihmis-kohtaloissa, joista ne oivaltavan humanisti kertovat.

Lauluissaan Hector on tarttunut erityisesti vakaviin ja traagisiin aiheisiin, yksinäisyyteen, suruun ja osattomuuteen. Hectorin tärkeimmäksi koetun *Lumi teki enkelin eteiseen* -kappaleen kielikuvat kertovat koskettavan kasvutarinan: ”Tyttö näki sillalta kuinka mustaa / vesi oli alhaalla josakin. / Äiti kysyi, miksi tuo runoja rustaa, / lapsi on kai päästänsä sekaisin. // Tyttö itki hetken ja katsoi taakseen / villinä soi huokaus kaupungin.” Hector on kertonut laulun perustuvan hänen nuoren naisen itsemurhasta sanomalehdestä lukemaansa uutiseen, jonka pohjalta hän sitten sommitteli oman koskettavan tarinansa. Tekijä on myöhemmin ihmetelty laulunsa suurta suosiota, sillä siinä ei hänen mukaansa ole mitään menestyskappaleen aineksia. Kappaleen suosio perustuu todennäköisesti sen koskettaviin kielikuviiin, jotka monet elämässään vaikeuksia kokeneet ihmiset voivat jakaa. Eräs terapiassa ollut naisasiakas totesi kappaleen kertovan suoraan hänen traumaattisista kokemuksistaan:

Isäni oli juoppo ja elämä oli kauhean vaikeata. Koulussa mä olin kauhean hiljainen ja syrjäänvetäytynyt, koska mä häpesin isää ja it-

teeni. Mä en koskaan uskaltanut edes ystäväystyä kenenkään kanssa, saatikka pyytää meille ketään, koska ei tiennyt millasessa kunnossa isä taas olisi. Koko mun lapsuus ja nuoruus oli vaan kauheen surullista ja kurjaa, koska koko elämä vaan pyöri isän ryyppäämisen ja vanhempien riitojen ympärillä. Kun toi kappale sitten tuli mä koin, et se on todella tehty musta, koska niin hyvin se kuvas sitä perhehelvettiä, missä mä oli koko ikäni elänyt. Muutenkin just Hector on mulle just SE laulaja. Se tajuaa mun tuntoja ja sen musiikki antaa utta toivoa ja uskoa huomiseen.

Seuraavaksi sijoittuneessa **Tapio Rautavaarassa** on paljon samaa, sillä myös hän loi uransa koskettavien laulelmien eläytyvänä ja syvällisenä tulkitsijana. Hänen persoonalleen oli leimallista kulkuriromanttinen reissumies-myytti, jota hän aidosti myös omassa elämässään toteutti. Hänen lauluissaan ihmistä puhuttelee paljon nähnyt ja ihmistä rakastanut mutta myös usein pettynyt laulaja, joka ei kuitenkaan ole menettänyt alttiuttaan uskoa ihmiseen tai nähdä maailman kauneutta. Monet tärkeiksi koetut Rautavaaran kappaleet on tehty yhdessä Reino (Repe) Helismaan kanssa. Onkin helppo yhtyä Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon (1986) toteamukseen, jonka mukaan on vaikea kuvitella syvempää tekstintekijän ja laulajan yhteisymmärrystä kuin Helismaan ja Rautavaaran lauluissa. Esimerkkejä ovat *Päiväsäde ja menninkäinen* ja *Reissumies ja kissa*, jota on monesti tulkittu siten, että reissumiehen jaloissa pyörivä musta kissa symboloi joko ihmisen piilotajunnan varjoa tai alati läsnäolevaa kuolemaa.

Tapio Rautavaara oli sukupolvelleen myös yritteliäisyyden henkilöitymä, ihminen, joka nousi heikoista oloista menestykseen ja suosioon. Siitä huolimatta, että Rautavaaran esiintymiset saattoivat toisinaan olla rehvakkaita, hänen persoonallisuuteensa kuului aina myös vaatimattomuus ja nöyryys (Lehtonen ja Niemelä 1997). Hectorin tavoin Tapio Rautavaaran musiikki perustui kappaleiden vahvoihin ja elämyksellisiin kielikuviin, jotka nousivat esittäjänsä muistin maisemista ja kietoutuivat kuulijoiden muistoihin ja mielikuviin menneen elämän kokemustodellisuuden edustajina. Esimerkkeinä voivat olla myös tähän aineistoon kuuluneet *Sininen uni* tai vaikkapa *Isoisän olkihattu*. Kappaleet kuvaavat elämää toisinaan metaforisesti kielikuvia käyttämällä, toisinaan suoremmin.

Tapio Rautavaarasta on olemassa lähes loputon määrä tarinoita, joita hänet tunteneet tai tavanneet ihmiset kertoilevat. Eräässä vanhusten musiikkiryhmässä eräs mies kertoi tavanneensa Tapsan viinakaupassa, jossa tämä tapansa mukaan sattuvasti totesi: ”Pannaan kaksi Algerialaista (halvinta punaviiniä), että jaksaa hymyillä.” Von Bagh ja Hakasalo (1986) sanovatkin Rautavaaran olleen eräänlainen kansakunnan seremoniamestari ja vertaavat häntä Frans Emil (Taata) Sillanpähän: molemmilla oli taito

kertoa suomalaisuuteen liittyvistä perusasioista tavalla, joka on runollinen ja olennaista ihmisyyttämme syvältä kouraiseva. Molemmissa oli annos samanlaista lempeää, viisasta ja paljon elämää kokenutta isähahmoa.

Seuraavaksi tärkeimmäksi tutkimuksessa koettiin **Olavi Virran** musiikki. Olavi Virta oli suomalaisen iskelmämusiikin suurin ja haltioitunein tulkki – ominaisuus, joka vei hänet huipulle mutta teki hänestä samanaikaisesti haavoittuvan. Oli aivan kuin iskelmän maailmankuvaan olennaisesti kuuluva voimattomuuden ja osattomuuden tunne olisi asunut jossakin hänen sisällään silloinkin, kun hän vaikutti voittamattomalta. Olavi Virta oli modernin traagisen ihmiskuvan edustaja, mestari, joka sai ja menetti kaiken. Hänen tiensä kulki suurten voittojen ja ihailun kautta hylkäämiseen, unohdukseen, alkoholismiin ja säälimättömään nöyryytykseen. Virran kohtalo on saanut lähes myyttisiä ulottuvuuksia, sillä hänestä tuli lehdistön säälimättömän ajolahdin vuoksi myös ensimmäinen median uhri. Juhlitusta kuninkaasta tuli miltei yhdessä yössä kerjäläispoika, säälittävä ja halveksittu ”laulava lihapulla”. Kaiketi myös monet vaikeuksissa olevat tai psykiatrisessa hoidossa olleet ihmiset ovat omassa elämässään kokeneet vastaavaa säälimättömyyttä. Olavi Virran kohtalossa tulee esiin myös yhteiskuntamme ihmisarvoon kytkeytyviä kysymyksiä: onko ihminen arvokas vain niin kauan, kuin hänellä on vaihtoarvoa?

Irwin Goodman, jonkinlainen musiikkitaivaamme antitähti, sijoitui aineistossa seuraavaksi. Hänestä sukeutui jo uransa alkuvaiheessa todellinen nykyaikainen kuplettilaulaja, jonka esityksissä niin sanallisilla kuin musiikillisillakin epäsovinnaisuuksilla oli oma keskeinen merkityksensä. Irwin oli alusta alkaen myös kaikkien taidelaulun sääntöjen vastaisesti nenäänsä hönöttävä hamppari, joka niin lauluissaan kuin henkilökohtaisessa elämässäänkin taisteli valtakoneistoa, byrokratiaa, verottajaa ja esivaltaa vastaan pienen ja vajavaisen ihmisen puolesta. Irwin ehti pitkän uransa aikana ”irwistellä” lähes kaikkea, mikä tavalla tai toisella oli tärkeätä valta- ja korkeakulttuurille. Irwinin musiikki ja elämäntapa oli tavallisen jätkän puolustus. Tarkkasilmäiset voivat helposti havaita jätkämäisen olemuksen taakse piiloutuvan herkkyuden ja lämpimän sympaattisuuden. Irwin oli kiinnostavalla tavalla myös kaksinainen persoonallisuus: siinä missä Irwin reteesti korkkasi uuden kossupullon, saattoi tämän alter ego, Antti Hammarberg, jota ilmeisesti vain harvat oppivat tuntemaan, olla jotakin aivan muuta. Irwinin tärkeimmäksi koetun *Rentun ruusun* kaikkien tuntemat kielikuvat kertonevat asiasta olennaisimman. Samastumiskohteena Irwin puhutteli eniten syrjäytyneitä miehiä.

Naislaulajistamme tärkeimmiksi koettiin Katri Helena ja Kaija Koo. **Katri Helena** on iskelmätaivaamme kiintotähti, joka nousi suosioon jo 1960-luvun alussa. Katri Helenan persoonallisuudessa on kaiketi keskeistä sydämeenkäypä aitous ja vaatimattomuus. Suuresta menestyksestään huolimatta hän on tietyllä tavalla yhä sama tavallinen naapurintyttö, joka 1960-luvulla ponkaisi kuuluisuuteen kappaleella *Puhelinlangat laulaa*. Monille jo pelkkä Katri Helenan valoisan äänen kuuleminen riittää kertomaan, millaista elämä oli 1960-luvun Suomessa. Lehdistö on seurannut Katri Helenan (kuten monien muidenkin tärkeiden artistien) uraa ja yksityiselämää vuosien varrella hyvinkin tarkasti. **Kaija Koo** puolestaan edustaa nuorempaa laulajasukupolvea, joka useissa lehtijutuissa on tullut tunnetuksi siitä, että hän on avoimesti kertonut, miten hänen kappaleidensa aiheet ovat syntyneet henkilökohtaisten vaikeuksien ja menetysten pohjalta. Äskettäin nähdyssä televisiohaastattelussa (Akkakapakka 24.8.1997) Kaija Koo totesi tekevänsä lauluja omien vaikeuksiensa pohjalta osittain juuri siksi, että hän oli niiden keskellä painiskellessaan toivonut löytävänsä edes yhden ihmisen, joka olisi kertonut kokeneensa jotakin samaa tai samanlaista. Laulussaan hän totesi voivansa antaa tällaisen tunteen yksin vaikeuksiensa keskellä kamppaileville.

Keveyen musiikin esittäjät muodostuvat musiikkinsa kautta ikään kuin lähimmäisiksi, joiden persoonaan ja tyyliin monet vahvasti samastuvat. Ilmiötä tukee myös media, joka on luomassa kuvaa laulujen takana olevasta ihmisestä. Monessa mielessä kysymys on siis samastumisesta ja identifikaatiosta, jossa samastumiskohteista ammennetaan omaan persoonaan erilaisia kasvun kannalta tärkeitä sekä tiedostettuja että tiedostamattomia rakennusaineita. Sama ilmiö on nähtävissä myös Suomessa niin suosituissa karaoke-kulttuurissa, jonka ydin voidaan muotoilla lauluntekijä Juice Leskisen *Syksyn sävel* -kappaleen ”ole mulle hetken aikaa hän” -fraasia mukailemalla: ”Voin olla hetken aikaa kuin hän.”

Huomion arvoista on myös se, että kappaleiden esittäjät ovat samastumiskohteina usein omalla tavallaan rosoisia, epätäydellisiä ja traagisia. Kappaleet henkilöityvät esittäjiensä persoonallisuuteen ja kertovat usein ihmisen voimattomuudesta, surusta tai haavoittuvuudesta. Sekä suomalaisista että ulkomaisista tärkeistä esiintyjistä poikkeuksellisen moni oli kokenut traagisen ja ennenaikaisen kuoleman. Näyttää siltä, että iskelmä- ja populaarimusiikki usein merkitsee samastumiskohteena jonkinlaista tavallisuutta tai epätäydellisyyttä, joka toimii ikään kuin vastapainona täydellisyyttä ja onnistumista palvovalle taidemusiikki-instituutiolle. Kiinnostavaa oli, että myös aineistossa verrattain vähän edustetut klassisen mu-

siikin säveltäjät, Sibelius, Beethoven, Tšaikovski ja Mozart, kävivät omassa elämässään traagista olemassaolon kamppailua, joka on selkeästi tavoitettavissa myös heidän musiikistaan.

SUHTAUTUMINEN ISKELMIIN

Olemme yrittäneet tässä artikkelissa hahmotella populaarimusiikin ja iskelmän maailmaa sellaisena kuin sen tutkimuksessamme näimme. Tästä näkökulmasta ihmisten harrastama kevyt musiikki saattaa olla merkitykseltään hyvinkin syvällisellä ja vakavalla tavalla inhimillistä elämää luotavaa. Kulttuurissamme on perinteisesti ollut ristiriita ”vakavan” ja ”kevyen” musiikin välillä. Vakavan (useimmiten juuri klassisen) musiikin on katsottu edistävän inhimillistä kasvua ja kehitystä, kun taas kevyen musiikin on saatettu jopa ajatella estävän kasvua esimerkiksi houkuttelemalla ihmiset jonninjoutavien regressiivisten tarinoiden ja musiikillisesti ala-arvoisen renkutuksen maailmaan (ks. esim. Adorno 1974). Tutkimuksessamme ”renkutus” osoittautui merkityksiltään huomattavasti oletettua syvällisemmäksi.

Rajankäynti vakavan ja kevyen musiikin välillä on viime aikoina toki lieventynyt, mutta se on silti ainakin piilotettuna olemassa. Kiinnostavana esimerkkinä voidaan mainita Kimmo Lehtosen Sibelius-Akatemian studia generalia -luentosarjassa pitämä esitelmä ”Mitä iskelmä kertoo ihmisestä?”, jossa hieman tämän artikkelin tavoin käsiteltiin iskelmän merkitystä ja tematiikkaa. Luennon alussa Lehtonen totesi iskelmän ja yleensäkin kevyen musiikin inhimillisen merkityksen olevan syvällisyydessään täysin klassiseen musiikkiin verrattavaa. Esitys levyltä soitettuine *Kuuran-kukkineen* oli toki tarkoitettukin provokatiiviseksi, mutta sen yhteydessä oli mielenkiintoista havaita, miten osa yleisöstä alkoi selvästi kiihtyä iskelmämusiikkia koskevista tutkimustuloksista ja esittää melko rankkaa ja yksipuolista kritiikkiä. Kritiikin sävy oli kiteytettävissä toteamukseen: ”Miten joku voi tulla tänne suomalaisen taidemusiikin pyhättöön vakavasti väittämään, että iskelmän edustama ala-arvoinen roskakulttuuri muka olisi arvokasta.” Saattaa olla, että juuri samanlainen ylenkatse ja ymmärtämättömyys kohdistuu myös syrjäytyneisiin ja muista ongelmista kärsiviin (Lehtonen ja Niemelä 1995).

Olemme tässä artikkelissa vastanneet otsikon herättämään kysymykseen punnitsemalla joitakin keskeisiä tutkimustuloksia. Artikkelit ei kuitenkaan pyri tyhjentävästi vastaamaan kysymykseen, vaan tarkoituksena on pikemminkin ajatusten herättäminen. Monet edellä esitetyt ajatukset

pätevät, *mutatis mutandis*, kaikkeen tärkeäksi koettuun musiikkiin, mutta artikkelin tarkoituksena oli juuri laulumusiikin ja siihen kytkeytyvien prosessien tarkempi analyysi, koska sen tarkastelu on usein jäänyt instrumentaalimusiikin varjoon.

Artikkelin avainteemoja ovat musiikin olemus ydinminuutemme ilmentäjänä, siihen läheisesti kytkeytyvä samastuminen ja musiikin käynnistämät syvälliset, arkkityypiseen symboliikkaan asti ulottuvat, psyykkistä eheytymistä edustavat muisti- ja mielikuvaprosessit. Musiikkikokemus edustaa parhaimmillaan syvällistä reflektiota riippumatta siitä, millaisen musiikin kanssa ollaan tekemisissä. Tästä syystä musiikilla on oikein käytettynä huomattavaa annettavaa niin erilaisten inhimilliseen kasvuun liittyvien ongelmien ennaltaehkäisyssä kuin niiden hoidossakin. Tulostemme mukaan iskelmämusiikilla saattaa siis olla huomattavaa mielenterveydellistä merkitystä. Lopuksi on kenties sopivaa siteerata Beatles-yhtyeen Paul McCartneya: ”Elämässäni kaikki muu oli epätodellista paitsi musiikki.”

LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. 1974. Om musikens fetischaraktär och lyssnandets regression. *Stencilerade skrifter från musikvetenskapliga institutionen vid Göteborg Universitetet*. N:o 8014. Göteborg: Göteborg Universitetet. [1936.]
- Bagh, Peter von ja Ilpo Hakasalo 1986. *Iskelmän kultainen kirja*. Keuruu: Otava.
- Bourdieu, Pierre 1986. *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Copland, Aron 1952. *Music and Imagination*. New York: Mentor Books.
- Dahlhaus, Carl 1982. *Musiikin estetiikka*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Freud, Sigmund 1968. *Unien tulkinta*. Helsinki: Otava. [1900.]
- 1981. *Johdatus psykoanalyysiin*. Helsinki: Otava. [1917.]
- Friedman, Stanley M. 1957. One Aspect of the Structure of Music. A Study of Regressive Transformations of Musical Themes. *Journal of American Association of Psychoanalysis* 8: 427–449.
- Gleick, James 1988. *Chaos. Making a New Science*. Suffolk: Cardinal.
- Heidegger, Martin 1962. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemayer.
- Heinonen, Yrjö 1995. Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. *Jyväskylän Studies in the Arts* 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hämäläinen, J. 1993. *Tähtien tuska ja kimallus*. Helsinki: Otava.
- Jalkanen, Pekka 1992. *Pohjolan yössä. Suomalaisen kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmstenista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jung, Carl Gustav 1962. *Man and his Symbols*. London: Aldus Books.
- 1991. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Helsinki: Otava. [1964.]
- Kanerva, M. (toim.) 1993. *Juice Leskinen, vaikuttajat korvissamme*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Klein, Melanie 1929. Infantile Anxiety – Situations Reflected in a Work of Art and in Creative Impulse. *International Journal of Psychoanalysis* 16: 145–175.

