

Musiikki 1/2023

musiikki.journal.fi | 53. vuosikerta

Tuire Ranta-Meyer ja Meri Kytö
Musiikintutkimuksen hyvät uutiset 3

Vuosien 2020 – 2022 vertaisarvioijat..... 9

Artikkelit

➤ *Heikki Uimonen*
Kaseteista suoratoistoon: taustamusiikkiliiketoiminnan
sosiokulttuurinen muutos..... 10

➤ *Helen Metsä*
Itämaisen naisen representaatiot Sulho Rannan
yksinlauluissa *Rarahu* (1922) ja *Aziyadé* (1925) 41

➤ *Jonas Lundblad*
Sentiment beyond Chronometry:
A Performance History of Olivier Messiaen's *Livre d'orgue* 78

Lektio

Eveliina Sumelius-Lindblom
Lectio praecursoria: Kuusi soivaa näkökulmaa
1920-luvun ranskalaiseen modernismiin 108

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

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Meri Kytö (Turun yliopisto)

Mikko Ojanen (Helsingin yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), dos. Meri Kytö (meri.kyto@utu.fi), FT Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi) **Taittaja:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** FT, dos. Kimi Kärki (Turun yliopisto ja Taideyliopisto), FT Sini Mononen, MuT, FM Sajaleena Rantanen, (Taideyliopisto), FT, dos. Milla Tiainen (Turun yliopisto), FT, dos., Juha Torvinen (Helsingin yliopisto). **Tilaukset ja arkistonumerot:** Vanhoja paperivuosisikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Musiikintutkimuksen hyvät uutiset

Tuire Ranta-Meyer ja Meri Kytö
.....

Musiikkitiede ja musiikin tutkimus eivät maassamme ole voineet viime vuosina paistatella päivää myönteisten uutisten valossa. Pikemminkin kuulemme alan keskusteluissa uutisia, jotka antavat aihetta huoleen tai luemme politiikkaohjelmia, joiden kirjaukset ovat heikkoja signaaleja oppialaamme kohdistuvista uhista. Onneksi tämän käsilläsi olevan pääkirjoituksen viesti ei nyt yhdy näihin tummareunaisiin pilviin ja pahaenteisiin tulevaisuuden kuviin. Voimme tällä kertaa iloita teidän lukijoiden kanssa siitä, että myös hyviä asioita tapahtuu musiikkitieteen saralla!

Musiikki-lehti Jufo 2-tasolla tammikuusta 2023 alkaen

Ensimmäisenä ilouutisena vuoden 2023 alussa saimme tiedon siitä, että *Musiikki* nousi kansallisessa Jufo-arviointijärjestelmässä toiseksi ylimmäle eli 2-tasolle. Vaikka Jufo-luokitus ei ehkä ole merkityksellinen jokaiselle *Musiikin* lukijalle tai siinä julkaisevalle, niin yliopistojen ja siellä toimivien musiikintutkijoiden kannalta asialla on suuri merkitys. Kyse ei ole vain taloudellisesta aspektista, vaikka sekin on tärkeä, sillä Jufo 2-tason lehdessä julkaistu artikkeli tuo yliopistoille moninkertaisen rahoituksen verrattuna Jufo 1-luokan lehteen. Ja sen verran on yliopistomaailmaa nähty, että raha ratkaisee sielläkin, ja alan arvostus nousee samassa suhteessa kuin sen saama rahoitus.

Jufo-tasoluokituksen korotus on ollut aivan keskeisellä sijalla työssä, jota musiikkitieteellinen seura on tehnyt edistääkseen alan tunnettuutta, merkityksen ymmärtämistä ja arvostusta tässä yhteiskunnassa. ”Vau, kiitos kentän puolesta! Todella vaikea humanistisen suomenkielisen lehden päästä tuohon, olen aivan äimänä ja superiloinen!”, kirjoitti eräs alan toimija seuralle kuultuaan uutisen. ”Tykkiä toimintaa! Eläköön *Musiikki-lehti* ja musiikkitieteellinen tutkimus Suomessa!”, kommentoi toinen.