- Koski, M., P. von Bagh ja P. Aarnio 1979. *Olavi Virta – legenda jo eläessään*. Porvoo: WSOY.
- Kukkola, K. 1994. *Suomalaisen iskelmän mieskuva*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos.
- Kukkonen, Pirjo 1996. *Tango nostalgia – The Language of Love and Longing*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki*. Helsinki: Hakapaino.
- Langer, Susanne 1953. *Feeling and Form*. New York: Scribner's.
- 1967. *Mind*. Baltimore: John Hopkins Press.
- Lehtonen, Kimmo 1986. Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista. *Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis C*: 56. (Väitöskirja.) Turku: Turun yliopisto.
- 1988. Musiikin ja psykoterapian suhteesta. *Reports of Psychiatria Fennica* 79. Helsinki: Psykiatrian tutkimussäätiö.
- 1989. Relationship between Music and Psychotherapy. *Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisusarja A*: 138. Turku: Turun yliopisto.
- 1994. Is Music an Archaic Thinking Form. *Nordic Journal of Music Therapy* 1: 3–12.
- 1996. Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. *Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisuja: tutkielmia ja raportteja* 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lehtonen, Kimmo ja Merja Niemelä 1995. Rentunruusuja hopeamaljassa. Lyttyyn lyödyn musiikkikulttuurin tarkastelua. Teoksessa *Kansalaisuus ja kontrolli*. *Turun yliopiston sosiaalipolitiikan laitoksen julkaisuja A*: 8. Toim. L. Nyqvist ja H. Suhonen. Turku: Turun yliopisto.
- Lehtonen, Kimmo ja Merja Niemelä 1997. Kielikuvista mielikuviin. Musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki. *Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisusarja A*: 177. Turku: Turun yliopisto.
- Leichter, Karl 1984. Musiikki taidemuotona. *Synteesi* 3: 1–2, 42–43.
- Lindstedt, R. 1993. Ihme, matka ja salaisuus. Ralf Gothonin haastattelu. *Classica* 2: 20–26.
- Lång, Markus 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erityistarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3: 249–280.
- Mansnerus, Ilpo 1992. Emootio on kahle ja voima. *Classica* 1: 14–15.
- Mosonyi, Desiderius 1935. Die irrationalen Grundlagen der Musik. *Imago* 21: 207–228.
- Norman, P. 1981. *Shout! The True Story of the Beatles*. London: Elm Tree Books.
- Piha, Heikki 1980. Musiikin merkitys nuoruusiässä. Teoksessa *Naida vai palaa*. *Suomen nuorisopsykiatrisen yhdistyksen vuosikirja*. Toim. T.-B. Hägglund, M. Katajamäki, K. Pylkkänen ja V. Taipale. Jyväskylä: Gummerus.
- Rechardt, Eero 1987. Experiencing Music. *The psychoanalytic study of the child* 42: 11–30.
- 1988. Musiikin kokemisen ruumiilliset ja symboliset ulottuvuudet. Teoksessa *Psykonalyysin monta tasoa*. Toim. V. Hägglund ja V. Rätty. Helsinki: Nuorisopsykoterapiasäätiö.
- 1991. Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* 2 (3): 19–33.

- Stern, Daniel 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Development Psychology*. New York: Basic Books.
- Suutari, Pekka 1992. *Götajoen jenka: tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Tarasti, Eero 1983. Tuleminen ja aika. *Synteesi* 3-4: 50-64.
- Tikkanen, T. 1981. Ajatuksia nuorisomusiikista. *Psykologia* 16: 99-105.
- Willis, P. 1978. *Profane Culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Winnicott, Donald Woods 1966. The Location of the Cultural Experience. *International Journal of Psychoanalysis* 48: 369-372.
- 1971. *Playing and Reality*. Harmondsworth: Penquin Books.

HELLO LITTLE GIRL

JOHN LENNONIN ENSIMMÄINEN LAULU JA SEN
PSYKOANALYYTTINEN TULKINTA

YRJÖ HEINONEN

*Puolet siitä, mitä sanon, on merkityksetöntä,
mutta sanon sen vain tavoittaakseni sinut, Julia.*

(Kahlil Gibran / John Lennon)

Artikkeli on jatkoa parissa aiemmassa tutkimuksessa (Heinonen 1990 ja 1995a) hahmottelemalleni lähestymistavalle, jota voisi nimittää freudilaiseksi musiikkianalyysiksi, psykomusiikkianalyysiksi tai musiikilliseksi psykoanalyysiksi. Olennaista siinä on musiikkikokemuksen liittäminen yksilön niin musiikillisiin kuin muihinkin aiempiin kokemuksiin. Musiikitiede – lukuun ottamatta biografista tutkimusotetta – on perinteisesti ollut kiinnostunut musiikista ja musiikillisesta kokemuksesta pikemmin yleisellä kuin yksilöllisellä tasolla. Leonard B. Meyer (1973, 4) tuo tämän käsityskannan selkeästi esiin kirjassaan *Explaining Music*:

Se musiikillinen kokemus, joka yhdistää musiikillisten tapahtumien havaitsemisen yksittäisen ihmispsyken subjektiivisiin erityisominaisuuksiin juuri tietyllä hetkellä tämän historiassa, on ainutlaatuisen. Kritisismi ei kykene täysin tuntemaan tai selittämään tuota kokemusta. Eikä se ole sen tehtäväkään. Sillä kritisismi pyrkii ymmärtämään ja selittämään musiikillisten tapahtumien välisiä suhteita, ei yksittäisten kuulijoiden reaktioita. Ne meidän on jätettävä keskiluokan šamaaneille – psykoanalytikoille.

Yksilöllisen musiikkikokemuksen analyysi ei ehkä ole kritisismien tai tyylianalyysien tehtävä, mutta musiikkitieteen alaan se nähdäkseni ilman muuta kuuluu – tai ainakin sen pitäisi kuulua.

Havainnollistan seuraavassa tapausanalyysin avulla sitä, kuinka musiikki ainakin joissakin tapauksissa syntyy psykodynaamisesti merkittävästä kokemuksesta ja näihin kokemuksiin assosioituvien musiikillisten ja ulkomusiikillisten tekijöiden regressiivisestä transformoinnista. Analyysiesimerkkini on John Lennonin ensimmäisenä lauluna tunnettu *Hello Little Girl* ja sen kirjoitusprosessi. Pysin osoittamaan, että *Hello Little Girl* on syntynyt hyvin konkreettisella tavalla erilaisten regressiivisten transformaatioiden (siirtymä- ja tiivistymäprosessien) myötä ja että nämä transformaatiot ovat perustuneet – niin ikään hyvin konkreettisesti – sellaisiin psykodynaamisiin tekijöihin kuin torjunta ja sublimateeraus (toiveen sijaistyydytys).

YKSILÖLLISET MUSIIKILLISET MERKITYKSET JA NIIDEN ANALYYSI

Aloitan yksilöllisten musiikillisten merkitysten tarkastelun lyhyellä katsauksella psykoanalyttiseen teoriaan ja freudilaiseen unientulkintamenetelmään, jotta käyttämäni freudilainen käsitteistö tulisi tutuksi. Korostan sitä, että lähestymistapani taustalla on psykoanalyttinen teoria sellaisena kuin Freud itse sen viime vuosisadan vaihteessa esitteli.

PSYKOANALYYTTINEN TEORIA JA FREUDILAINEN UNIENTULKINTAMENETELMÄ

Sigmund Freud (1992) hahmotteli jo vuosisadan vaihteessa ilmestyneessä *Unien tulkinta* -teoksessaan mielen rakennetta ja toimintaa kuvaavan mallin, jossa hän jäsensi tietoisuuden kolmeen päätasoon (tietoinen, esitietoinen, tiedostumaton), nimitti progressiivista arki- tai valvetila-ajattelua sekundaariprosessiksi ja regressiivistä tai ”luovaa” unitila-ajattelua primaariprosessiksi sekä määritteli torjunnan eräänlaiseksi eri tietoisuuden tasoja edustavien sisältöjen tasolta toiselle siirtymistä valvovaksi vartijaksi. Kuten teoksen nimestäkin käy ilmi, Freud tarkasteli erityisesti uniin liittyvää mielen rakennetta ja toimintaa. Myöhemmin hän sovelsi alun perin unien tulkittamiseen kehittämänsä teoriaa ja metodiikkaa myös muihin psykisiin ilmiöihin. Unta hän kuitenkin piti ”kuningastienä alitajuntaan”.

Uni on Freudin mukaan tiettyjen osatekijöiden (psykkisten muodosteiden) koostuma eli kompleksi, jolla on sekä ilmi- että piilosisältönsä. Viimemainittu on unen ”todellinen” sisältö, kun taas unen ilmi-asu – asu, jossa uni näyttääytyy näkijälleen – koostuu piilosisällön regressiivisistä transformaatioista. Unta tulkittaessaan analyytikon on kiinnitettävä huomio-

ta unen yksittäisiin osiin eikä sen kokonaissisältöön. Tämä tarkoittaa sitä, että analysoitava uni on jaettava katkelmiksi, joista jokainen erikseen tuo mieleen monia johtumia (tausta-ajatuksia). Nämä tausta-ajatuksukset edustavat unen piilosisältöä, sen ”todellista” sisältöä, joka Freudin mukaan yleensä palautuu johonkin torjuttuun toiveeseen. Ilmisisältö edustaa tämän toiveen sijaistyydytystä eli sublimateiota. Analyysin kohteena ei siis ole sublimoitu ilmisisältö vaan piilosisältö – torjutut ajatukset, jotka tulkintatyö paljastaa unen taustalta. (Freud 1992, erityisesti 85–107.)

Freudin (1992, 142–143) mukaan tulkinnassa tulee ottaa huomioon, että uni

- valitsee mieluummin aineksikseen edellispäivän vaikutelmia
- käyttää varhaisiakin lapsuudenelämyksiä, joista se valitsee usein vähäisiä ja merkityksettömiltä tuntuvia yksityiskohtia
- seuloa tarjolla olevaa aineistoa ja suosii sellaista, mikä valvemuistille on sivuseikka tai huomiotta jäänyt
- muuntaa (transformoi) käyttämänsä ainekset tunnistamattomaan tai lähes tunnistamattomaan muotoon.

Viimemainitusta muuntamistyöstä Freud käytti nimitystä unityö. Se käsitteää seuraavat neljä päämekanismia: tiivistymä, siirtymä, kuva ajatuksen tilalla ja toiskertainen muotoilu eli työstö.

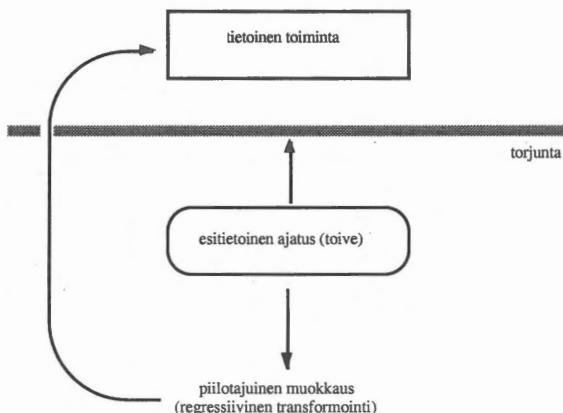
Tiivistymä on sellainen unen ilmiasu, jossa tietyt piilevät elementit, joilla on jotakin – mitä tahansa – yhteistä tiivistyvät uusiksi kokonaisuudeksi (kentauri, pegasos, merenneito, enkeli). Tiivistymä voi toteutua kahdella tavalla: siten, että kahdesta tai useammasta lähteestä, joita edustaa yksi yhteinen piirre, ilmaantuu uneen vain yksi ja muut jäävät näkymättömiin (samastuminen), tai siten, että mahdolliset yhteiset piirteet eivät lainkaan seuloudu näkyviin vaan yksilölliset piirteet liittyvät uudeksi kokonaisuudeksi (sekahahmo). *Siirtymässä* puolestaan jokin piilevä elementti korvautuu jollakin sitä vain etäisesti muistuttavalla elementillä tai painopiste siirtyy merkittävästi elementistä toisarvoiseen siten, että uni jäsentyy aivan uudella tavalla ja vaikuttaa oudolta. *Kuva ajatuksen tilalla* perustuu ajatusten muuntamiseen visuaalisiksi kuviksi. Vaikka monet piilevät ajatukset siirtyvät ilmisisältöön abstraktissa tiedollisessa muodossa, juuri visuaaliset kuvat ovat unen ilmiasuisista aineksista kaikkein olennaisimpia (tässä mielessä uni muistuttaa elokuvaa). Lopulta *toiskertainen muotoilu* kokoaa ja esittää siihenastiset transformaatiot edes osapuilleen yhtenäisen ja johdonmukaisen kokonaisuuden muodossa. (Freud 1981a, 148–155; 1992, 271–273.)

Siirtymä ja tiivistymä siis pilkkovat unen taustalla oleviin kokemuksiin assosioituvat elementit ja kombinoivat ne uudelleen sellaiseen muotoon, josta alkuperäiset kokemukset eivät enää ole tunnistettavissa. Tois-kertainen muotoilu entisestäänkin etäännyttää näiden elementtien ja alkuperäisen kokemuksen yhteyttä esittämällä ne yleisessä, alkuperäisen ympäristön karakteristisista piirteistä riippumattomassa kontekstissa. Näin tietyt alkuperäisen kokemuksen yksittäiset (toisarvoiset) piirteet voivat läpäistä torjunnan (sensuurin) ja tulla tietoisiksi ilman, että unen näkijä lainkaan havaitsee unen ja alkuperäisen kokemuksen välistä yhteyttä. Freud (1983, 147–148) kuvasi unen muodostumista seuraavasti:

Kaiken kaikkiaan, karkeasti sanottuna, unen muodostumisessa olisi erotettava kolme peräkkäistä vaihetta: ensiksikin päivän esitietois-ten jäännösten sijoittuminen piilotajuntaan – mihin varmasti osal-taan vaikuttavat unitilassa vallitsevat edellytykset – toiseksi varsi-nainen unityö piilotajunnassa ja kolmanneksi näin muokatun uniai-neiston regressoituminen havainnollisiksi kuviksi, jollaisina uni tu-lee tietoiseksi.

Freudin (1983, 148) mukaan edellinen voidaan vielä tiivistää seuraavasti: ”Esitietoinen ajatus joutuu hetkeksi piilotajuisen muokkauksen alai-seksi, ja sen tulos havaitaan heti tietoisesti.” Tämä voidaan esittää seuraavan kaavion muodossa, jossa myös torjunnan osuus on otettu huomioon:

Regressiivisen transformaation synty ja tiedostuminen



Yksityiskohtaisempi, osin psykoanalyttiseen teoriaan ja osin kognitiivisen psykologian käsitteistöön perustuva versio tästä mallista sisältyy väitöskirjaani (Heinonen 1995b, 25–30).

Torjunta on Freudin mukaan vartija, joka estää sisältöjen vapaata kulkua tietoisuuden tasolta toiselle. Torjunta tarkoittaa sietämättömän tuskallisten tai häpeällisten ajatusten sulkemista pois tietoisuudesta. ”Tuskallisuus” ja ”häpeällisyys” viittaavat tällöin yksilön subjektiiviseen kokemukseen – ei siihen, että näiden ajatusten tarvitsisi välttämättä missään objektiivisessa mielessä olla tuskallisia tai häpeällisiä.

FREUDILAINEN MUSIIKKIANALYYSI

Analyysimenetelmäni voi nimittää freudilaiseksi musiikkianalyysiksi, psykomusiikkianalyysiksi tai musiikilliseksi psykoanalyysiksi. Freud itse ei soveltanut psykoanalyttista tulkintamenetelmäänsä musiikkiin, ja muutenkin hänen teksteihinsä sisältyy musiikkia koskevia viittauksia varsin säästeliäästi. Sen sijaan hän oletti, että luovuus tai ”luova mielikuvitus”, kuten hän itse asian ilmaisi, perustuu unen tavoin regressiivisiin transformaatioihin. Varhaisessa luovan kirjoittamisen ja päiväunelmoiminnan vastavuoksuksia käsittelevässä artikkelissaan Freud (1981b, 151) kuvasi luovan toiminnan ja henkilön aikaisempien kokemusten suhdetta seuraavasti:

Jokin voimakas nykyisyydessä tapahtuva kokemus herättää luovassa kirjoittajassa muiston aikaisemmasta (tavallisesti hänen lapsuutensa liittyvästä) kokemuksesta, jonka pohjalta nyt kasvava toive saa täyttymyksensä luovassa työssä. Työ itsessään sisältää elementtejä sekä äskeisestä tilanteesta että vanhasta muistumasta.

Hypoteesissa kertautuvat Freudin uniteorian pääajatukset: nykyisyyden ja menneisyyden kohtaaminen ja regressoituminen uudeksi kokonaisuudeksi, joka samalla edustaa menneisyyteen palautuvan toteutumattoman (torjutun) toiveen sijaistyydytystä eli sublimaatiota. Koska laulutekemisessä on kyse sekä laulun sanojen että musiikin kirjoittamisesta, yllä esitetyn voi olettaa pätevän sellaisenaan laulutekstien kirjoittamiseen. Uni esittäytyy näkijälleen kuvina, kirjoitettu teksti sanoista ja lauseista rakentuvina kokonaisuuksina. Musiikki taas esittäytyy kuulijalleen luonnollisesti soivassa muodossa. ”Kuuleminen” viittaa tässä erityisesti niin sanottuun sisäiseen kuulemiseen, jossa kuulija – tässä lauluntekijä – ”kuulee” sisäisiä soivia mielikuvia vastaavalla tavalla kuin unennäkijä ”näkee” visuaalisia kuvia unessaan (unennäkijä näkee ”sielunsa silmillä”, lauluntekijä kuulee

”sielunsa korvilla”). Sävellyksen tai sen osan syntyminen säveltäjän aiempien kokemusten pohjalta tapahtuu analogisesti unen näkemisen ja luovan kirjoittamisen kanssa:

- jokin ajankohtainen kokemus sijoittuu piilotajuntaan, jossa se asosioituu aiempiin kokemuksiin lähinnä ajallis-paikallisuuden ja samankaltaisuuden perusteella
- piilotajunta muokkaa kokemusta siirtymien ja tiivistymien avulla
- muokattu aineisto regressioituu soivaan muotoon, jollaisena musiikki tulee tietoiseksi.

Lauluntekijä on usein tietoinen vain soivasta lopputuloksesta – ilmiästä –, ei sen taustalla olevista regressiivisistä transformaatioista tai niistä psykodynaamisista sisällöistä (toiveista ja niiden torjunnasta), joihin nämä transformaatiot perustuvat.

Freudin unientulkintametodia voidaan siis soveltaa musiikin tutkimiseen periaatteessa sellaisenaan – oikeastaan ainoa muutos, joka on tarpeen tehdä, on sanan ”uni” korvaaminen sanalla ”musiikki” (käsitteen ”sisäinen näkeminen” käsitteellä ”sisäinen kuuleminen”). Tekniikkana musiikillinen psykoanalyysi – freudilainen musiikkianalyysi – käsittää seuraavat vaiheet (yksityiskohtaisempia perusteluja käyttämälläni metodiikalle löytyy artikkeleista Heinonen 1992 ja 1995a):

- laulu (”ilmiäsu”) segmentoidaan eli jaetaan katkelmiksi
- etsitään kunkin katkelman musiikillisia esikuvia (”tausta-ajatuksia”) käyttämällä hyväksi musiikillisia vastaavuuksia ja biografista dataa
- selvitetään, millä tavoin nämä – tässä vaiheessa siis vielä oletetut – esikuvat liittyvät lauluntekijän kannalta tärkeisiin henkilöihin ja tapahtumiin
- verrataan näiden laulujen sanoituksia analyysin kohteena olevan laulun sanoitukseen sekä lauluntekijän elämäntilanteeseen laulun kirjoitushetkellä.

Esitän seuraavassa yllä kuvaamaani tekniikkaan perustuvan freudilaisen musiikkianalyysin John Lennonin laulusta *Hello Little Girl*. Käyttämäni äänite- ja nuottimateriaali käy ilmi lähdeluettelosta. Äänitteet ovat 1950–1960-luvuilla tehtyjen alkuperäisesitysten CD-versioita. Tapahtumien aikajärjestyksen olen tarkistanut ensisijaisesti lähteistä Lewisohn (1995) ja Jasper (1983). Tärkeimmät käyttämäni biografiat ovat Davis (1995) ja Coleman (1985).

TAPPAUSANALYYSI: HELLO LITTLE GIRL

Hello Little Girliä pidetään John Lennonin ensimmäisenä lauluna. Se on kirjoitettu 1950-luvun lopulla Quarry Men -yhtyettä varten, ja se säilyi parin vuoden ajan myös Beatles-yhtyeen ohjelmistossa. Beatles ei koskaan julkaissut laulua omista nimissään mutta äänitti sen Decca-yhtiön koeäänityksessä. Tämä versio julkaistiin vuonna 1995 *The Beatles Anthology 1* -levyllä. Laulusta on säilynyt myös ainakin yksi demotarkoituksiin tehty kotinauhoite, josta ei kuitenkaan ole olemassa laillisesti julkaistua äänitettä. Lennon ja McCartney antoivat laulun kesällä 1963 liverpoolilaiselle Fourmost-yhtyeelle, joka julkaisi sen debyyttisinglensä A-puolella.

JOHN LENNONIN LAPSUUS JA NUORUUS (1940-1959)

Julia Stanley ja Alfred Lennon menivät naimisiin vuonna 1938. Heidän ainoa yhteinen lapsensa John Winston Lennon syntyi 9.10.1940 Hitlerin Luftwaffen pommittaessa Liverpoolia taukoamatta. Fred-isä oli merillä poikansa syntyessä. Keväällä 1941 Julia Lennon jätti Johnin sisarensa Mary Smithin (Mimi-tädin) ja tämän miehen (George-sedän) hoitoon. Heidän Wooltonissa, Menlove Avenue 251:ssä sijaitsevasta asunnostaan tuli John Lennonin lapsuudenkoti. Fred-isä, joka oli ollut merillä pitkiä aikoja poikansa syntymän jälkeen, jätti huhtikuussa 1942 perheensä kokonaan. Jotakuinkin samanaikaisesti Julia-äiti muutti yhteen uuden miesystävänsä John Dykinsin kanssa.

Vuonna 1945 John Lennon aloitti koulunsa Dovedale Primary Schoolissa Liverpoolissa. Heinäkuussa 1946 hänen isänsä palasi yllättäen meriltä ja otti Johnin mukaansa Blackpooliin lähteäkseen tämän kanssa Uuteen-Seelantiin. Julia kuitenkin jäljitti heidät ja kysyi pojaltaan, halusiko tämä muuttaa isänsä kanssa meren taakse vai jäädä äitinsä luo Liverpooliin. Oltuaan kahden vaiheilla John lopulta valitsi äitinsä, joka toikin hänet takaisin Liverpooliin – takaisin Mimi-tädin luokse. Tapaus jätti lähtemättömän jälkensä 5-vuotiaaseen Johniin, joka myöhemmin assosioi Mimin luo muuttamisen tähän ajankohtaan (vaikka hän itse asiassa oli asunut tämän kanssa jo 3–4 vuotta). Vuoden 1952 heinäkuussa Lennon jätti Dovedale Primary Schoolin, ja syksyllä hän aloitti Quarry Bank High Schoolissa. Kesäkuun alussa 1955 George Smith, Mimi-tädin aviomies ja Johnin kasvatti-isä, kuoli 52 vuoden ikäisenä.

Rock'n'roll ja skiffle tekivät läpimurtonsa Englannissa vuodenvaihteessa 1955–1956. Julia-äiti opetti Johnia soittamaan ensin banjoa ja myö-

hemmin kitaraa banjo-ottein. Maaliskuussa 1957 Lennon muodosti Quarry Men -skiffleyhtyeen koulutoveriensa kanssa. Yhtyeen ensimmäinen julkinen esiintyminen oli 22.6.1957 Rosebery Streetin katukarnevaaleissa Liverpoolissa. 6.7.1957 Quarry Men esiintyi St. Peter Parish Churchin kesäjuhlassa Wooltonissa, Liverpoolissa, missä Paul McCartney kuuli yhtyettä ensi kerran. Viikon kuluttua Lennon pyysi McCartneya Quarry Meniin. McCartney – joka oli matkalla partioleirille – ilmoitti ottavansa tarjouksen vastaan. Partioleirillä ollessaan McCartney kirjoitti laulun *In Spite Of All The Danger*.

Lennon jätti Quarry Bank High Schoolin heinäkuussa ja aloitti syyskuussa Liverpoolin taidekoulussa (Liverpool College of Art). Siellä hän tapasi pian tulevan vaimonsa Cynthia Powellin. McCartney debytoi Quarry Men -yhtyeen jäsenenä New Clubmoor Hallin tanssiaisissa lokakuussa 1957 ja esitti keikan jälkeen Lennonille itse kirjoittamansa laulun *I Lost My Little Girl*. Lennon oli vaikuttunut, ja tapahtuman voi katsoa suoraan johdaneen lauluntekijäkaksikko Lennonin–McCartneyn syntymiseen. George Harrison liittyi pian tämän jälkeen Quarry Meniin, ja heinäkuussa 1958 Quarry Men teki demolevyn *That'll Be The Day* (Buddy Holly) / *In Spite Of All The Danger* (McCartney & Harrison). Buddy Hollysta tuli ehkä tärkein Lennonin ja McCartneyn lauluntekijäesikuvista.

Lennonin maailma romahti, kun hänen äitinsä Julia kuoli 15.7.1958 auto-onnettomuudessa Mimi-tädin Menlove Avenuen asunnon edessä. John kuoli uutisen isäpuolensa "Twitchyn" (John Dykinsin) luona. Lennon menetti äitinsä nyt toisen kerran, tällä kertaa lopullisesti. Hän ei näyttänyt tunteitaan julkisesti, mutta samanaikaisesti hänen käytöksensä muuttui aggressiivisemmäksi. Menetykset eivät kuitenkaan jääneet tähän. 2.2.1959 Lennonin idoli Buddy Holly sai surmansa lento-onnettomuudessa. Postuumisti julkaistu single *It Doesn't Matter Anymore / Raining In My Heart* nousi Englannin listaykköseksi pari kuukautta myöhemmin. Kummankin kappaleen sanoitukset kertoivat menetykseen liittyvästä surusta ja toivottomuudesta ja vastasivat siten Lennonin senhetkistä emotionaalista tilaa. Jotakuinkin näihin aikoihin Lennon kirjoitti *Hello Little Girlin*.

HELLO LITTLE GIRLIN KIRJOITUSAJANKOHTA

Eri lähteet ovat ajoittaneet *Hello Little Girlin* kirjoittamisen hyvinkin eri tavoin: arviot vaihtelevat vuodesta 1957 vuoteen 1959. Toisaalta Beatles-kirjallisuus on suhteellisen yksimielinen Lennon–McCartney-lauluntekijätiimin syntyajankohdasta. Jokseenkin yleisesti hyväksytyyn käsitykseen mukaan tiimi syntyi pian sen jälkeen, kun McCartney oli debytoinut Quarry

Menin jäsenenä. Debyytti tapahtui 18.10.1957 New Clubmoor Hallissa, joka tunnetaan myös nimellä Conservative Club. McCartney (siteerannut Miles 1982, 10) soitti keikalla soolokitaraa ja epäonnistui soolossaan surkeasti:

Olin alun perin kitarassa. Eka juttu, mikä meillä oli, oli Conservative Clubilla jossain Broadwayllä, mikä on yks alue Liverpoolissa – ihan ku New Yorkissakin. Siellä se oli Conservative Clubilla ja mulla oli iso soolo, kitaraboogie. Mulla oli tää iso soolo ja sit tuli mun vuoro ja mä mokasin sen. Mä mokasin sen. Tikkusormet, tiätsä. En pystynyt soittaan ollenkaan ja mä menin kauheen noloksi. Joo, mä mokasin sen jutun kokonaan ja niin mä olin sen jälkeen rytmikitaraassa. Sain kenkää soolo[kitara]sta!

Säilyttääkseen kasvonsa McCartney esitti vielä samana iltana Lennonille itse kirjoittamiaan lauluja, joista ensimmäinen oli *I Lost My Little Girl*. Lennon oli vaikuttunut ja alkoi – jottei jäisi soittamaan toista viulua omassa yhtyeessään – pian kirjoittaa omia laulujaan. (Davies 1992, 101.) Ensimmäinen näistä oli juuri *Hello Little Girl*.

Paul McCartney ja Barry Miles ovat äskettäin esittäneet, että Lennon–McCartney-lauluntekijätiimi olisi syntynyt vieläkin aikaisemmin. Miles (1997, 34) ajoittaa yhteistyön alun kesään 1957, jolloin McCartney soitti *I Lost My Little Girlin* Johnille. McCartney (siteerannut Miles 1997, 34) muistelee: ”Minun on täytynyt soittaa se Johnille silloin kun me tavattiin ja päätettiin ruveta yhdessä hommiin ja katsoa pystyisimmekö kirjoittamaan tiiminä.” Miles (1997, 34) jatkaa, että Lennon ja McCartney alkoivat harjoitella ja kirjoittaa lauluja yhdessä ”pitkän kesän 1957 aikana, jolloin Paul oli yhä lomalla koulusta, ennen kuin John aloitti opintonsa taidekoulussa”.

McCartney oli siis alkanut kirjoittaa omia laulujaan jo ennen Quarry Meniin liittymistään tai viimeistään samoihin aikoihin. Lennonilla oli puolestaan tapana improvisoida osa esitettävien laulujen sanoista. Tähän oli ilmeisesti ainakin kaksi syytä: ensiksikin laulut opeteltiin korvakuulolta radiosta, jolloin kaikkia sanoja oli mahdotonta muistaa vielä parin, kolmenkaan kuuntelukerran jälkeen, ja toiseksi tällainen improvisoiminen – etenkin, jos siihen liittyi jonkinlainen sanaleikki – oli yksinkertaisesti luonteenomaista Lennonille. Kenties siteeratuin esimerkki tällaisesta on hänen St. Peter’s -kirkon puutarhajuhlassa 6.7.1957 esittämänsä variaatio Del Vikingsin laulusta *Come Go With Me*. Paikalla oli myös Paul McCartney, joka nyt näki Quarry Menin ensimmäistä kertaa ja on kuvannut tapausta seuraavasti (siteerannut Miles 1982, 9):

Yhtenä päivänä mä lähdin tän kaverini kanssa – hänen nimensä oli Ivan [Vaughn] – ja me mentiin Wooltoniin, [joka on] Liverpoolissa, ja siellä oli kyläjuhlat ja John ja hänen kaverinsa soittivat siellä. Mun frendi Ivan tunsu Johnin, joka oli hänen naapurinsa. Ja me tavattiin siellä ja John oli lavalla ja lauloi ”Come little darlin’, come and go with me...” Mut hän ei osannu sen sanoja, koska hän ei tuntenu levyä, ja niin hän teki siihen omat sanat kuten ”Down, down, down, down, to the penitentiary”. Muistan, että olin vaikutettu. Ajattelin: vautsi – hänhän on hyvä. Niin mä sit lauloin lavan takana kirkkosalissa myöhemmin hänelle pari laulua, jotka osasin.

Lennonilla oli siis tapana jo varhain muunnella esittämiensä laulujen sanoja. Huomion kiinnittäminen laulujen – myös McCartneyn kirjoittamien – sanoihin olikin ilmeisesti hänen tärkein panoksensa lauluntekijäkaksikon varhaistaipaleella. Sen sijaan ei näytä siltä, että Lennon olisi vuoden 1957 aikana vielä varsinaisesti kirjoittanut omia laulujaan – ja jos kirjoittikin, niin ainakaan *Hello Little Girl* ei näytä kuuluneen niihin. Tärkein vuotta 1957 myöhemmän kirjoitusajankohdan puolestapuhuja onkin John Lennon itse (siteerannut Miles 1982, 79):

Se [*Hello Little Girl*] oli yksi ensimmäisistä lauluista, jotka koskaan sain valmiiksi. Olin silloin suunnilleen kahdeksantoista ja me annettiin se Fourmostille. Luulen, että se oli ensimmäinen oma lauluni, jota koskaan yritin tehdä bändin kanssa.

Lennon täytti 18 vuotta 9.10.1958 ja oli siten 18-vuotias lokakuusta lokakuuhun 1958–1959. Tämä on siis suunnilleen se ajanjakso, johon *Hello Little Girlin* kirjoittaminen Lennonin oman käsityksen mukaan sijoittuu. Lennon-ekspertti John Robertson (1990) ajoittaa – ilmeisesti Lennonin yllä siteeratun lausunnon perusteella – laulun syntyajankohdan vuosiin 1958–1959. Nähdäkseni voidaankin olettaa, että Lennon kirjoitti *Hello Little Girlin* vasta keväällä 1959. Perusteita tälle oletukselle – samoin kuin laulun kytkeytymiselle Lennonin yksilöhistoriaan – on mahdollista löytää niiden laulujen julkaisuajankohdista ja listoillaoloajoista, jotka toimivat *Hello Little Girlin* esikuvina tai malleina. Lennon (siteerannut Sheff 1981b, 184) on kuvannut *Hello Little Girlin* esikuvia ja niiden liittymistä henkilöhistoriaansa seuraavasti:

Se [joka kirjoitti *Hello Little Girlin*] olin minä. Se oli itse asiassa ensimmäinen lauluni. [Laulaa:] ”When I see you every day I say, mm humm, hello little girl...” Se oli myös eräänlainen leikki yhden kolkkyt-nelkytlukulaisen laulun kanssa, joka meni [laulaa taas]: ”It’s delightful, it’s delicious, it’s da de da de da...” [ei muista laulun jatkoa] – eikö olekin vahinko, että olet sellainen taliaivo. [Nauraa.] Se aina

kiehtoi minua syystä tai toisesta. Se liittyi luultavasti äitiini. Hänellä oli tapana laulaa sitä. Se kaikki on hyvin freudilaista. Niin minä tein siitä *Hello Little Girlin*. Sen oli tarkoitus olla Buddy Holly -tyylinen laulu.

Lennonin tarkoittama 1930–1940-luvun laulu on Cole Porterin *It's De-Lovely*, vuonna 1936 kantaesityksensä saaneen musikaalin *Red, Hot and Blue* luultavasti tunnetuin sävelmä. Lennonin lausunnosta saa sen käsityksen, että Cole Porter ja *It's De-Lovely* olisivat olleet Buddy Hollya tärkeämpiä vaikuttajia ja että Hollyn musiikki olisi tarjonnut lähinnä vain tyyllisen viitekehysten, jonka puitteissa Lennon toteutti oman versionsa Cole Porterin laulusta. Lennon-ekspertti John Robertson (1990, 4) kuitenkin kirjoittaa: ”Ilmeisempi vaikutte on kuitenkin Buddy Holly, itse asiassa [*Hello Little Girlin*] alkuperäisen version keskikahdeksikko lainasi selvästi vuoden 1958 Holly-hitistä *Maybe Baby*.” Robertson (1990, 11) ajoittaa *Hello Little Girlin* ensimmäisen version vuosiin 1958–1959. Hollyn *Maybe Baby*yn perustuvan B-taitteen lisäksi tämän version sovituksessa oli otettu vaikutteita Everly Brothersilta. Todennäköisimmin nämä vaikutteet ovat peräisin laulusta *All I Have To Do Is Dream*, joka oli vuoden 1958 myydyin single Englannissa.

McCartney (siteerannut Elson 1986, 24) on vihjannut eräässä lausunnossaan, että Buddy Holly -vaikutteet saattoivat toisinaan siirtyä Lennon–McCartney-originaaleihin hyvinkin konkreettisella tavalla:

Johnilla ja minulla oli tapana lintsata koulusta ja mennä meille ja yrittää kirjoittaa lauluja. Me pantiin joku Buddy Hollyn levy soimaan ja kun oltiin kuunneltu se useita kertoja, me istuttiin johonkin kitaroinemme ja yritettiin sitten kirjoittaa jotakin samantapaista.

Ehkä *Hello Little Girlin* B-taite syntyi *Maybe Baby*n pohjalta juuri McCartneyn kuvaamalla tavalla. On kuitenkin myös toinen Buddy Holly -laulu, jota *Hello Little Girl* näyttää selvästi lainanneen: alkuvuodesta 1959 postuumisti julkaistu *Raining In My Heart*, joka sekkin – *Hello Little Girlin* tavoin – on saanut vaikutteita vuoden 1936 Cole Porter -hitistä *It's De-Lovely*. Näiden vastaavuuksien lisäksi *Hello Little Girlin* on joitakin kiinnostavia musiikillisia yhtymäkohtia kahteen muuhun edellä mainittuun lauluun: Del Vikingsin *Come Go With Me* (1957) ja Everly Brothersin *All I Have To Do Is Dream* (1958). Tarkastelen myös näitä yhtäläisyyksiä seuraavassa, sillä oletan, että ne ovat *Hello Little Girlin* piilosisällön kannalta tärkeitä.

HELLO LITTLE GIRL JA SEN TAUSTALLA OLEVAT MUSIIKILLISET MUISTUMAT

A- JA A'-TAITTEET

Hello Little Girlin A- ja A'-taitteiden yhtäläisyydet *It's De-Lovelyn* ja *Raining In My Heartin* kanssa käyvät ilmi nuottiesimerkistä 1. *Hello Little Girlin* A-taite (4 tahtia) vastaa melodisen kaarrokseensa, tärkeimpien rakenteellisten säveltensä ja harmonisen taustansa osalta sekä *It's De-Lovelyn* vokaali-intron (verse) neljää ensimmäistä tahtia että *Raining In My Heartin* kahdeksan tahdin mittaisen A-taitteen tahteja 4–7. Kaikissa mainituissa katkelmissa melodinen kaarros rakentuu runkosävelkulun 3–2–1–(6)–5 vaaraan – vieläpä siten, että kaikkien melodioiden toisessa tahdissa esiintyy melodinen 6. aste. Yhteinen harmoniapohja taas käsittää täyskadenssin I–IV (ii)–V7–I.

Yksityiskohtien tasolla *It's De-Lovelyssa* ja *Hello Little Girlissä* on seuraavia yhtäläisyyksiä. Kummankin melodian toinen tahti rakentuu diatoniset asteet 2, 4 ja 6 käsittävästä motiivista. *It's De-Lovelyssa* sävelet esiintyvät nimenomaan tässä järjestyksessä, *Hello Little Girlissä* taas käännytyssä järjestyksessä (6–4–2)¹. Molemmissa melodioissa on myös melodiset asteet 3–2–1–7 käsittävä kahdeksasosakulku. *It's De-Lovelyssa* tämä kulku esiintyy kolmannen tahdin jälkipuoliskolla – joka muuten on molemmissa lauluissa rytmisesti identtinen – ja *Hello Little Girlissä* taas aivan ensimmäisen tahdin alussa. Molemmissa melodioissa käytetään sekvenssiä analogisella tavalla: ensi kerran esiintyessään sekvenssiaihe alkaa melodiselta 3. asteelta, kerrattaessa taas melodiselta 2. asteelta. *It's De-Lovelyssa* sekvenssiaiheeseen esittely käsittää tahdit 1–2 ja transponoitu toisto tahdit 3–4. *Hello Little Girlissä* esittely käsittää ensimmäisen tahdin kaksi ensimmäistä ja transponoitu toisto kaksi viimeistä tahtiosaa.

Hello Little Girlin ja *Raining In My Heartin* yksityiskohtiin ulottuvat vastaavuudet rajoittuvat päätöskadenssiin mutta ovat sitäkin selvempiä. Kummassakin laulussa ensimmäisen A-taitteen päätösfraasi rakentuu diatoniset asteet 7–6–5 käsittävästä motiivista ja A'-taitteen päätösmotiivi on

1. Käytän arabialaisia numeroita ilmaisemaan diatonisia asteita ja niistä rakentuvia motiiveja. Jos asteita symboloivat numerot esiintyvät luettelona (esim. 2, 4 ja 6), viitataan asteisiin järjestyttömänä joukkona. Jos taas numerot liittyvät toisiinsa ja muodostavat ketjuja (esim. 2–4–6 tai 6–4–2), asteet esiintyvät nimenomaan tässä järjestyksessä.