Humanistisen tutkimuksen edustajien on hyvä muistaa, etteivät asiat tapahdu sattumalta, eikä nyky-Suomeen laskeudu taivaasta sellaista auk-

DOI: 10.51816/musiikki.128186

toriteettia, joka puolustaisi alaamme ja sen kovin nöyrää, usein täysin ylityöllistettyä tekijäporrasta. Itse pitää auttaa itseänsä ja yhdessä kollegoiden kanssa päättää, mikä on tavoittelemisen arvoista. Ei Jufo-luokituksen nostokaan tullut itsellään, vaan jo vuonna 2018 silloiset lehden päätoimittajat esittivät seuran hallitukselle strategisen päämäärän lehden tason nostamisesta ja sen aseman vahvistamisesta. Samaan aikaan oli huoli siitä, miten kentällä reagoidaan siirtymiseen printtilehdestä avoimeen sähköiseen julkaisemiseen journal.fi-alustalla.

Tässä murrosvaiheessa päätoimittajat näkivät ainoaksi keinoksi pannonstamisen lehden prosessien kuntoon laittamiseen, ilmestymisaikataulun vakiinnuttamiseen ja artikkeleiden laadun varmistamiseen. Vaikka silloin epäilijöitäkin riitti, lehti on kyennyt lunastamaan paikkansa hahuttuna julkaisukanavana, jonka aikataulu artikkelikäsi kirjoituksen lähettämistä sen julkaisemiseen on poikkeuksellisen lyhyt: keskimäärin kuusi kuukautta. Tason nostoa suunniteltiin myös vuoden 2019 viimeisen numeron pääkirjoituksessa. ”Yhteistyöllä yhä ylemmäs: Musiikki-lehden toiminnasta ja kehittämisestä julkaisukanavana” toi selkeästi esiin lehden kehittämistavoitteet ja Julkaisufoorumin kriteerit eri tasoille.

Edellä mainitussa pääkirjoituksessa tuotiin esiin viimeisimpänä, muttei vähäisimpänä seikkana se, että oikeastaan jokaisen *Musiikki*-lehden numeron artikkeleissa ovat näkyvissä ne syyt, joiden perusteella Jufo-luokituksen nosto oli tavoitteena tärkeä: artikkelit, katsaukset ja myös kirja-arviot koskevat usein suomalaista musiikkia ja Suomen musiikki- tai taide-elämää. Niille tuskin olisi hevin löydettävissä luontevaa kansainvälistä julkaisukanavaa.

Niinpä systemaattista kehitystyötä lähdettiin tekemään vuoden 2019 pääkirjoituksesta alkaen lehden tieteellisen sisällön, laadun, kiinnostavuuden ja ajankohtaisuuden sekä toimitusprosessien ja -periaatteiden läpinäkyvyyden parantamiseksi. Lisäksi lehden löydettävyyttä on edistetty liittämällä se relevantteihin tietokantoihin (Sherpa Romeo ja DOAJ). Aiempien vuosikertojen digitointi on sekin vihdoin saatu hyvään vauhtiin niin, että lehden numerot on viety sähköiseen arkistoon vuoteen 1997 asti. Tämä oli tärkeää siksi, että yliopistojen Elektra-palvelu poistui käytöstä vuoden 2022 lopussa, ja sen mukana jo kertaalleen digitoitu aineisto olisi hävinnyt saatavilta.

Jufo-luokituksessa tason nosto tarkoittaa myös jatkuvaa työtä lehden eteen, sillä paikallaan pysyminen olisi käytännössä taantumista. Lehden päätoimittajiin saa mielellään olla yhteydessä erikoisnumeroiden mahdollisten teemojen osalta, ja vieraillevien päätoimittajien mukanaolo on sekä yhteisöllisyyttä ja ammattitaitoa lisäävää, että kokemuksena virkistä-

vää. Yhtenä ajatuksena on ollut julkaista lehdessä jatkossa esseetyyppisiä artikkeleita siitä, mitä musiikkitiede merkitsee yhteiskunnassa ja miksi musiikin, soittamisen, säveltämisen, musiikkielämän, sen ilmiöiden ja esimerkiksi musiikin sosiologisten rakenteiden tutkiminen on tärkeää. Haastammekin kaikki mukaan kirjoitustalkoisiin, jotta saamme mahdollisimman monipuolisia näkökulmia omaan toimintaamme ja kerrottua erityisalastamme laajemmin yhteiskunnassa.