NUOTTIESIMERKKI 1

It's De-Lovelyn vokaali-intron tahtit 1–4 (a), *Hello Little Girlin* A-A'-taitteet (b ja c) sekä *Raining In My Heartin* A- ja A'-taitteiden tahtit 4–7 (d ja e)

(a) ③ ————— ② ————— ① — ⑤
②-④-⑥ ③②①⑦

(b) ③ ————— ② — ① — ⑤
③②①⑦ ⑥-④-② ⑦-⑥-⑤

(c) ①
⑦①②-①

(d) ③ — ② — ① — ⑤
⑥ ⑦-⑥-⑤

(e) ①
⑦-①②-①

7-1-2-1. Rytmisesti *Hello Little Girlin* ja *Raining In My Heartin* päätös-
motiivit poikkeavat jossain määrin toisistaan. Sen sijaan – kuten edellä to-
tesin – *Hello Little Girlin* ja *It's De-Lovelyn* kolmannet tahtit ovat toisen
tahtiosan alusta tahtin loppuun saakka rytmisesti aivan identtiset. Siten

Hello Little Girlin päätöskadenssi näyttääkin olevan sellainen *It's De-Lovelyn* ja *Raining In My Heartin* päätöskadenssien tiivistymä, jossa melodiakulku on peräisin *Raining In My Heartista* ja rytmi *It's De-Lovelysta*.

Nuottiesimerkistä 2 käy ilmi, että lauluissa *It's De-Lovely* ja *Raining In My Heart* on sellaisia melodis-motiivisia ja harmonisia yhtäläisyyksiä, joita ei lainkaan esiinny *Hello Little Girlissä*.

NUOTTIESIMERKKI 2

It's De-Lovelyn A-taitteen tahdit 1–4 (a) ja *Raining In My Heartin* A-taitteen tahdit 1–4 (b).

(a)

(b)

Nämä yhtäläisyydet liittyvät nimenomaan laulujen A-taitteiden alkuun. Molempien laulujen aloitustahdit perustuvat samaan sointukulkuun (I–I5#–iii6), ja niissä on myös merkittäviä melodis-rytmisiä yhtäläisyyksiä. Melodian osalta tärkein yhteinen tekijä on asteittainen (runko)sävelkulku 5–5#–6 tahdeissa 1–3. Aloitustahdit ovat myös rytmisesti identtiset. Toinen tärkeä yhteinen melodis-rytmisen aihe on laskeva kolmen sävelen kromaattinen kulku, joka *It's De-Lovelyssa* rakentuu sävelistä 6–6b–5 (t. 3) ja *Raining In My Heartissa* sävelistä 3–3b–2 (t. 4). Myös tämä kromaattinen kulku on rytmitetty kummassakin laulussa täsmälleen samalla tavoin. Huolimatta siitä, että näitä piirteitä ei ole *Hello Little Girlissä*, näiden kahden laulun vastaavuudet vain vahvistavat *Hello Little Girlin* ja *Raining In My Heartin* välistä kytkentää. Tiivistäessään tausta-ajatuksia – joita tässä edustavat *It's De-Lovely* ja *Raining In My Heart* – regressio hajoittaa piilosisällön alkusäikeikseen, joista se poimii tietyt yhteiset piirteet mukaan

NUOTTIESIMERKKI 3

Come Go With Men A-taitteen tahdit 1–4 (a) ja *All I Have To Do Is Dreamin* A-taitteen tahdit 5–8 (b).

(a) 5-6 1-2 3 2 1 6-5

F — Dm — Gm — C7 — F —

(b) 1-2 3 2 1 — 6-5

F — Dm — Bb — C — F — Dm — Bb — C —

ilmiasuun ja jättää toiset huomiotta. Silti nämä pois jääneet piirteet ovat yhä osa piilosisältöä.

B-TAITE JA SIIHEN PERUSTUVA VOKAALI-INTRO

Hello Little Girlin B-taite rakentuu neljästä fraasista, joista kukin perustuu sointukulkuun I–vi–IV–V. Tämä kulku (tai sen variantti I–vi–ii–V) lienee 12 tahdin blueskaavan ohella yleisin 1950-luvun populaarimusiikissa käytetty sointukaava. Merkittävänä *Hello Little Girlin* piilosisällön kannalta pidän kuitenkin sitä, että edellä mainittujen laulujen *Come Go With Me* (Del Vikings 1957) ja *All I Have To Do Is Dream* (Everly Brothers 1958) A-taitteet perustuvat tähän sointukulkuun (ks. nuottiesimerkki 3). Erityisen merkittäväksi tämän vastaavuuden tekee se, että molempien laulujen A-taite rakentuu myös – *Hello Little Girlin*, *It's De-Lovelyn* ja *Raining In My Heartin* tapaan – runkosävelkulun 3–2–1–(6)–5 pohjalle.

Melodisesti kukin *Hello Little Girlin* B-taitteen neljästä fraasista rakentuu 5–3–(6)–5–4-kulusta. Tämän fraasin yhtäläisyys *It's De-Lovelyn* A-taitteen neljän viimeisen tahdin melodiakulun kanssa on selvä: melodioiden tärkeimmät rakenteelliset sävelet sekä aloitus- ja päätösoinnut ovat samat (ks. nuottiesimerkki 4). *Hello Little Girlin* B-taite perustuu siis me-

NUOTTIESIMERKKI 4

It's De-Lovelyn A-taitteen tahdit 5–8 (a) ja *Hello Little Girlin* B-taitteen tahdit 1–4 (b).

(a) ⑤—③ ⑤—③—⑤——④

(b) ⑤——③ ⑥ ⑤——④

F — Dm — Bb — C7 F Dm Bb C7

lodialtaan *It's De-Lovelyyn* ja sointutaustaltaan 1950-luvun doo-wop- ja teinirock-standardeihin, joista tässä on syytä nostaa esiin laulut *Come Go With Me* ja *All I Have To Do Is Dream*.

Hello Little Girlin Decca-version vokaali-intro on selvästi kirjoitettu uusitun B-taitteen pohjalta. Uuteen introon liittyy kuitenkin myös sellainen vastaavuus *It's De-Lovelyn* A-taitteen päätöksen kanssa, jota ei B-taitteeseen sisälly. Tämä vastaavuus on kromaattinen kulku 1–1#–2, joka *It's De-Lovelyssa* sisältyy sointusarjan I–i#°7–V7 bassokulkuun ja *Hello Little Girlissä* moniäänisen vokaalikudoksen alimpaan stemmaan (ks. nuottiesimerkki 5).

NUOTTIESIMERKKI 5

Hello Little Girlin vokaali-intron tahdit 1–3.

C F D C

ESIKUVALAULUJEN LIITTYMINEN LENNONIN HENKILÖHISTORIAAN

IT'S DE-LOVELY

Cole Porter kirjoitti *It's De-Lovely*n alun perin Broadway-musikaaliin *Red, Hot, and Blue* (1936). Laulu oli ajankohtainen kuitenkin myös vuonna 1956 – jolloin Elvis Presley löi läpi *Heartbreak Hotel*illa ja Lonnie Donegan *Rock Island Linella* – itse asiassa kahdellakin tavalla. Paramount-yhtiö teki tuolloin Cole Porterin toisesta musikaalista *Anything Goes* (ensimmäinen filmatisointi 1936) uuden filmiversion, jossa oli mukana myös *Red, Hot, and Blue*sta lainattu *It's De-Lovely*. Samana vuonna Ella Fitzgerald julkaisi kaksoisalbumin *The Cole Porter Songbook*, johon *It's De-Lovely* niin ikään sisältyi. Jazzalbumiksi levy menestyikin erittäin hyvin: se oli 7.8.1956 USA:n albumilistan sijalla 15.

Miksi *It's De-Lovely* sitten kiehtoi Lennonia?

Laulu kertoo erään pariskunnan tarinan, joka koostuu seuraavista melko stereotyyppisistä tapahtumista: tapaaminen, romanssi, häät, häämatka sekä pojan syntymä ja varttuminen aikuiseksi. Toisin kuin yleensä arkielämässä kaikki sujuu laulussa koko ajan loistavasti. Poika on ”loistotyyppi”, jolla on rakastavat vanhemmat ja jolle suorastaan tarjotaan paikkaa auringossa: itse L.B. Mayer MGM-yhtiöstä ottaa varta vasten yölennon New Yorkiin houkutellakseen häntä studioilleen Hollywoodiin. Morsiamekseen poika saa tietenkin Elaine Barrien. Tarina on luonnollisesti (tahallisen) naiivi ja mille tahansa arkitodellisuudelle vieras. Lennoniin se on kuitenkin saattanut vaikuttaa voimakkaastikin, sillä siinä kerrotaan siitä, mistä hän oli lapsuudessaan ja varhaisuoruudessaan jäänyt paitsi: perheestä, jossa on toisiaan ja lastaan rakastavat vanhemmat ja jonka elämä on onnellista. *It's De-Lovely*n voi sanoa edustaneen Lennonille hänen ulottumattomuus-ollutta toivetta aidossa freudilaisessa merkityksessä.

It's De-Lovely on epäilemättä kiehtonut Lennonia myös siksi, että sen sanoitus on täynnä sanaleikkejä. Lennon rakasti sanaleikkejä. Hän ahmi lapsuudessaan ja nuoruudessaan Lewis Carrollin Liisa-kirjoja (*Liisa Ihmemaassa*, *Liisan seikkailut peilimaailmassa*) ja yritti jo varhain kirjoittaa omia *jabberwocky*jaan. *It's De-Lovely*ssa sanaleikki sisältyy jo laulun nimeen, jossa etuliite ”de-” tekee sanasta ”lovely” monimerkityksisen. Verbaalijohdannaisissa etuliite viittaa poistamiseen, purkamiseen tai päinvastaistamiseen. Tämän periaatteen mukaan ”de-lovely” tarkoittaisi sanan ”lovely” (ihana) vastakohtaa eli jotakin vastenmielistä tai kamalaa. Laulus-

sa *It's De-Lovely* sana "de-lovely" esiintyy jokaisen A-taitteen päättävän fraasin viimeisenä sanana, ja tämä päätösfraasi taas toistuu muodossa "it's delightful, it's delicious, it's de-lovely". De-etuliitteen lisääminen sanaan "lovely" tekee fraasista alkusointuisen, mihin myös Lennonin muistikuva "it's delightful, it's delicious, it's da de da de da..." luonnollisesti palautuu. Samalla etuliitteen lisääminen muuttaa lauseen semanttista sisältöä. Edeltävät sanat "delightful" ja "delicious" ovat paitsi de-alkuisia myös sanan "lovely" (ihana) synonyymejä. Kun kolmas "ihana" ("lovely") muutetaan de-etuliitteen avulla "kamalaksi" ("de-lovely"), päätösfraasin merkitys muuttuu jotakuinkin seuraavaksi: "Se on ihanaa, se on [niin] ihanaa, [että] se on kamalaa."

Myös laulun aloittavaan vokaali-introon (*verse*) sisältyy sanaleikki: laulajattaren mukaan säkeistö, jota hän parhaillaan laulaa, kuulostaa "melodian Tin Pantiteesilta" ("Tin Pantithesis of melody"). "Tin Pantiteesi" tulee tietenkin termeistä Tin Pan Alley ja antiteesi, ja säe tarkoittaa Tin Pan Alley -tyylisen melodian vastakohtaa.² Niinpä laulajatar sanookin, että hän "hyppää koko pahuksen jutun yli kertosaäkeeseen" ("I'll skip the darn thing and sing the refrain").

Rakkaus sanaleikkeihin, nonsenseen ja absurdiin oli – siinä missä rakkaus musiikkiin ja elokuvaankin – jotakin, minkä Lennon sai äidinmaidossa ja minkä hän myöhemminkin jakoi äitinsä kanssa. Bill Harry (1992, 382), legendaarisen *Mersey Beat* -lehden toimittaja ja Lennonin taidekouluikäinen opiskelutoveri ja ystävä, on luonnehtinut Julian ja Johnin suhdetta juuri tältä kannalta seuraavasti:

Julialla oli hyvin syvälinen vaikutus Johniin. Hän oli hyvin sievä ja hänellä oli off beat -tyylinen huumorintaju, hän oli musikaalinen ja täysin epätavallinen. Hänellä oli esimerkiksi tapana tehdä kotitöitä vanhat villahousut päässään. Joskus hän laittoi päähänsä lasittomat silmälasit, ja kun hän sitten puhui jonkun kanssa, hän saattoi yhtäkkiä työntää sormensa lasittoman kehyksen läpi hieroakseen silmäänsä.

Julia Lennon rakasti varmasti *It's De-Lovelya*. Laulu oli ajankohtainen hänen ja Fred Lennonin naimisiinmenon aikaan (1938), joten se on – tapamisesta, romanssista, naimisiinmenosta ja perheen perustamisesta kertovana – voinut tuolloin olla "heidän laulunsa" tai ainakin yksi niistä. *It's De-Lovely* myös kertoi siitä, millaiseksi Julia, Freddy ja John Lennonin elämän

2. Tin Pan Alley viittaa vuosisadan ensi vuosikymmenten musikaalitradiitioon, johon *It's De-Lovelykin* siis kuuluu.

olisi pitänyt muodostua. Niin vain ei käynyt. Laulu pulpahti vuosia myöhemmin esiin, ja John Lennon käytti sitä ensimmäisen laulunsa ehkä tärkeimpänä musiikillisena esikuvana.

COME GO WITH ME

Come Go With Me oli yhdysvaltalaisen Del Vikings -yhtyeen ensimmäinen ja suurin hitti. Levy nousi Yhdysvaltojen listalle keväällä 1957 ja oli korkeimmillaan viidentenä (2.6.1957). Englannissa levy ei menestynyt. Noin kuukautta myöhemmin (6.7.1957) Quarry Men esitti St. Peter's -kirkon puutarhajuhlissa laulun tavalla, joka on jäänyt lähtemättömästi populaarimusiikin historiaan ja jonka ansiosta laulu on paljon tunnetumpi kuin se olisi ollut ilman tätä esitystä. Esitystä pidetään yhtenä paitsi varhaisimmista myös luonteenomaisimmista esimerkeistä Lennonin tavasta improvisoida lauluun uusia sanoja silloin, kun hän unohti alkuperäiset sanat.

Del Vikingsin alkuperäisversion ensimmäisen A-taitteen sanat kuuluvat seuraavasti: "Well come little darling, come and go with me / Don't let me pray beyond the sea, / I need you darling, so come go with me." Paul McCartneyn mukaan Lennon korjasi taitteen toisen säkeen "don't let me pray beyond the sea" ["älä anna minun rukoilla kaukaa meren takaa"] muotoon "down, down, down to the penitentiary" ["tuonne, tuonne, tuonne kuritushuoneeseen"]. Ilmaisun "pray beyond the sea" korvaaminen brutaalilla "penitentiary"-ilmaisulla näyttää samankaltaiselta nonsenseltä tai lähesnonsenseltä kuin Cole Porterin de-alkuiset uudissanat tai eräät Lennonin omista myöhemmistä sanoituksista (esimerkiksi "I Am The Walrus").

Psykoanalyttinen teoria tarjoaa kuitenkin perusteita olettaa, että tämän substituution takana ovat paljon syvemmät motiivit, jotka palautuvat Lennonin tuolloin vasta 16-vuotiaan elämän mahdollisesti kaikkein traumaattisimpaan kokemukseen – 10 vuotta aiemmin tapahtuneeseen Blackpoolin-episiin, jonka jälkeen Lennon ei ollut tavannut isäänsä kertakaan. Menetetty isä oli Lennonille tabu. Alettuaan seurustella tulevan vaimonsa Cynthia Powellin kanssa vuonna 1958 Lennon kuvaili isänsä tyttöystävälleen "mahtavaksi merenkulkijaksi, jolla oli suurenmoinen lauluääni" ja jota hän ei voinut tavata, koska tämän oli "täytynyt lähteä pois suorittamaan tärkeää tehtävää merellä" (Coleman 1985, 87). Kuvaus on kuin oppikirjaesimerkki freudilaisesta toteutumattoman ja torjutun toiveen järjestyksestä. Toisaalta säkeistön uusi sisältö – "lähde kanssani kuritushuoneeseen" – viittaa samanaikaiseen toiveeseen rangaista sekä itseä että hylkääjää. Näin Blackpoolin-episi siirtyi Lennonin versioon laulusta *Come Go With Me*, korvautui siinä näennäisesti absurdilla mennään kuri-

tushuoneeseen -transformaatiolla ja tuli lopulta edustetuksi *Hello Little Girl*ssä A-taitteen 3-2-1-(6)-5-melodiakulussa ja B-taitteen I-vi-IV-V-sointukulussa.

THAT'LL BE THE DAY JA AIN'T THAT A SHAME

It's De-Lovely liittyi freudilaisella tavalla Julia-äitiin. *Hello Little Girl* oli tarkoitettu Buddy Holly -tyyliseksi lauluksi. Onko Julia Lennonin ja Buddy Hollyn välillä sitten mitään kytkentää? On kyllä – ja Lennon (siteerannut Giuliano 1995, 23) on jälleen itse luonut tämän kytkennän:

Aloitin viidentoista ikäisenä banjolla, jota äitini opetti minut soittamaan. Ensimmäinen kitarani maksoi kymmenen puntaa. Se oli yksi noista postimyyntikitaroista, joita mainostettiin lehdissä. Julia hankki sen minulle. Muistan, että siinä oli leima, jossa luki ”taatusti hajoamaton”. Äiti sanoi, että hän osasi soittaa mitä tahansa kielisoitinta, ja hän todella opetti minua paljon. Ensimmäinen sävelmä, jonka koskaan opettelin soittamaan, oli Buddy Hollyn *That'll Be The Day*.

Lennon oli 15-vuotias lokakuusta lokakuuhun 1955–1956, joten soittamisen aloittamisen pitäisi ajoittua jotakuinkin tähän ajanjaksoon, jotta lausunto olisi luotettava. Lennon ja McCartney ovat useassa yhteydessä maininneet, että rock'n'rollin läpimurto Elviksen myötä ja skifflen läpimurto Lonnie Doneganin myötä olivat ne impulssit, jotka saivat heidät kiinnostumaan soittamisesta. Molemmat läpimurrot ajoittuvat alkuvuoteen 1956. Tätä taustaa vasten Lennonin ajoitus vaikuttaa luotettavalta.

Julia Lennonin merkitystä poikansa äkkiä heränneen musiikkiharrastuksen tukijana ja rohkaisijana ei selvästikään voi aliarvioida. Kun Lennon keväällä 1957 kertoi äidilleen perustaneensa yhdessä koulutoveriensa kanssa skiffleyhtyeen, Julia ehdotti harjoituksia hänen luonaan koulun jälkeen ja suhtautui muutenkin kaikin puolin kannustavasti poikansa harrastukseen ja tovereihin. Rod Davis (siteerannut Coleman 1985, 52), Quarry Menin banjonsoittaja, vahvistaa:

Johnin äiti todella nautti meidän soitostamme ja rohkaisi meitä paljon. Hän selvästikin piti banjosta enemmän kuin kitarasta, joten minä tulin hänen kanssaan hyvin toimeen. Minuun teki aina suuren vaikutuksen se, kuinka hän soitti banjoa kynsiensä selkämyksillä. John oli kiistaton johtaja kahdestakin syystä. Ensinnäkin hän tunsu yhden soinnun enemmän kuin me muut. Hänen äitinsä banjonsoitto oli antanut hänelle särmää – hän opetti Johnille joitakin banjosointuja ja he virittivät hänen kitaransa neljä ylintä kieltä banjon intervalleja mukaan, viis kahdesta alimmasta kielestä, ja soittivat banjosointuja kitaroilla! Minulle se sopi – Julia auttoi minua virittämään ban-

joni kunnolla. Niinpä minä olin luultavasti ainoa, joka oli vireessä. Luulen, että kaikki soitettiin C:ssä – muistan, että minulla oli hirmuisia ongelmia soittaa F-sointuja banjolla. Toiseksi John halusi laulaa eikä kukaan meistä muista ollut erityisen hyvä siinä. Me yhdymme kertosäkeisiin, mutta hän lauloi soolot.

Lennonin mukaan ensimmäinen kappale, jonka hänen äitinsä opetti hänelle, oli siis Buddy Hollyn *That'll Be The Day*. Sekä Davies (1992, 86) että Coleman (1985, 54) yhtyvät tähän käsitykseen. Myös Lennonin tärkein lapsuudenystävä ja Quarry Menin perustajajäsen Pete Shotton on samaa mieltä paitsi Julia-äidin merkityksestä Lennonin rohkaisijana myös siitä, että juuri Julia oli se, joka opetti Lennonille tämän ensimmäisen kappaleen. Sen sijaan Shotton (1984, 51) on sekä Lennonin että Daviesin ja Colemanin kanssa eri mieltä siitä, mikä tuo kappale oli:

Olen jokseenkin varma, että juuri Julia maksoi soittimen, vaikka jotkut Beatles-biografiat antavatkin kunnian Mimille. Joka tapauksessa Julia rohkaisi Johnia kaikin tavoin – kutsumalla hänet harjoittelemaan kotiinsa, opettamalla hänelle banjosointuja, kunnes hän löytäisi jonkun näyttämään itselleen oikeat kitaraoitteet. (Ensimmäinen rock & roll -laulu, jonka [Julia] näin opetti hänelle, oli Fats Dominon *Ain't That A Shame*.)

Lienee mahdotonta varmasti selvittää, mikä todella oli ensimmäinen laulu, jonka John Lennon opetteli soittamaan. Nähdäkseni on kuitenkin selvää, että se ei voinut olla *That'll Be The Day*, koska laulu julkaistiin vasta 28.9.1957, jolloin Quarry Menillä oli jo ainakin neljä julkista esiintymistä takanaan (9.6.1957 Empire Theatre, Lime Street; 22.6.1957 Rosebery Street; 6.7.1957 St. Peter's Church, Church Street ja 7.8.1957 Cavern Club, Mathew Street). Sen sijaan Shottonin mainitsema *Ain't That A Shame* käväisi Englannin TOP 20:ssa sijalla 20 2.2.1957 eli muutamaa viikkoa ennen Quarry Menin perustamista. Shottonin muistikuva, jonka mukaan ensimmäinen laulu olisi ollut *Ain't That A Shame*, ei käsittääkseni muutenkaan ole ristiriidassa tunnettujen tosiasioiden kanssa. Psykoanalyttisesta näkökulmasta Lennonin oma käsitys on kuitenkin yhtä tärkeä kuin se, miten asia todellisuudessa oli, ja hän itse assosioi äidiltään saamansa ensimmäiset banjotunnit juuri Buddy Hollyn lauluun *That'll Be The Day*.

Miksi?

Jälleen kerran jäljet johtavat sanoitukseen. *That'll Be The Dayn* sanat selvästikin assosioituivat epävarmuuteen ja pelkoon, jota Lennon tunsi äitinsä menettämisestä. Hänen suhteensa äitiin tuli jatkuvasti läheisemmäksi – mikä tuntui saavuttamattoman toiveen täyttymykseltä –, mutta sa-

manaikaisesti hän pelkäsi menettävänsä äitinsä uudelleen. *That'll Be The Dayn* kertosaakeen sanat heijastavat tätä pelkoa lähes kirjaimellisesti: "Niin, tulee olemaan päivä, jolloin sanot näkemiin, / joo, tulee olemaan päivä, jolloin saat minut itkemään. / Sanot, että aiot lähteä, tiedät että se on vale – / niin, se tulee olemaan päivä, jolloin kuolen."

Entä sitten *Ain't That A Shame*? Laulu on Fats Dominon käsialaa, ja Pat Boone teki siitä hitin loppuvuodesta 1955. Yhdysvalloissa Boonen versio nousi listaykköseksi ja säilyi listoilla 20 viikkoa. Myös Englannissa Boonen versio nousi TOP 20:een ja oli korkeimmillaan viidentenä. Dominon oma versio puolestaan käväisi Englannin TOP 20:ssa sijalla 20 tammikuussa 1957 – paria kuukautta ennen Quarry Menin perustamista.

Ain't That A Shame -nimi kääntyy suomeksi "eikös olekin häpeä?". Mikä laulun mukaan sitten on niin perin häpeällistä? Vastaus löytyy jo ensimmäisestä säkeistöstä: "Sait minut itkemään, / kun sanoit hyvästi, / eikös olekin häpeä. / Kyyneleeni putoilivat kuin sade. / Sinä olet se, jota syyttää." Häpeällistä on jätetyksi tuleminen. Teema toistuu hieman varioituna laulun toisessa ("Särjit sydämeni, / kun sanoit, että eroamme. / Eikös olekin häpeä...") ja kolmannessa säkeistössä ("Hyvä on, näkemiin, / vaikka itkenkin. / Eikös olekin häpeä...").

Ain't That A Shame ja *That'll Be The Day* ovat sanoituksellisesti hyvin lähellä toisiaan – ja vieläpä tavalla, joka kytkeytyi Lennonin omiin menetyksiin: hän tiesi, miltä tuntuu menettää rakas ihminen. Toinen kertoi yksinjäämisen häpeästä, toinen yksinjäämisen pelosta. Luultavasti tässä on syy, jonka takia Lennon sekoitti mielessään sen, kuinka nämä laulut todellisuudessa liittyivät hänen äitiinsä.

MAYBE BABY

Maybe Baby oli kolmas Buddy Hollyn ja Crickets-yhtyeen single *That'll Be The Dayn* ja *Oh! Boy!* jälkeen. Se pysyi Englannin TOP 20:ssä yli kahden kuukauden ajan (15.3.–17.5.1958) ja oli korkeimmillaan neljäntenä (12.–19.4.1957). Laulu oli siten ajankohtainen vain vähän ennen Julia Lennonin kuolemaa (15.7.1958). *Maybe Baby* kuului myös Quarry Menin ohjelmistoon vuosina 1958–1959 ja Beatlesin ohjelmistoon vuosina 1960–1961.

*Maybe Baby*ssä ja *Hello Little Girl*issä on sama sanoitusteema: laulajan kokema yksipuolinen rakkaus. Vaikka rakkauden kohde ei vastaa laulajan tunteisiin, laulaja jaksaa siitä huolimatta toivoa. Myös *Hello Little Girlin* uudelleenkirjoitetun B-taitteen sanoituksessa on vielä havaittavissa selviä jälkiä *Maybe Baby*stä. *Hello Little Girlin* ensimmäinen B-taide lai-

naa nimittäin selvästi osan sanoistaan *Maybe Babyn* toisen A-taitteen alusta. Molemmissa tapauksissa ensimmäinen säe päättyy sanoihin "you don't care" ja seuraava säe alkaa sanoilla "you never": "It's funny, honey, that **you don't care / You never** listen to my prayer" (*Maybe Baby*); "I send you flowers but **you don't care / You never** seem to see me standing there" (*Hello Little Girl*).

Hello Little Girlin edellä mainitun säkeen loppu "see me standing there" ei ole kovin kaukana *Maybe Babyn* B-taitteen päätösfraasista "I'll be there, wait and see" sen enempiä ajatuksellisesti kuin yksittäisten sanojenkaan (*see, there*) osalta. Myös *Maybe Babyn* toisen A-taitteen aloittava "It's funny" löytyy sek in *Hello Little Girlin* toisesta B-taitteesta, jonka kaksi viimeistä säettä kuuluvat: "And it's funny, funny to see / That I'm about to lose my mi-mi-mind." Molemmat laulut päättyvät samankaltaiseen varovaiseen toiveeseen: "Maybe baby, you will love me someday" (*Maybe Baby*); "So I hope there'll come a day when you'll say, mm-mm, you're my little girl" (*Hello Little Girl*). Myös tämä yhtäläisyys liittyy sekä äänneasuun että semanttiseen sisältöön (*someday, come a day*). Psykoanalyttisen tulkinnan mukaan kyse on siirtymästä.

Entä ne tausta-ajatukset, joihin tämä siirtymä palautuu?

Huolimatta siitä, että Lennonin ja hänen äitinsä suhde muuttui jatkuvasti läheisemmäksi, Lennon (siteerannut Davies 1992, 78) ei selvästikään uskaltanut olettaa, että hänen äitinsä rakasti häntä, eikä osoittaa itse rakkauttaan:

Äitini tuli katsomaan meitä yhtenä päivänä pukeutuneena mustaan takkiin ja kasvot verta valuen. Hän oli ollut jonkinlaisessa onnettomuudessa. En pystynyt kohtaamaan sitä. Ajattelin, että tuo tuolla on minun äitini, verta valuvana. Menin puutarhaan. Rakastin häntä, mutta en halunnut sitoa itseäni häneen. Luulen, että olin moraalinen pelkuri. Halusin kätkeä kaikki tunteet.

Sillä orastavalla toivolla ja samanaikaisella menetyksen pelolla, jota *Maybe Babyn* sanoitus edustaa, näyttää olleen vastineensa Lennonin esitietoisessa. Samaa emotionaalista moodia edustavan sanoitusteeman ja osin yhteisten sanavalintojen kautta se myös näyttää siirtyneen *Hello Little Girliin*.

ALL I HAVE TO DO IS DREAM

16-vuotiaan John Lennonin pelko äitinsä menettämisestä toteutui lopulta hirvittävimällä mahdollisella tavalla, kun Julia-äiti joutui juopuneen po-

liisin yliajamaksi 15.7.1958 ja sai välittömästi surmansa. Yli 20 vuotta myöhemmin hän tilitti tapahtumaan liittyviä tuntojaan David Sheffille (1981a, 110) seuraavasti:

Olin 16 [vuoden ikäinen]. Se oli minun toinen suuri traumani. Menetin hänet kahdesti. Kun olin viiden vuoden ikäinen ja muutin tätini luo ja sitten kun hän fyysisesti kuoli. Se teki minusta paljon katkeramman; se riidanhaluisuus, joka oli minulle ominaista nuorena, kasvoi tosi suureksi silloin. Olin juuri todella luonut uudelleen suhteeni häneen ja [sitten] hän kuoli.

Edellä on osoitettu, että Everly Brothersin *All I Have To Do Is Dream* liittyy musiikillisesti *Hello Little Girliin* melodiakulun 3–2–1–6–5 ja sointukulun I–vi–IV–V kautta. Julia Lennonin kuolemaan se liittyy samanaikaisuuden perusteella: single *All I Have To Do Is Dream / Claudette* nousi Englannin TOP 20:een 31.5.1958 ja pysyi siellä 11.10.1958 saakka. Listaykkösenä se oli kahdeksan viikkoa (28.6.–23.8.1958). Laulu oli siis ehtinyt nousta listaykköseksi pari, kolme viikkoa ennen Julian kuolemaa, ja se pysyi ykkösenä vielä viitisen viikkoa tämän jälkeenkin. *All I Have To Do Is Dream / Claudette* oli vuoden 1958 myydyin single Engannissa. *All I Have To Do Is Dream* kuului Quarry Menin ohjelmistoon vuosina 1958–1959 (Coleman 1985, 91.)

All I Have To Do Is Dream on lauluntekijäpari Boudleaux ja Felice Bryantin käsialaa, ja sen sanoitusta voi pitää oppikirjaesimerkkinä klassisesta regressiosta, saavuttamattoman toiveen sijaistyydytyksestä unelmoinnin avulla: ”Kun öisin tunnen itseni surulliseksi / ja tarvitsen sinua pitämään minusta kiinni, / koska tahansa haluankin sinua, / minun pitää vain uneksia.” Laulaja on kuitenkin tietoinen siitä, että kysymys on vain regressiivisestä paosta ja että regressio ei välttämättä tässä toimi egon palveluksessa: ”ainoa pulma on – voi jee! –, / että elämä lipuu ohi uneksiessani”. Lennon ei kuitenkaan paennut vain uneen vaan myös musiikkiin. Cynthia Lennonin (siteerannut Coleman 1985, 90–91) mukaan

[musiikki] oli kaikki, mistä hän keskusteli collegen ulkopuolella ja suuren osan ajasta myös collegessa. Hän ei voinut saada kylliksi aikaa harjoitteluun ja hän näytti äidosti innostuneelta kumppanuuteen, joka kehittyi Paul McCartneyn kanssa. [– –] Se oli kaunis ajanjakso. Eikä se, mikä ajoi heidät yhteen, ollut vain musiikillinen tarkoituksemukaisuus. Kun näin heidän soittavan collegessa tai Twitchyn [Lennonin isäpuolen] luona, he olivat ystäviä – yhtä toistensa kanssa. He näyttivät siltä kuin olisivat olleet ystäviä useiden vuosien ajan. Se oli intuitiivista. George [Harrison], joka oli nuorempi eikä kirjoittanut lauluja, ei kommunikoinut heidän kanssaan, mutta John

ja Paul eivät voineet lopettaa soittamista yhdessä, viimeisen Elvis Presleyn tai Everly Brothersin laulun sointujen harjoittelemista ja it-seluottamuksen hankkimista kirjoittaakseen omia sanojaan. Minä istuin siellä noina ”poissaolevina harjoittelupäivinä” täysin lumoutuneena. Heidän harmoniansa olivat niin kauniita. Johnilla oli collegen pahimman koviksen imago, mutta hänen musiikkinsa osoitti sen, minkä me kaikki tiesimme olevan [kovan pinnan] alla. Hänessä oli herkkyyttä, jonka oli tultava ulos, ja se tuli näissä lauluissa.

Regressiivinen pako sietämättömän tuskallisesta todellisuudesta, jota *All I Have To Don* sanoitus edustaa, siirtyi *Hello Little Girliin* 3–2–1–6–5-melodiakulun ja I–vi–IV–V-sointukulun myötä. Myös laulussa *Come Go With Me* on sama melodia- ja sointukulku. *Come Go With Me* viittaa edellä esitetyn tulkinnan mukaan Blackpoolin-episodiin, jonka jälkeen Lennon ei ollut tavannut isäänsä lainkaan. Lennon itse käsitti menettäneensä myös äitinsä ensimmäisen kerran tässä samassa yhteydessä. *All I Have To Do Is Dream* taas liittyy ajallisesti hänen äitinsä fyysiseen kuolemaan, tilanteeseen, jossa Lennon menetti äitinsä toisen kerran, tällä kertaa lopullisesti. Psykoanalyttisesta näkökulmasta onkin kiinnostavaa, että *All I Have To Do Is Dream* jakaa *Hello Little Girlin* kanssa täsmälleen samat musiikilliset piirteet kuin Blackpoolin-episodiin edellä yhdistämäni *Come Go With Me*.

RAINING IN MY HEART

”Hei John, kuulin, että äitisi jäi poliisiauton alle”, eräs opiskelijatyttö sanoi Lennonille heidän palattuaan kesälomalta syksyllä 1958. ”Joo, totta”, vastasi Lennon ilmeenkään värähtämättä. Thelma Pickles (siteerannut Coleman 1985, 79), Lennonin ensimmäinen vakituinen tyttöystävä, on kuvannut sattumalta kuulemaansa sananvaihtoa seuraavasti: ”En voinut uskoa Johnin reaktiota. Hän ei rekisteröinyt mitään. Hän ei puolustautunut. Oli kuin joku olisi sanonut, että ’olet leikkauttanut tukkasi eilen’ tai jotakin vastaavaa.” Lennon reagoi kyllä, mutta hän reagoi olemalla reagoimatta julkisesti.

Noin puoli vuotta äidin kuoleman jälkeen Lennon menetti myös Buddy Hollyn, yhden tärkeimmistä samastumiskohteistaan. Holly sai surmansa lento-onnettomuudessa 2.2.1959. Ray Coleman (1985, 7) on kuvannut Lennonin julkista suhtautumista Hollyn kuolemaan seuraavasti:

Helmikuun neljäntenä vuonna 1959 John käveli juhlallisesti luokkaan silminnähden järkyttyneenä. Opiskelijat eivät useinkaan nähneet Lennonnia haavoittuneena, rikkinäisenä, onnettomana. ”Voi

Luoja, Buddy Holly on kuollut”, hän mutisi. [– –] Toisin kuin monet muut opiskelijat John ei itkenyt uutisten tähden vaan oli hiljaa koko päivän ja otti itselleen aikaa selvittääkseen šokista. Lennon aina hau-tasi tunteensa syvälle sisimpäänsä.

Pian Hollyn kuoleman jälkeen julkaistiin hänen edellisenä syksynä äänittämästään materiaalista single *It Doesn't Matter Anymore / Raining In My Heart*. Molemmat laulut kuuluivat Quarry Menin ohjelmistoon vuonna 1959. Lauluntekijäpari Boudleaux ja Felice Bryantin kirjoittama *Raining In My Heart* säilyi myös Beatlesin ohjelmistossa vuoteen 1962 saakka – siis yhtä pitkään kuin *Hello Little Girlkin*.

Laulun kaksi ensimmäistä taitetta (A ja A') esittelevät ulkoisen todellisuuden ja laulajan sisäisen emotionaalisen tilan välisen voimakkaan ristiriidan: ”Aurinko paistaa, taivas on sininen, / ei pilveäkään pilaamassa maisemaa, / mutta sataa, sydämessäni sataa. / Säämies sanoo 'kirkasta tänään', / mutta hän ei tiedäkään, että lähdit pois, / ja sataa, sydämessäni sataa.” B-taite puolestaan kiteyttää laulajan kokeman sisäisen tuskan ja perspektiivittömän tulevaisuuden: ”Voi tätä tuskaa ja ahdistusta, / mitähän minustakin tulee?” Ajatuksellisesti B-taitteen sanoma on lähellä *All I Have To Do Is Dreamin* B-taitetta ”ainoa pulma on – voi jee! –, / että elämä lipuu ohi uneksiessani”. Sinänsä tämä samankaltaisuus ei tietenkään ole ihme, ovathan molemmat laulut Boudleaux ja Felice Bryantin kirjoittamia. AABA-muodon täydentävä kolmas A-taite kertoo tietoisesta yrityksestä torjua tuska ja tämän torjuntayrityksen hallitsemattomasta murtumisesta: ”Sanon murheelleni, että sen ei pitäisi näkyä, / mutta pian nämä kyyneleet murtautuvat esiin, / sillä sataa, sydämessäni sataa.”

Äidin kuolema museri Lennonin, mutta hänen torjuntansa piti. Ystävänä ja opiskelijatoveri Geoff Mohammedin tyttöystävä Ann Mason (siteerannut Coleman 1985, 77) onkin kertonut: ”Useimmat meistä tiesivät, että hänen äitinsä oli kuollut, mutta hän arasteli puhua siitä. Me tiesimme, että se ei ollut aihe, josta keskustellaan.” Oma tyttöystävä Cynthia Powell – sittemmin Lennonin ensimmäinen vaimo – oli yksi harvoista, joiden kanssa hän saattoi hieman puhua asiasta.

Hän ei puhunut äidistään kenellekään paitsi minulle. Se murskasi hänen elämänsä. Hän sanoi usein, kuinka hirveältä tuntui menettää tämä juuri kun tästä oli tulossa hänen paras ystävänsä. Saatoin nähdä tunteen vellovan syvällä hänen sisällään, minkä jälkeen hän saattoi sanoa jotakin ja lopettaa siihen. Minä saatoin sanoa: ”Hei, John, haluan tietää sinusta kaiken.” Ja hän vain ravisti päätään ikään kuin sanoakseen ei. Ilmeisesti hänelle oli liian tuskallista paljastaa itsestään juuri mitään. Olen varma, että juuri siksi hän meni koulussa niin se-

kaisin ja siksi juomisen ja vihan yhdistelmä teki hänestä niin aggressiivisen. Se oli katkeraa raivoa. (Cynthia Lennon, siteerannut Coleman 1985, 87.)

Lennonin kohdalla torjunta siis piti sikäli, että kyyneleet eivät – ainakaan julkisesti – murtautuneet esiin. Tämän hintana oli kuitenkin se, että tuska purkautui toisinaan kontrolloimattoman aggression muodossa.