Tiedepalkinto 2023

Kuluvan vuoden hyvät uutiset eivät lopu vielä tähän. Tätä pääkirjoitusta kirjoitettaessa on jo tiedossa, että Suomen musiikkitieteellinen seura on valittu Tieteellisten seurain valtuuskunnan (TSV) Tiedepalkinto 2023:n saajaksi. Tiedepalkinto on tunnustus tieteen ja tieteellisten seurojen tai yhteisöjen toiminnan näkyvyyden eteen tehdystä monipuolisesta ja pitkäjänteisestä työstä. Palkintoa on jaettu Alfred Kordelinin säätiön Tieteellisten seurain valtuuskunnan 100-vuotisrahastosta vuodesta 2018 alkaen.



Tieteellisten seurain valtuuskunta pyysi tammikuussa 2023 jäsenistöltään sekä muilta tieteen ystäviltä ja yhteisöiltä ehdotuksia palkinnonsaajaksi, kuitenkin niin, etteivät seurat ja niiden toimihenkilöt voineet esittää itseään. Seuran musiikkitieteen hyväksi tekemä monenlainen kehitystyö oli mitä ilmeisimmin tullut nähdyksi, sillä saapuneiden ehdotusten nojalla

seuran toiminta suomalaisen musiikintutkimuksen ja sen yhteiskunnallisen merkityksen edistämiseksi palkittiin. Paitsi *Musiikki*-lehden tason nostoon liittyvää työtä, seura on uudistanut verkkosivunsa, lisännyt somepresenssiään sekä osallistunut aktiivisesti yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen niin mielipidekirjoitusten, julkilausumien ja huomattavan monien vaikuttajataapaamisten avulla. Seuran panos taiteiden tutkimuksen neuvottelukunnan toiminnassa ja julkisuustyössä erityisesti vuonna 2021 oli perustavaa laatua.

Tiedepalkinto 2023:n myöntämistä perusteltiin palkintolautakunnassa sillä, että seura on tehnyt monipuolista ja pitkäjänteistä työtä suomalaisen musiikintutkimuksen ja sen yhteiskunnallisen merkityksen edistämiseksi. TSV:n hallituksen puheenjohtaja Petri Karonen esitti seuraavan lausunnon TSV:n palkintojen jakotilaisuudessa:

Suomen musiikkitieteellinen seura kokoaa yhteen musiikintutkimuksen alaa ja on monipuolinen yhteiskunnalliseen vuorovaikutukseen osallistuva toimija. Yhdistys edistää suomalaista musiikintutkimusta ja toimii Suomen musiikkielämän hyväksi levittämällä tutkittua tietoa musiikista ja musiikkikulttuureista sekä osallistumalla yhteiskunnalliseen vuorovaikutukseen. Seura edustaa musiikintutkimusta koko laajuudessaan, ja edistää kotimaisen musiikintutkimuksen toimintaedellytyksiä aktiivisesti. Seura on systemaattisesti ajanmukaistanut ja kehittänyt toimintaansa kohti tieteellistä avoimuutta ja laadunvarmistusta. Seura on myös pyrkinyt vaalimaan alan yhteisöllisyyttä ja kollegiaalisuutta.

Seura osallistuu aktiivisesti yhteiskunnalliseen keskusteluun muun muassa julkilausumilla, mielipidekirjoituksilla sekä tuottamalla tausta-aineistoja ja hankkimalla taiteiden tutkimukseen liittyviä tilastoja. Yhdistyksen näkyvin toimintamuoto on suomalaista musiikintutkimusta laajasti yhteen kokoavan lehden julkaiseminen. Vuodesta 1971 alkaen yhtäjaksoisesti neljä kertaa vuodessa ilmestynyt *Musiikki* on maamme pitkäaikaisin ja ainoa kotimaisilla kielillä julkaistu musiikkitieteellinen aikakauslehti, joka on Jufo-luokituksessa tasolla 2. Lehti on kaikille avoin ja maksuton verkkojulkaisu.

Suomen musiikkitieteellinen seura on toiminut ansiokkaasti niin avoimen julkaisemisen, uudenlaisen tiedeviestinnän kuin laaja-alaisen yhteistyön rakentamiseksi. Musiikkitieteellisen seuran pitkäjänteinen vapaaehtoisuuteen pohjautuva työ alan näkyvyyden ja merkittävyyden edistämiseksi sekä alan vetovoimaisuuden ylläpitämiseksi ansaitsi tulla huomioiduksi. Palkintosumma on 5 000 euroa.