Raining In My Heart sanoi sen, mitä Lennon ei itse kyennyt sanomaan. Samalla se kytkeytyi Cole Porterin *It's De-Lovelyyn*, joka ilmeisesti tavalla tai toisella edusti Lennonille hänen unelmaansa perheestä ja aivan erityisesti hänen äitiään, heidän yhteistä huumoriaan ja heidän suhteensa uutta lähenemistä. *It's De-Lovely* tuli ajankohtaiseksi vuonna 1956 elokuvan *Anything Goes* uudelleenfilmatisoinnin ja Ella Fitzgeraldin *The Cole Porter Songbookin* myötä. Vuosiin 1956–1959 sijoittuu Lennonin psykodynaamikan ja erityisesti äitisuhteen kannalta äärimmäisen intensiivinen jakso, johon liittyi hylätyksi tulemisen häpeän ja pelon vähenemistä ja yhä lisääntyvää toivoa hyväksytyksi tulemisesta, kunnes tämä toivo sammui – vielä nopeammin kuin oli herännyt – Julia-äidin ja Buddy Hollyn kuolemaan. *It's De-Lovelyn* ja *Raining In My Heartin* väliin mahtuu joukko muita lauluja, jotka koskettivat Lennonin voimakkaasti: *Ain't That A Shame*, *Come Go With Me*, *That'll Be The Day*, *Maybe Baby* ja *All I Have To Do Is Dream*. Nämä laulut liittyivät eri tavoin yllä kuvattuun prosessiin ja tulivat – samoin kuin tausta-ajatukset, joihin ne kytkeytyivät – edustetuiksi Lennonin ensimmäisessä laulussa *Hello Little Girl*.

Haluan lopuksi muistuttaa, että laulusta *Raining In My Heart* esittämani tulkinta on mahdollinen vain siinä tapauksessa, että *Hello Little Girl* on kirjoitettu vasta sen jälkeen, kun Lennon oli kuullut *Raining In My Heartin*. *Hello Little Girlin*, *It's De-Lovelyn* ja *Raining In My Heartin* musiikilliset vastaavuudet ovat kuitenkin niin vakuuttavat, että tämä tulkinta on perusteltua tehdä – etenkin kun Lennonin oma muistikuva laulun syntyajankohdasta tukee pikemmin tätä kuin edes puoli vuotta aikaisempaa kirjoitusajankohtaa.

LOPUKSI

Hello Little Girl vaikuttaa jokseenkin harmittomalta ja tavanomaiselta teinirakkauslaululta: ”poika rakastaa tyttöä – tyttö ei huomaa poikaa”. Tässä esitetyn psykoanalyttisen tulkinnan mukaan kuitenkin vain laulun ilmiasu on harmiton. Itse asiassa tämän ilmiasun tehtävänä onkin juuri peittää lauluntekijän torjuntia tausta-ajatuksia, jotka nyt pääsevät regressiivisten

transformaatioiden muodossa esiin. Lennon epäilemättä aavisti jo tekohekkellä, että laulu sisälsi omaelämäkerrallisia aineksia, sillä hän sanoi sen liittyneen laulun *It's De-Lovely* myötä freudilaisella tavalla hänen äitiinsä. Samassa yhteydessä hän mainitsi tehneensä laulun Buddy Hollyn tyyli esikuvanaan. John Robertsonin mukaan *Hello Little Girlin* alkuperäinen B-taite palautuikin Hollyn lauluun *Maybe Baby*.

Hello Little Girlin esikuvien systemaattisempi etsiminen ja niiden kytkeminen Lennonin yksilöhistoriaan paljastaa yllättävänkin koherentilla tavalla toisiinsa kytkeytyvien tausta-ajatusten verkon: kaikki laulut – *It's De-Lovely* lukuun ottamatta – käsittelevät menetyksen häpeää tai pelkoa tai (epäonnistunutta tai epäonnistumaan tuomittua) yritystä torjua menetyksen regression avulla. Laulujen sanoitusteema (usein yksittäiset sanatkin) vastaavat hyvinkin täsmällisesti Lennonin emotionaalista tilaa juuri silloin, kun laulut olivat ajankohtaisia:

1956	<i>It's De-Lovely</i>	kontaktin syntyminen, leikiksi lyöminen
1957	<i>Ain't That A Shame</i> <i>Come Go With Me</i> <i>That'll Be The Day</i>	hylätyksi tulemisen häpeä syytökset ja itesesyytökset hylätyksi tulemisen pelko
1958	<i>Maybe Baby</i> <i>All I Have To Do Is Dream</i>	orastava toivo ("ehkä sittenkin") toiveen murskautuminen, regressio
1959	<i>Raining In My Heart</i>	torjunta ja sen murtuminen.

Psykoanalyttisen tulkinnan mukaan *Hello Little Girlin* näennäisesti tyhjänpäiväisen pinnan alta paljastuu yksilötason hirvittävä inhimillinen tragedia, jonka sublimateiksi tämä harmiton teinipop-kappale osoittautuu. Tulkinta vastaa aiemmin Paul McCartney -balladista *Michelle* tekemäni psykoanalyttista tulkintaa (Heinonen 1995a). Molemmissa tapauksissa tarkastelun kohteena olevan laulun musiikki ja sanoitus selvästikin edustavat ilmiä, kun taas esikuvina toimineet laulut edustavat piilosisäältä – niitä emotionaalisesti merkittäviä tapahtumia, joihin nämä laulut sanoitukseensa tai ajankohtaisuutensa perusteella kytkeytyvät.

Edellä esitetty analyysi ja tulkinta osoittaa nähdäkseni myös sen, että Freudin sata vuotta sitten *Unien tulkinta* -kirjassaan esittämä käsitteistö ja metodiikka on lähes sellaisenaan sovellettavissa myös musiikin yksilöllis-

ten merkitysten tulkintaan. Käytännössä lähes ainoa muutos, joka tällöin on tehtävä, on sanan ”uni” korvaaminen sanalla ”musiikki”.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

- Coleman, Ray 1992. *Lennon. The Definitive Biography. Updated with a new introduction*. New York: Harper Collins.
- Davies, Hunter 1992. *The Beatles. The Only Authorized Biography*. Revised edition. London: Arrow Books.
- Elson, Howard 1986. *McCartney – Songwriter*. London: W.H. Allen.
- Freud, Sigmund 1981a. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- 1981b. Creative Process and Day-Dreaming. Teoksessa *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- 1983. *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suom. Mirja Rutanen. Porvoo: WSOY.
- 1992. *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Giuliano, Geoffrey 1995. *The Beatles – A Celebration. 30th Anniversary Edition*. London: Promotional Reprint Company / Select Editions.
- Heinonen, Yrjö 1990. Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa. Musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin. Teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla. Musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*. Toim. Jukka Louhivuori. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. 95–147.
- 1992. Abstraktiset ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa. *Etnomusiikologian vuosikirja* 4, 5–55.
- 1995a. Michelle, ma belle – lauluntekeminen psyykkensimmäisten ristiriitojen sovittajana. Teoksessa *Avaa mielesi musiikille! Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa*. Toim. Jaakko Erkkilä ja Yrjö Heinonen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. 215–287.
- 1995b. Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. *Jyväskylä Studies In The Arts* 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jasper, Tony (ed.) 1983. *The Top Twenty Book. The Official British Record Charts 1955–1982 as used by BBC Radio 1 and Top of The Pops*. Poole: Blandford Press.
- Lewisohn, Mark 1992. *The Complete Beatles Chronicle*. London: Hamlyn.
- Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago: Chicago University Press.
- Miles, Barry (ed.) 1982. *Beatles in Their Own Words*. London: Omnibus Press.
- Miles, Barry 1997. *Paul McCartney – Many Years From Now*. London: Seeker & Warburg.
- Robertson, John 1990. *The Art & Music of John Lennon*. London: Omnibus Press.
- Sheff, David 1981a. Interview: John Lennon and Yoko Ono. *Playboy* January.
- 1981b. John Lennon: His Final Words on the Beatles' Music. *Playboy* April.
- Shotton, Peter ja Nicholas Schaffner 1984. *John Lennon – In My Life*. Hodder and Stoughton: Coronet.

ÄÄNITTEET

- Beatles. Hello Little Girl. Kokoelmassa *The Beatles Anthology* 1. © 1995 Apple Corps / EMI: 7243 8 34445 2 6.
- Del Vikings. Come Go With Me. Kokoelmassa *Yesterdays Gold – 120 Golden Oldies* volume 2. CD YDG 2552-1.
- Domino, Fats. Ain't That A Shame. Kokoelmassa *Yesterdays Gold – 120 Golden Oldies* volume 2. CD YDG 2552-5.
- Everly Brothers. All I Have To Do Is Dream. Kokoelmassa *The Everly Brothers Greatest*. Movieplay: CD GLD 63032.
- Fitzgerald, Ella. It's De-Lovely. *The Cole Porter Songbook* Vol 2. © 1984 Polygram (Verve): 821 990-2.
- Holly, Buddy. Maybe Baby. Kokoelmassa *The Best Of Buddy Holly*. © 1994 MCA Records: MCD 19506.
- Raining In My Heart. Kokoelmassa *Buddy Holly – The Love Songs*. © 1995 MCA Records: MCD 19522.
- That'll Be The Day. Kokoelmassa *The Best Of Buddy Holly*. © 1994 MCA: MCD 19506.

NUOTIT

- Lennon, John ja Paul McCartney 1965. Hello Little Girl. *50 Hit Songs by John Lennon & Paul McCartney*. London: Northern Songs.
- Bryant, Boudleaux ja Felice. Raining In My Heart. *The Big Hits of the Late 50's and Early 60's. American Rock & Roll* vol. 1. New York: Dover Publications.
- All I Have To Do Is Dream. *The Big Hits of the Late 50's and Early 60's. American Rock & Roll* vol. 1. New York: Dover Publications.
- Holly, Buddy 1973. That'll Be The Day. *25 Songs From the Great Rock and Roll Era. Rock N' Roll Book* 1. London and New York: WISE Publications.
- Holly, Buddy ja Norman Petty 1973. Maybe Baby. *25 Songs From the Great Rock and Roll Era. Rock N' Roll Book* 1. London and New York: WISE Publications.
- Quick, Clarence E. Come Go With Me. *The Big Hits of the Late 50's and Early 60's. American Rock & Roll* vol. 2. New York: Dover Publications.
- Porter, Cole. It's De-Lovely. *A Treasury of Cole Porter with an Introduction by Robert Kimball*. New York: Chappell.

MUSIIKKI JA MIELEN MAHDOLLISUUDET

Markku Kaikkonen ja Sari Mattila (toim.) 1997. *Musiikki ja mielen mahdollisuudet*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutuskeskus.

Musiikki ja mielen mahdollisuudet sisältää viisi artikkelia, jotka perustuvat Sibelius-Akatemian avoimen korkeakoulun ja Suomen mielenterveysseuran keväällä 1997 yhdessä järjestämään studium generalia -sarjaan *Musiikki ja mielen mahdollisuudet*. Esipuheen mukaan kirjan pääteemana on se, miten eri tavoin musiikki vaikuttaa ihmismieleen. Sekä ”musiikki” että ”mieli” ja myös ”musiikkiterapia” ymmärretään tässä kirjassa mahdollisimman laajasti. Esipuheessa sanotaankin, että musiikki on väline, jolla saavutetaan hoidollisia tavoitteita ja hyvinvointia – nämä luonnollisesti voidaan ymmärtää monin eri tavoin. Siten kirjassa musiikin terapeutin käyttö tarkoittaa ensinnäkin niin musiikin itseterapeutista funktiota kuin psykoanalyttiseen teoriaan perustuvaa, itseymmärykseen ja psyyken integraation tähtäävää terapiaa, jossa musiikki toimii ongelmallisten mielensisältöjen esiinnostajana ja käsittelymatriisina. Toisaalta se tarkoittaa myös matalataajuisten värähtelyn fysiologisiin vaikutuksiin perustuvaa ennaltaehkäisevää kuntoutushoitoa. Kirjassa puhutaan

myös musiikin tervehdyttävästä vaikutuksesta aivoihin. Kirjoittajat edustavat siis hyvin erilaisia näkökulmia – psykoanalyysista aivotutkimukseen –, ja siten kirja löyhästi määritellyllä teemallaan antaa nopeasti lukijalle – ehkä hieman sekavankin – kuvan siitä, miten monella tavalla ja terminologialla voidaan lähestyä kysymystä musiikin vaikutuksesta ihmiseen. Erityiskiitoksen ansaitsevat kauniisti toteutettu taitto (Mikael Ratschinskij) ja graafinen ulkoasu (Jari Silvennoinen) sekä mainiot mielen mahdollisia maisemia ilmentävät kuvavaliinat.

Kari Kurkelan filosofinen ja psykoanalyttista teoriaa hyväksi käyttävä, käsitteitä etymologioiden avulla erittelevä artikkeli *Musiikki ja itsen kohtaaminen* sisältää hyvin perusluonteisten kysymysten pohdintaa, eräänlaista psykodynaamisesti tai -analyttisesti orientoituneen musiikintutkimuksen ja musiikkiterapian keskeisten ajatusten filosofista tarkastelua, ja on siksi hyvin kiinnostava ja tärkeä lisä alan keskusteluun. Pääteemana on musiikki itseyden heijastuspintana, itsetuntemuksen ja itsen kohtaamisen ja ilmaisemisen välineenä. Tähän musiikin kykyynhän perustuu sen koko minuutta eheyttävä vaikutus, sen terapeuttinen mahdollisuus.

Musiikki minuuden eheyttäjänä on aiheena myös lastenpsykiatri Jari Sinkkosen artikkelissa *Musiikin merki-*

tyks lapsen kehityksessä. Kurkelan tavoin Sinkkonen liittää musiikillisen luovuuden ja musiikin terapeuttivan voiman psykoanalyttisiin näkemyksiin lapsen varhaisesta elämysmaailmasta. Hän muotoilee asian osuvasti kirjoittamalla, että ”varhaisimmat kokemukset muistuttavat musiikin fraaseja”. Sinkkonen käsittelee monia kiinnostavia kysymyksiä musiikin mahdollisista vaikutuksista lapsen elämään: sitä, miten musiikilla sinänsä voi olla suuri arvo ja merkitys lapsen luovuuden ja persoonallisuuden kehitykselle. Tätä voimavaraa pitäisi voida hyödyntää yleisesti eikä vain lahjakkaiden, musiikkioppilaitosjärjestelmän piiriin pääsevien lasten kohdalla. Sinkkonen mukaan musiikin yleistä eheyttävää ja terapeuttista potentiaalia on toistaiseksi hyödynnetty aivan liian vähän ”tavallisten” lasten kasvatuksessa. Sinkkonen sanoma on tärkeä: saatathan olla, että juuri ne lapset, jotka kipeimmin tarvitsisivat musiikin terapeuttivaa, minutta ja sen kehitystä tukevaa ja eheyttävää voimaa, jäävät musiikkioppilaitosjärjestelmän – ja siten musiikin opetuksen – ulkopuolelle.

Matti Bergström kirjoittaa omassaan artikkelissaan Taide, kulttuuri ja mielme terveys myös taiteen vaikutuksesta lapsen kehitykseen mutta hyvin erilaisesta – aivotutkijan – näkökulmasta ja erilaisella sanastolla kuin Kurkela ja Sinkkonen. Bergströmin kuvaustapaan kuuluu puhuminen aivoista, aivojen ”Minästä” ja ”puhtaasta tajunnan voimasta”, esimerkiksi ”aivojen epätaisaista kehityksestä lapsuudessa” lapsen mielen häiriötilojen syynä tai siitä, että ”taiteen tehtävä on poistaa aivoista – ja yksilöstä – epävarmuus ja pelko”. Tällainen kuvaustapa on aivan toisenlainen kuin psykoanalyttiseen teoriaan tukeutuvan näkemyksen kuvaustapa, joka puhuu aina subjektin kokemuksesta, mielestä, psyykestä ja psyykkisestä

edustuksesta. Näinkin erilaisesta lähtökohdasta Bergström tulee tavallaan samankaltaisiin yleisiin käytännön johtopäätöksiin kuin moni psykoanalyttisesti orientoitunut tutkija kirjoittaessaan, että lasten kaoottisilta tuntuvia ilmiöitä ei tule tukahduttaa vaan niitä tulee pitää luovina, aitoina ja tärkeinä kulttuurisina tuotteina.

Kirjan viidestä artikkelista kaksi – Petri Lehiköisen ja Heidi Ahonen-Eerikäisen – keskittyy musiikkiterapiaan käytännön työnä. Petri Lehiköisen artikkeli Musiikki värähtelynä käsittelee fysioakustista terapiaa, joka perustuu hoitomenetelmässä käytetyn värähtelyn fysiologisiin vaikutuksiin. Menetelmällä on saatu mielenkiintoisia tuloksia esimerkiksi vaikeista aivosairauksista kärsivien potilaiden kuntoutuksessa. Toisaalta menetelmää käytetään fysioterapian tapaan lievähköjen työperäisten vaivojen kuten niska-, hartia- ja selkäkipujen hoitoon esimerkiksi yritysten työterveyshuollossa sekä ennaltaehkäisyssä työssä että kuntoutuksessa. Värähtelyn ajatellaan vaikuttavan myös esim. ahdistuksen vähentymisenä (muistuttaa terve sielu terveessä ruumiissa -ajattelua), jolloin ahdistus oikeastaan ymmärretään rentouden vastakohtaksi. Lehiköinen ei kuitenkaan varsinaisesti selitä artikkelissaan sitä, mikä on tämän menetelmässä käytetyn värähtelyn – ”matalataajuisen ääniaaltoenergian” – suhde musiikkiin. Missä mielessä voimme puhua nimenomaan *musiikkiterapiasta*?

Ahonen-Eerikäinen yhdistelee omassa artikkelissaan Musiikin maailmasta mielen maisemiin toisaalta matalataajuisen äänen värähtelyyn perustuva hoitoa ja toisaalta psykoanalyysia hyväksikäyttävää psykodynaamisen terapian teoriaa. Ahonen-Eerikäisen ajatus on, että stimuloimalla ruumista rentouteen, miellyttävään ja valppaaseen

oloon ("suotuisaan mielenvireeseen") psyyken mielikuvat virittyvät voimakasti. Kuitenkaan näin erilaisten näkökultmien perusajatukset eivät ole ainaakaan aivan helposti yhdistettävissä: fysioakustisen terapiatuolin stimuloiva vaikutus on jossain mielessä hyvin vastakkainen psykodynaamisten terapioiden vapaan puhumisen (assosiaation) periaatteelle, jota hyväksi käyttävässä terapiassa on tärkeää, että terapoitava saa tulla tunnille ja olla siellä juuri sellaisena kuin hän sillä hetkellä on, kulloisessakin mielen- ja ruumiintilassaan, oman elämänsä, ristiriitajensa ja vaikeuksiensa "stimuloimana", tilassa, jossa juuri nämä "ei-rentoutuneet" ja pahankin olon tunnot ovat tärkeitä avaimia ongelmien selvittämiseen. Terapoitavahan heijastaa tai naamioi ristiriitojaan ja tunteitaan helposti myös omaan ruumiiseensa. Rentouttavalla ja miellyttävällä stimulaatiolla tuntuu myös ohittuvan tärkeä psykodynaamisissa terapioissa käsiteltävä ilmiö: vastarinta eli hankaluus tavoittaa tiedostamattomia merkityskokemuksia, puhumisen vaikeus. Herää kysymys, mihin fysioakustista terapiatuolia ja sen sisältämiä "kymmeniä valmiiksi ohjelmoituja ja eri taajuuksien tutkimustuloksiin perustuvia ohjelmia" tarvitaan terapiassa, joka kuitenkin ensisijaisesti tuntuu tähtäävän tiedostamattomien merkityskokemusten työstämiseen ja jossa musiikki on pikemminkin psyyken kokemusten heijastuspinta ja käsittelytapa kuin niiden stimuloija.

Tällainen suppea ja silti hyvin erilaisia näkökulmia esittelevä kirja pakottaa lukijan väkisin miettimään eri lähestymistapojen eroja ja yhtäläisyyksiä ja sitä, miten erilaisia asioita mielellä, mielellisyydellä ja musiikilla voidaan tarkoittaa. Tämän heterogeenisuuden etuna voidaan pitää sitä, että lukija – varsinkin musiikkipsykologista tutkimusta vähän tunteva – saa jonkinlaisen kuvan alan joistakin suuntauksista ja voi vertailla näkökulmia keskenään. Lukija jää kuitenkin kaipaamaan myös tekstiä, ehkä laajempaa ja syventyneempää kokoavaa esipuhetta tai johdantoa, joka pohtisi näiden näkökulmien yhtäläisyyksiä ja perustavia eroja, tiedostaisi ja selvittäisi alueensa – kirjan teeman – perustavanlaatuisia kysymyksiä ja ongelmia, joita samoihin kansiin sidotut artikkelit herättävät: Mitä tarkoitamme puhuessamme musiikin vaikutuksesta? Mitä silloin musiikilla tarkoitetaan? Onko värähtely musiikkia vai täytyykö musiikin olla aina mielen, subjektin ymmärtämää? Voidaanko puhua musiikin suorasta vaikutuksesta ihmiseen, vai onko kyseessä aina (myös?) psyykinen prosessi? Mikä on aivojen suhde mieleen ja mielenterveyteen? Entä mikä on aivojen suhde muuhun ruumiiseen ja sen edustukseen mielessä, joka myös on keskeinen "hahmottamisen" väline?

Susanna Välimäki

EPÄTÄYDELLISYYDEN ASIALLA

Kimmo Lehtonen ja Merja Niemelä. *Kielikuvista mielikuviiin. Musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki.* Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisusarja A: 177. Turku: Turun yliopisto. 1997. 167 s.

Turkulaisen musiikkiterapeutin ja professorin Kimmo Lehtosen ja jyvaskyläläisen tutkijan Merja Niemelän tutkielma *Kielikuvista mielikuviiin* edustaa reseptioanalyttista musiikkipsykologiaa ja -sosiologiaa; sen lähtökohtana on kyselytutkimus. Lähestymistapa tuo mieleen vaikkapa Juhani Niemen uraaurtavan teoksen *Populaarikirjallisuus Suomessa*, joka analysoi ns. kioskirjallisuutta (Niemi 1984; ks. myös esim. Saarinen ja Korkiakangas 1998). Vaikka Lehtonen ja Niemelä eivät pyrkineet keskittymään populaarimusiikkiin, se nousi aineistosta esille, sillä heidän kyselynsä tulokset osoittivat, että mielisairaalapotilaat kokivat läheiseksi juuri populaarimusiikin.

Itse kysely oli paljon yksinkertaisempi kuin esimerkiksi Niemellä. Tutkijat lähettivät 17 psykiatriseen sairaalaan lomakkeen, jossa kysyttiin, (a) mitkä kymmenen musiikkikappaletta ovat vastaajalle tärkeitä ja (b) miksi jo-

kin kappale on tärkeä. Vastausaineisto oli laajahko, noin 197 vastausta 14 sairaalasta; vastausprosentti ei käy ilmi, mutta aineisto on joka tapauksessa kohdullisen kattava tutkimusaineistoksi. (Sairaaloiden potilasmääriä olisi voinut mainita.) Tuloksia analysoidessa suosituimmiksi kappaleiksi osoittautuivat surumieliset kotimaiset iskelmät, kuten *Kuurankukka* (es. Joel Hallikainen), *Rentun ruusu* (Irwin Goodman) ja *Kuka keksi rakkauden* (Kaija Koo). Nuoret miespotilaat kuuntelivat hard rock- ja heavy-yhtyeitä. Klassista musiikkia ei juuri mainittu.

Kyselyn tuloksia pohtiessaan Lehtonen ja Niemelä käynnistävät melko kunnianhimoisen analyysikojeiston ja viittaavat muun muassa sellaisiin tutkijoihin kuin Pierre Bourdieuhön, Martin Heideggeriin, Daniel Sterniin ja C.G. Jungiin. He tarkastelevat hyvin ansiokkaasti musiikin kerronnallisuutta ja yhteiskunnan kulttuuriristiriitoja (kevyt vs. vakava musiikki). Varsinaiseen musiikkianalyysiin aineisto ei anna aihetta, koska iskelmämusiikki on harmonisesti ja motiiviteknisesti usein melko vaatimatonta (kirjassa ei olekaan yhtään nuottiesimerkkiä), vaan analyysi keskittyy lauluteksteihin ja siihen, miten ne vaikuttavat musiikin säestäminä. Kun runoteksti varustetaan sävelmällä ja esitetään vakuuttavasti, se auttaa käsittelemään tekstin aiheita syvällisemmin ja peittää tekstin mahdolliset epäjohtomukaisuudet. Kirjoittajat viittaavat

usein silta-metaforaan: laulu yhdistää sanallisen ja ei-sanallisen kokemusmaailman.

Musiikki onkin lähellä ruumiillista maailmaa, joka ei tarvitse sanallisia selityksiä tullakseen ymmärretyksi. Musiikki ilmaisee "sisältönsä" välittömästi saatuen niihin monin tavoin kytkeytyvät psyykkiset sisällöt muokkaukseen, jonka yhteydessä ne nyanssoituvat ja artikuloituvat. Tällöin ne avautuvat kuulijan tarkasteltavaksi ja samalla avaavat kuulijalle uusia näkymiä omaan tunne-elämänsä. (*Kielikuvista mielikuviiin*, s. 130.)

Analyttinen tarkastelu laajenee kiinnostavasti eri tahoille. Kuuntelemisen lisäksi kirjoittajat tarkastelevat sävellysprosessia ja musiikin ja kerronnallisuuden merkitystä teoreettisesta näkökulmasta. He arvostelevat nykyisen musiikkikasvatuksen järkikeskeisyyttä ja tunneköyhyyttä, samoin positivistisen musiikintutkimuksen yksilotteisuutta. He kannustavat tutkijoita samastumaan empaattisesti tutkimuskohteeseen.

Ilman samastumista tehty älyllinen tarkastelu saattaa myös huomattavasti vääristää ja muuttaa kappaleesta syntyvää kokonaisvaltaista ja kokemuksellista mielikuvaa ja johtaa sellaisiin arvosi-donnaisiin luokitteluihin, joiden lausuja ei ole edes yrittänyt paneutua iskelmien maailmaan (mts. 131).

Kun populaarimusiikkia on tarkasteltu ulkokohtaisesti, ei ole ihme, että johtopäätökset ovat olleet torjuvia – ääriesimerkkinä Theodor W. Adorno. Eläytyvää sosiologista tarkastelutapaa on puolustanut mm. Elias Canetti (1985, 154–156; 1998).

Lehtonen ja Niemelä laajentavat tarkastelua myös ulkomusiikilliseen suuntaan ja tähdentävät esiintyjien ja

säveltäjien merkitystä. Avainkäsite on **samastuminen**: runon rakenteen, kertojan ja henkilöiden lisäksi voimme samastua myös iskelmän tekijöihin ja keke heidän kohtalonsa omaksemme. Kirjoittajat eivät tosin tee riittävästi eroa samastumisen ja **kohteenvalinnan** välille (ks. Freud 1940, 116–118), ja he jättävät tärkeän näkökohdan huomiotta: kun suuri yleisöjoukko ihailee vaikkapa Jari Sillanpäättä, yleisön jäsenet voivat samastua toisiinsa, koska (a) kukaan ei voi saavuttaa Sillanpäättä paremmin kuin joku toinen ja (b) jokainen voi yhtä lailla tuntea, että Sillanpää rakastaa häntä (Freud 1940, 102, 128, 133).

Olen itse aikaisemmin kirjoittanut tähän lehteen samastumisesta ja yllätyin huomattessani, että Lehtonen ja Niemelä ovat lainanneet artikkelistani yhden kappaleen lähes sanatarkasti mutta eivät ole osoittaneet sitä sitaattiksi eivätkä muutoinkaan ole viitanneet artikkeliini.¹ On mukavaa, että kirjoittajat ovat voineet kannattaa käsityksiäni, mutta tieteellisessä esityksessä tällainen viittaussuhde olisi pitänyt dokumentoida hiukan tarkemmin.

Lehtonen ja Niemelä ovat havainneet, että suosituimpien yhtyeiden ja artistien – Beatleiden, Elviksen, Metalican, Tapio Rautavaaran, Olavi Virran – vaiheisiin liittyy ennenaikainen traaginen kuolema. Kirjoittajat eivät kuitenkaan tee tästä huomion arvoisesta seikasta niin pitkälle meneviä johtopäätöksiä kuin ehkä ansaitsisi. Ilmiötä voisi näet pitää eräänlaisena vainajien paltontana ja lepyttämisenä siinä mielessä kuin esimerkiksi Edvard Westermarck (1926, 525–) ja Elias Canetti (1998, 337–) ovat esittäneet.² Ilmiöön liittyy kaksi näkökohtaa: (a) Vainajien kuvitel-

1. *Kielikuvista mielikuviiin*, s. 24; vrt. Lång 1995, 250.

laan kadehtivan niitä, jotka ovat jääneet eloon, ja heitä on lepytettävä. Ääni- ja kuvataallenteiden avulla edesmenneet taiteilijat voivat palata lähestulkoon elävinä keskuuteemme ja nauttia palvelunasta ja suosioista. (b) Suosimalla vainajien kunnioittamista yksilö voi luottaa siihen, että häntä itseäänkin muistetaan hänen kuoltuaan. Näin kuolema menettää terävimmän otansa.

Kaipausta tuntuu luonnehtivan suomalaista iskelmä:

Ensimmäinen on ollut onnen aika, jolloin rakastavaiset ovat olleet yhdessä, sitten rakastavaiset ovat joutuneet eroon toisistaan. Tästä mies kuitenkin syyttää mieluummin itseään kuin rakastettuaan. Lopuksi tarinan mies kaipaa ja muistelee entistä onneaan. (*Kielikuvista mielikuviiin*, s. 54.)

Psykoanalyttisessa tarkastelussa olisi voitu tähdentää enemmänkin sitä, kuinka nämä tarinat kuvaavat **äitiyhteyskoke**muksen auvoa ja menetyksiä; kirjoittajat kyllä viittaavat tähän käsitellessään Paul McCartneyn ”oidipaalisia lauluja” (*Kielikuvista mielikuviiin*, s. 85–86). Iskelmissä siis työstettäneen lapsuuden loppumiseen liittyvää ahdistusta.

Kiinnostavalta tuntuu taidemusiikin vähäisyys. Herää kysymys, suojeleeko taidemusiikki kuuntelijoiltaan psyykkisiltä sairauksilta. En tohdi väittää, että vaikutussuhde kulkisi juuri näin, vaan vähäisyys voidaan selittää muillakin tekijöillä.

2. Klassisessa musiikissa tämä on vielä ilmeisempää. Suuri osa taidemusiikin säveltäjistä on kuollut ehkä jo satoja vuosia sitten, ja ennenaikaisia kuolemantapauksia ja traagisia elämänkohtaloita on paljon: W.A. Mozart, Franz Schubert, Frédéric Chopin; Dinu Lipatti, Jussi Björling, Maria Callas ynnä monet muut.

Kielikuvista mielikuviiin on kirjoitettu tavattoman huolimattomasti. Tähän liittyy monia ongelmia, joita on syytä tarkastella lähemmin, varsinkin kun kyse tuntuu olevan yleistyvistä suuntauksista.

Kirja on täynnä kirjoitus- ja väli-merkkivirheitä, lauseenjäsennyksen ja typografian virheitä (mm. puolityhjiä sivuja). Vaikuttaa siltä kuin tekijät eivät olisi lukeneet oikaisuvedosta. Huomio kiinnittyy ensinnäkin siihen, että koko joukko henkilönnimiä on kirjoitettu väärin: Mozard, Chakespeare, Saionmaa, Franz Emil Sillanpää, Keltinkan-gas-Järvinen jne. Väärin tuntuu kirjoitetun vain sellaiset nimet, joiden kantajia kirjoittajat eivät aivan varauksitta ihaille. (Omat nimensä Lehtonen ja Niemelä kirjoittavat oikein.) Lukijalle syntyy vaikutelma, että hänet velvoitetaan – mielipidettä tiedustelematta – seuraamaan jonkinlaista urheilua tahi ajerausta. – Tiedän, että ainakin osa virheistä on professori Lehtosen tietoista provosointia. Kirjoittajathan arvostelevat korkeakulttuuria ja sen pyrkimystä täydellisyyteen; he arvostelevat tieteilijöiden ”pedanttia itsekorostusta”. He haluavat puolustaa vajavaisuutta ja epätäydellisyyttä. ”Onko ihminen arvokas vain tehokkuutensa vuoksi”, he kysyvät (mts. 20).

Kirjoittajat tuntuvat ajattelevan, että on kaksi rintamaa, jotka voivat vain vastustaa toisiaan: täydellisyyttä tavoitteleva korkeakulttuuri ja vajavaisuutta suvaitseva populaarikulttuuri. Vastakainasettelu tuntuu minusta kuitenkin hiukan keinotekoiselta, ja aseteluun liittyy seurauksia, joita kirjoittajat eivät ehkä ole harkinneet aivan loppuun saakka. He puolustavat vajavaisuutta, mutta tölvintää sinänsä he eivät vastusta: se vain suunnataan säntillisiin ihmisiin. Täsmällisyyteen tottuneen ihmisen on vaikea lukea Lehtosen ja Niemelän

teosta, koska lukuisat virheet töykkivät lukijan huomiota koko ajan aiheesta sivuun. "Mozard" vaatii selitystä, mutta sitä ei löydy. Tieteelliselle esitystavalle on totuttu esittämään korkeita muoto-vaatimuksia, eikä tämä kirja onnistu vakuuttavasti puolustamaan vastakkaista näkökantaa. Paikoin kirjoittajien tarkoitus jää epäselväksi, koska tekstistä ei yksinkertaisesti saa selkoa tai ajatus jää hämäräksi: "Kysymys siis kuuluu, kenen joukoissa seisot, joskus toisten syyttäminen omista puutteista on paras puolustus" (mts. 22).

Väärin kirjoitetut henkilönnimet herättävät kysymyksiä. Onko "hullunkuruisuuden" tarkoitus pilkata mielisairaalapotilaiden oireita ja kärsimyksiä? Osa nimistä on kirjoitettu tahallaan väärin. Lieneekö lukijalle tahdottu antaa käsitys, että tekstin kaikki puutteet ovat tahallisia: virheet ovat itse asiassa tarkoin harkittuja? Syntyy vaikutelma, kuin näin olisi tavoiteltu jonkinlaista illusorista kaikkivoipuutta ja kuin kirjoittajat koettaisivat tehdä tekstinsä immuuniksi kritiikille. Tällaiset tavoitteet eivät kuulu tieteelliseen tutkimustyöhön. "Tieteessä me irtaudumme mielihyväperiaatteen ylivallasta siinä määrin kuin se henkisin ponnisteluin on mahdollista" (Freud 1971, 239. Suomennosta muutettu).

Huolellisuudesta ja täsmällisyydestä eli "pedantista itsekorostuksesta" saa toki ajatella mitä haluaa, mutta rokenen olettaa, että Lehtonen ja Niemeläkin kelpuuttaisivat mieluummin huolellisen kuin hutiloivan sydänkirurgin

lääkäriksen. Lukijatkin mielistyvät, jos kirjantekijät hiukan säästävät heidän vaivojaan. Vaikeaselkoisuus vieroittaa vastaanottajan tunteita niin, että hän ei yhtä alttiisti kiinnostu aiheesta eikä ymmärrä sitä yhtä kerkeästi.

KIRJALLISUUS

- Canetti, Elias 1985. *Soihtu korvassa*. Suom. Kyllikki Villa. Helsinki: Tammi. [*Die Fackel im Ohr*, 1980.]
- Canetti, Elias 1998. *Joukko ja valta*. Suom. Markus Lång. Helsinki: Lohi-Kirjat. [*Masse und Macht*, 1960.]
- Freud, Sigmund 1940. Massenpsychologie und Ich-Analyse. *Gesammelte Werke* XIII. London: Imago. [1921.]
- 1971. *Seksuaaliteoria*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Lång, Markus 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Eri-tyistarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3: 249–280.
- Niemi, Juhani 1984. *Populaarikirjallisuus Suomessa. Huokean viihdekirjallisuuden erittelyä*. Toinen painos. Taskutieto 125. Helsinki: WSOY. [1975.]
- Saari, Pirkko ja Mikko Korkiakangas 1998. *Ihanaa vai pitkäveteistä. Lukeminen nuorten harrastuksena*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Westermarck, Edvard 1926. *Ritual and Belief in Morocco* II. London: Macmillan.

Markus Lång

VOIKO MOZARDIA SOITTA PIENOLLA?

KOMMENTTEJA MARKUS LÅNGILLE

Kiitän Markus Långia kirjaamme *Kielikuvista mielikuviiin* koskevista kiinnostavista näkökulmista. Lång on toiminut jonkinlaisena salapoliisina ja tullut paljastaneeksi kirjamme kirjoitusvirheisiin ym. puutteisiin kätkeytyvän salaisuuden. Salaisuuden suhteen hän on oikeassa, vaikka hänen muut tulkintansa hieman lipsuvatkin.

Olen koko akateemisen urani ajan haaveillut mahdollisuudesta tehdä jonkinlaiset ”ruusun nimet” jossakin julkaisussani. Puhun tässä vain omasta puolestani, koska kollegani Merja Niemelä ei ole kyseiseen psykoanalyttis-semioottiseen urheiluun osallistunut. Todettakoon, että vastaan itse myös seurauksista.

Lång toteaa arvostelussaan, että pakotan kirjan lukijan osallistumaan jonkinlaiseen ajeeraamiseen tai urheiluun. Kiistan ajeerauksen, mutta sen sijaan urheilu-termi tuntuu sopivalta. Siitä huolimatta, että taikurit harvoin paljastavat salaisuuksiaan, katson velvollisuudekseni ikään kuin palkinnoksi kirjamme arvioineelle Hercule Poirot’lle alias Markus Långille paljastaa joitakin kirjan kirjoittamisprosessiin ja sen lopulliseen muotoon kätkeytyviä ideoita.

KAIKKI ALKOI WEGELIUS-SALISTA

Oikeastaan kaikki sai alkunsa Sibelius-Akatemian studia generalia -luen-tosarjasta, jolla varsin jälkimodernilla tavalla esitelmöin aiheesta ”Mitä iskelmä kertoo ihmisestä?”. Johtoteemani mukaan vakava musiikki ei kenties olekaan niin vakavaa eikä kevyt suinkaan niin kevyttä kuin on yleisesti kuviteltu. Aloitin esitelmätilaisuuden analysoimalla ja soittamalla aineistomme tärkeimmäksi koetun sävelmän, *Kuurankukan*, minkä jälkeen aloin käydä läpi muuta aineistoa. Esitellessäni aineistoa pidin päässäni silmälaseja, joista kuin sattumalta puuttui toinen sanka. Kun näytin kalvon tärkeiksi koetuista klassisen musiikin säveltäjistä, yleisöä alkoi raivostuttaa juuri tuo Markus Långinkin mielikuvitusta erinomaisesti kiihottanut ja selitystä kaipaava ”Mozard” – muutaman muun epätarkkuuden lisäksi.

Osa yleisöstä alkoi silminnähävästi kiihtyä, ja estradille asti kuului sormeaan heristävien täti-ihmisten halveksivaa tuhinaa sekä ärsytettyjen miesten (jotka toki muodostivat yleisön vähemmistön) urahtelua. Miten joku voikin tulla Sibelius-Akatemiaan – tuohon

arvokkaan musiikin arvokkaimpaan Mekkaan – puhumaan moista roskaa edes tietämättä, miten Mozartin nimi kirjoitetaan! Reaktio olisi kaiketi ollut jokseenkin samanlainen, jos arkkipiispa olisi saarnastuolista väittänyt, että Jeesus hirtettiin.

Yleisön joukossa vallinneesta tilapäisestä sekavuustilasta huolimatta osa yleisöstä näytti jostakin syystä onnelliselta ja iloisesti yllättyneeltä. Eriyisesti huomioni kiinnittyi joidenkin nuorten naisten onnellisen punaisina hehkuviin poskipäihin. Edustiko tuo yleisön välitön ja vahvasti aistittava reaktio viimeinkin reflektiota, josta kyllä paljon puhutaan ja kirjoitetaan mutta jota hyvin harvoin pääsee näkemään?

Kokemuksen rohkaisemana päätin jatkaa demonstraatiota *Kielikuvista mielikuviiin* -julkaisussa. Ideana oli kirjoittaa teksti niin, että se musiikin tavoin avaisi lukijalle näkökulman paitsi tekstiin myös omaan itseensä. Laadin meta-tekstin tietoisesti niin, että se toimisi jonkinlaisena ”subjektina”, jolla olisi ikään kuin oma lukijan maailmankuvaan, arvoihin ja asenteisiin kytkeytyvä intentiona. Kirjan tarkoituksena oli siis vaikuttaa lukijaan työntämällä hänen mielikuvituksensa ja itsereflektionsa liikkeelle syvällisemmin kuin tavallisilla tutkimusraporteilla on tapana.

Kirjan tarkoituksena oli demonstroida musiikin ja tiedostamattoman yhteyttä sekä Bourdieun mainitsemia musiikkimakuun liittyviä tiedostamattomia käytäntöjä. Tämän lisäksi tarkoituksena oli kansikuvasta ja motosta alkaen soveltaa Mihail Bahtinin karnevalismin mukaisia ideoita. Mikäli siis Markus Långin mukaan kyseessä oli urheilu, niin valitsin urheiluvälineiksi satiirin ja virheet, joilla molemmilla on erityisen vahvat yhteydet piilo-tajunnan maailmaan.

Tehdäkseni urheilusta mahdollisimman syvältä ravistelevaa kytkin satiirin ja virheet yhteen siten, että virheiden synnyttämä, ärtymyksenä ja suuttumuksena esiintyvä ”yliminäperiaate” alkaa lukukokemuksen myötä melko nopeasti horjua, koska lukijan on pakko huomata teoksen läpäisevä karnevalistinen satiiri. Kyse on siitä, että kirja hymyilee lempeästi (tai korkeintaan virnistelelee) sitä lukevalle, omien tunteidensa ja nopeasti vaihtuvien oivalluksiensa tyrkseissä painivalle subjektille.

Yhtäältä kirjoitimme tekstin niin, että teoksen teoria, menetelmät ja teoreettinen käsittely on alusta loppuun asiallista ja vakavaa. Toisaalta empiiriseen osaan liittyvän urheilun tarkoituksena oli saada lukija omakohtaisesti kokemaan ja läpikäymään jotakin siitä, mistä teksti kertoo. Aivan kuten Markus Lång toteaa, tekstin tarkoituksena oli työkkiä lukijaa sinne tänne tähän lupaa kysymättä. On ilmeistä, että jostakin syystä teksti myös pakottaa lukemaan itsensä loppuun saakka.

Urheilun ideana on tempaista täsmällisyyteen taipuvainen lukija kentälle, jonka säännöt nousevat tiedostamattomasta, sekä antaa hänelle ajattelemisen aihetta omasta itsestään, esimerkiksi omista reaktio- ja defenssitaipuksistaan. Kuten motossa todetaan: ”Kaikki muu on epätodellista paitsi musiikki.”

KIRJOITTIKO VARJONI METATEKSTIN?

Kirjoitimme yhdessä Merja Niemelän kanssa varsinaisen tekstin, mutta ehkä juuri ”varjoni” kirjoitti kirjan ”meta-tekstin”. Täsmällisyyteen taipuvaisten ihmisten taustallahan usein vaikuttaa mielihyväperiaatteeseen läpeensä kietoutunut, heikko, helposti virheitä tekevä, rosoinen ja epätäydellinen ”varjo”,

joka kasvatuksen ja koulutuksen myötä on tehokkaasti vaiennettu. Näkökulma on keskeinen myös teoksessamme käsitellyssä "iskelmän logiikassa", joten päätin antaa tekstissä kuvatulle rosoiselle ja monin tavoin epätäydelliselle varjollekin puheenvuoron.

Kaikkivoipaisuuden illuusio ei sen paremmin tieteessä kuin muussakaan korkeakulttuurissa liity virheiden tekemiseen vaan päinvastoin niiden etsimiseen ja virheiden tekijän syyllistämiseen kyvyttömyydestä ja tyhmyydestä. Taustalla vaikuttaa sekä minuuteemme keskeisesti kytkeytyvä illuusio maailman yliverlaisesta hallinnasta että yliminää edustava omnipotentti kokemus tuomarina toimimisesta ja ehdottomasta oikein tekemisestä. Tämä periaate esiin tyy kenties puhtaimmillaan musiikkikritiikkiin (jota sain osakseni studia generalia -luennolla) ohella juuri tieteessä, jonka muotoihin ja käytäntöihin sosiaalistaminen merkitsee noviisille tavallisesti juuri itsetehostusta täynnä olevan tärkeilyn ja muutoseikkoihin kytkeytyvän vallankäytön hyväksymistä.

Kyse ei siis ole sydänkirurgiasta vaan pikemminkin lobotomiasta, jota tieteen ja korkeakulttuurin nimissä on harrastettu jo aivan tarpeeksi. Kirja ei pilkkaa ketään; kaikkein vähiten se pilkkaa siihen osallistuneita psyykkisistä ongelmista kärsiviä ihmisiä, joille teos on omistettu. Sen sijaan se jo kansikuvallaan hymyilee lempeästi itsensä liian tärkeäksi kokevalle lukijalle, sillä nykyelämän karnevaaleissa jo lapsenkin tulisi tietää, miten Mozart kirjoitetaan ja ettei Jeesusta hirtetty.

Kirjan metateksti ja ajoittainen vaikeaselkoisuus sen sijaan kehottavat postmodernilla tavalla lukemaan kirja uudelleen. Siihen olisi ehkä syytä, kos-

ka kiitettävästä perehtymisestäään huolimatta myös Markus Lång hukkaa arviossaan osan kirjan keskeisestä sisällöstä. Esimerkiksi juuri metatekstin tulkin taitimen muodostavat jungilaiset viitteet ovat errata-luetteloa laadittaessa unohtuneet.

Kiitämme sydämellisesti Markus Långia oivaltavasta palautteesta, koska kirjoittamiseen liittyi samalla koe "kirjan muotoon kirjoitetun itsenäisen subjektin" päästämistä irralleen. Ajattelin, ettei kukaan kenties koskaan tajua "metatekstiä" tai että kirjan "pimeästä puolesta" alkaa kirjoittamissani artikkeleissa antamistani viittauksista huolimatta tulla palautetta vasta vuosien kulluttua. Lähetimme kirjan myös Helsingin Sanomien kulttuuritoimitukseen jonkinlaisia reaktioita odotellen, mutta siellä se vaiettiin kuoliaaksi kenties juuri tuon kohtalokkaan "Mozardin" takia. Sikäli kuin tunnen Mozartin elämää, luulisin hänen arvostavan ideaani käyttäjä juuri hänen nimeään yhtenä karnevalistisen metatekstin avaimista.

Musiikki-lehden musiikkia ja psykoanalyysia koskevaan numeroon olisi tuskin voinut toivoa parempaa arviointia. Esitin tässä Markus Långin arvioon muutamia kommentteja, joista (kuten itse kirjastakin) jokainen tekköön omat johtopäätöksensä. Kyse ei niinkään ole lauseenvastikkeista kuin vastikkeettomista lauseista, joiden tulkintavastuu on annettu lukijalle. Lupaan myös lopettaa kokeilun ja korjata kaikki virheet kirjan toisessa painoksessa, koska epäilemättä muutamat vielä jäljellä olevat kappaleet myydään välittömästi tämän jupakan jälkeen.

Kimmo Lehtonen

IGEB:IN KANSAINVÄLINEN PUHALLINMUSIIKIN TUTKIJOIDEN KONFERENSSI SLOVAKIASSA

Viime kesänä, 6.–11. heinäkuuta, minulla oli ilo osallistua kansainvälisen puhallinmusiikin tutkijoiden yhdistyksen, IGEB:n (*Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*), järjestämään konferenssiin Banská Bystricassa, Slovakiassa. Banská Bystrica on kaunis, keskiaikainen 80 000 asukkaan yliopisto-kaupunki Keski-Slovakiassa, Alemman Tatran ja Fatra-vuoriston yhtymäkohdassa. Konferenssin yhteydessä saimme tutustua niin Slovakian elävään puhallinmusiikkiperinteeseen kuin soitinmuoseiden esittelemään historiaan. Konferenssiin oli saapunut puhallinmusiikin tutkijoita Kanadasta, USA:sta, Australiasta, Ruotsista, Sveitsistä ja Saksasta sekä tietysti myös lähinaapureista Unkarista, Tšekistä ja Itävallasta. Eniten esitelmäsihtijöitä oli Slovakiasta, missä puhallinmusiikilla on pitkät perinteet ja missä myös tehdään paljon alan tutkimustyötä. Valtaosa esitellyistä tutkimuksista keskittyi puhallinorkestereihin (niiden ohjelmistoihin, soittimiin, perinteisiin ja historiaan). Muitakin tutkimusalueita löytyi: uudempi soolosoitin-

repertoaari, säveltäjien suhde puhallinsoittimiin, sotilaskapellimestarit sekä puhallinmusiikki ja kaupallinen radio-toiminta. Lisäksi saatiin tutustua eräisiin uusiin tutkimusmetodeihin, joita oli sovellettu puhallinorkestereiden alueellisen kehityksen tutkimukseen. Itse toin lisävivahtuksen aiheiden värikkääseen joukkoon kertomalla suomalaisen käyrätorvensoiton perinteistä ja pedagogiikasta.

Kun IGEB perustettiin vuonna 1974 Grazissa Itävallassa, se asetti päämääräkseen vapauttaa puhallinmusiikin syrjitystä, alempiarvoisen kulttuurin asemasta. Yhdistys julkaisee omissa *Alta Musica* -sarjassaan laajasti puhallinmusiikin alan etnologisia, sosiologisia, psykologisia ja pedagogisia tutkimuksia. Erityisesti pyritään julkistamaan sellaisia tutkimuksia, joiden tulokset ovat ”todellisuuteen orientoituneita ja kontrolloituja”. Näin on tarkoitus edistää laajemman ja pysyvän vuorovaikutuksen syntymistä tutkijoiden ja tutkimustulosten käytännön sovellutuksista kiinnostuneiden välille.

IGEB:n primus motorina ja puheenjohtajana on toiminut jo sen perustamisesta lähtien Grazin musiikkikorkeakoulun musiikkietnologian osaston johtaja Wolfgang Suppan. Hän on julkaissut useita alan teoksia, esimerkiksi *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik* (1984), *Musica humana. Die anthropologische und kulturethnologische Dimension der Musikwissenschaft* (1986) sekä *Das neue Lexikon des Blasmusikwesens* (uusin painos 1994). IGEB järjestää nykyisin kansainvälisiä puhallinmusiikin tutkijoiden konferensseja joka toinen vuosi. Seuraava konferenssi vuonna 2000 pidetään todennäköisesti jälleen Grazissa. Viime vuonna yhdistys järjesti toisen kansainvälisen puhallinmusiikkiorganisaation WASBE:n kanssa yhteisen konserttifestivaalin Schladmingissa (Itävallassa), ja tänä kesänä samassa paikassa pidetty *Mid Europe* -konferenssi sinfonisille puhallinorkestereille ja puhallinyhtyeille järjestettiin yhteistyössä mm. Unescon

kansainvälisen musiikkiorganisaation CISM:n ja Itävallan puhallinmusiikin keskusjärjestön kanssa.

IGEB:n *Alta Musica* -sarjassa on julkaistu konferenssijulkaisujen lisäksi muun muassa historiallisia tutkimuksia (sotilasmusiikki, metsästysmusiikki, barokin puhallinsoitinten esittämiskäytäntö) sekä puhallinorkestereiden ohjelmistoon ja soitinnukseen liittyviä tutkimuksia. Julkaisut ovat pääasiassa saksankielisiä, mutta koska yhdistyksellä on paljon jäseniä uudella mantereella, sarjassa on myös useita englanninkielisiä julkaisuja. Viime vuonna IGEB:ssä oli yli 450 jäsentä, ja uudet jäsenet ovat tervetulleita. Jokainen vuosijäsenmaksunsa (70 DM) maksanut jäsen saa ilmaiseksi yhden valitsemansa *Alta Musica* -julkaisun. Jäsenyydestä kiinnostuneet voivat kirjoittaa osoitteeseen: Doris Schweinzer, Universität für Musik und darstellende Kunst, A-8010 Graz, Leonhardstrasse 15; tai e-mail Doris.Schweinzer@mhsg.ac.at

Leena Heikkilä

MUSIIKIN HAVAITSEMISEN JA KOGNITION VIIDES KANSAINVÄLINEN KONFERENSSI

Viides kansainvälinen musiikin perseption ja kognition konferenssi (5th ICMPC 1998 – International Conference on Music Perception and Cognition) järjestettiin 26.–30.8.1998 Soulissa, Etelä-Koreassa. Ensimmäinen ICMPC järjestettiin Kiotossa vuonna 1989 ja neljäs

Montrealissa vuonna 1996. Kongressin taustalla voidaan nähdä myös Cambridgeassa 1990 pidetty monialainen kognitiivis-sävellyksellis-tietokoneavusteinen konferenssi, jossa oli useita samoja järjestäjiä kuin viidennessä ICMPC:ssä. Keskeisimpinä järjestäjähahmoina mai-

nittakoon Carol Krumhansl, Alf Gabrielson, Ian Cross ja John Sloboda. Isäntäyliopiston, Soulin Kansallisen Yliopiston, puolesta konferenssin organisoijana toimi Suk Won Yi. Konferenssi kesti viisi päivää ja osanottajia oli n. 100. Aamupäivät oli varattu kahdelle pitkälle esitelmälle, ja iltapäivisin oli kaksi rinnakkaissessiota, joissa kummassakin oli useita lyhyitä esitelmiä.

Varsinaisesti tietokoneavusteiseen musiikintutkimukseen liittyviä esitelmiä oli suhteellisen vähän. Vaikka useissa musiikkipsykologisissa esitelmissä pyrittiinkin laajempaan musiikilliseen näkemykseen, jotkin vahvasti perinteisiin psykologisiin koeasetelmiin kuuluvat esitelmät vaikuttivat jossain määrin musiikillisesti liian yksinkertaistavilta. Seuraavassa joitain huomioita kiinnostaviksi kokemistani esitelmistä.

Reinhard Kopiez tarkasteli esitelmässään spontaanin rytmiiikan muodostumista. Hän asetti kyseenalaiseksi yleisen oletuksen, että spontaanisti syntyvässä rytmikassa tempo olisi yleensä MM 100–120 (eli sävelten syttymisten väli, *Interonset-Interval IOI*, olisi 500–600 ms). Tämän sijasta hän esitti hypoteesin, jonka mukaan spontaanissa rytmikassa on useita mahdollisia taajuuksia; näistä kenties tempo, jossa *IOI* on 310–400, olisi yleisin. Tätä olettamusta hän tuki mittaustuloksilla ja pyrki selittämään ns. rytmisen havainnon monioskillaattorimallilla. Monioskillaattorimalli tarkoittaa sitä, että ihmisen aivot käyttäisivät rytmisen ilmiön havainnoinnissa useita eritaajuisia oskillaattoreita.

Isäntäyliopiston tutkija Soo Kyoung Roh tutkija esitteli tutkimustaan soittajan taidon vaikutuksesta syntyvään viulun ääneen. Hän oli mitannut akustista signaalia erilaisilla äänianalyysitavoilla, joista saikin varsin hyvän

kuvan siitä, miten taitava soittaja paremmin hallitsee viulussa syntyvää ääntä. Koska tutkimus oli tehty vain muutamalla soittajalla ja ääninäytteellä, siitä ei kuitenkaan voida välttämättä tehdä kovin pitkälle meneviä johtopäätöksiä.

Hermoverkkoja hyödyntävää tutkimusta oli tehnyt Ichiro Fujinaga tutkimusryhmineen John Hopkins -yliopiston Peabody-instituutissa. Hän tutki esimerkkien avulla oppivan hermoverkkojärjestelmän toimintaa ja sen mahdollisia yhteyksiä musiikin kognitioon. Hänen käyttämänsä menetelmä hyödynsi ns. k-NN luokittelijaa, jossa vertaillaan uuden näytteen piirvektoreita aikaisemmin luokiteltuihin piirvektoreihin. Fujinaga esitteli erilaisia alueita, joilla esimerkkeihin perustuvaa oppimista voitaisiin hyödyntää, kuten äänensävyn tunnistaminen ja tietokoneella tapahtuva notaation lukeminen. Ichinagan tutkimusryhmän toinen esitelmä nykyisin käytettävissä olevista reaaliaikaisista synteesimenetelmistä oli vain olemassaolevien menetelmien esittelyä, eikä siinä esitelty varsinaisia tieteellisiä tutkimustuloksia.

Musiikkikokemusta käsittelevistä esitelmistä mielenkiintoisimpia olivat Andrew Gregory ja Alf Gabrielsonin tutkimusraportit. Andrew Gregory oli mitannut ooppera-aarioiden aiheuttamien tunne-elämysten koettua voimakkuutta siten, että syntyi jatkuva ja ajassa etenevä elämyksen voimakkuutta kuvaava käyrä. Hän myös pyrki analysoimaan voimakkaimpien tunnehuippujen suhdetta aarioiden musiikillisiin piirteisiin. Alf Gabrielson oli koonnut 800:lta koehenkilöltä hyvin laajan aineiston, jossa nämä kuvasivat verbaalisesti omaa tärkeintä musiikkikokemustaan. Gabrielson oli luokitellut annetut vastaukset seitsemään eri luokkaan, joissa kussakin oli useita alaluokkia. Kiinnostavaa lienee se, että Gabrielsonin luoki-

tus ei rajoitu usein musiikista käytettyihin luokitteluihin (surullinen, draamattinen jne.), vaan hänen luokittelunsa sisältää kategoriat mm. musiikin kineesteettisille vaikutelmille, muistoille, assosiaatioille sekä eksistentiaalisille kokemuksille.

Konferenssijärjestelyt Soulissa sujuivat hyvin. Esitelmien ajoitus oli hyvin tarkka, joten rinnakkaisesssioiden välillä pystyi mainiosti pujottelemaan ja valitsemaan itsellensä kiinnostavimmat

aiheet. Myös tekniset järjestelyt olivat onnistuneet, ja osaavaa henkilökuntaa oli aina paikalla valmiina auttamaan. Seuraava ICMPC-konferenssi järjestetään vuonna 2000 Keelen yliopistossa John Slobodan johdolla, ja sinne on suunniteltu myös erityistä sessiota malintavasta tietokoneavusteisesta musii-
kintutkimuksesta.

Pauli Laine