Seura kiittää lämpimästi kaikkia palkintoa ehdottaneita tahoja suuremmoisesta eleestä. Saadun tunnustuksen myötä paitsi me toimihenkilöt, myös koko ala saa uutta puhtia ja uskoa alan tulevaisuuteen! Myös jo-

kainen jäsen voi tuntea ylpeyttä hyvään seuraan kuulumisesta. Yhdessä olemme enemmän ja pienikin teko vapaaehtoistyön parissa kantaa lopulta hedelmää!

Suurkiitokset myös arvioitsijoille

Tässä numerossa haluamme nostaa esiin ja antaa suuren tunnustuksen myös lehden vertaisarvioijina vuosina 2020–2022 toimineille, siis kaikille teille 54 asiantuntijalle, jotka olette antaneet arvokkaan panoksenne kotimaisen musiikintutkimuksen hyväksi (ks. asiantuntijalista pääkirjoituksen liitteenä). Ei voi olla ihailematta sitä erityisosaamista, jäsentelytaitoa ja rakentavaa tapaa, jolla olette referoina antaneet palautetta ja muokkausehdotuksia. Meille on tärkeää, että niin alalla pitkään toimineet kuin myös uransa alussa olevat tutkijat voivat ja haluavat lähettää artikkeliehdotuksiaan *Musiikki*-lehteen ja kokevat saavansa asianmukaista ja ammattitaitoista kohtelua prosessin joka vaiheessa.

Vaikka palautteen nojalla joutuu usein pohtimaan koko artikkelin lähtökohtia, rakennetta, kieliasua tai vaikkapa johtopäätösten pätevyyttä, muokkauskierroksen – tai joskus useammankin sellaisen – jälkeen tekstit poikkeuksetta paranevat. Se on jokaisen kirjoittajan kannalta perimmäinen siunaus. Monesti voi tuntea itsensä etuoikeutetuksi saadessaan yksityiskohtaisen ja paneutuvan arvion. ”Toivottavasti kirjoittajalla on nöyryyttä, tiedonjanoa ja sisua ottaa vastaan palaute”, aprikoi muutama vuosi sitten eräs arvioija. ”Hienoa että tällaisista aiheista kirjoitetaan, joten ponnekasta kannustusta tekijä ansaitsee”, kirjoitti toinen – ja piti hienona myös sitä, että lehtemme ylipäätään on edelleen olemassa.

Referee-käytäntö on *Musiikki*-lehdessä ollut jo kauan voimassa. Vuonna 2016 lehti sai Tieteellisten seurain valtuuskunnalta oikeuden käyttää kaksi vuotta aiemmin lanseerattua vertaisarviointitunnusta, jonka tavoitteena on ollut yhdenmukaistaa kotimaisen tiedekustantamisen käytäntöjä sekä edistää julkaisujen laadunarvioinnin läpinäkyvyyttä. Tunnus myös ilmaisee selkeästi lukijoille, mitkä kirjoitukset ovat vertaisarvioituja. Käyttöoikeuden myöntäminen edellyttää, että tieteelliset julkaisut läpikäyvät vähintään kahden riippumattoman asiantuntijan suorittaman ennakoarvioinnin. Lisäksi kustantaja sitoutuu täyttämään muut, esimerkiksi arviointiin liittyvien dokumenttien arkistointia koskevat ehdot. Tallennetut tiedot eivät ole julkisia, eikä niitä raportoida TSV:lle. Tiedekustantajana seura sitoutuu kuitenkin tarvittaessa toimittamaan yksittäisen artikkelin arviointia koskevat tiedot ja asiakirjat TSV:lle tai TENK:lle.

Tämän vuoden 2023 ensimmäisen numeron myötä on aika kiittää lämpimästi päätoimittajatiimiin vuosina 2019–2022 kuulunutta mukavaa, pätevää ja ahkeraa kollegaa, FT Lasse Lehtosta, joka muiden töidensä takia nyt jätti tehtävänsä lehdessä. Hänen tilalleen olemme saaneet uuden jäsenen FT Mikko Ojasen Helsingin yliopistosta niin, että toimivaksi todettu kolmen kopla on taas koossa. Tervetuloa Mikko ja menestystä päätoimittajan työhön!

Lähteet

Eduskunnalle tehty tänään kirjallinen kysymys taiteiden tutkimuksen asemasta. MTS:n blogimerkintä. Tark. 19.3.2023. <https://www.mtsnet.fi/2021/08/23/eduskunnalle-tehty-tanaan-kirjallinen-kysymys-taiteiden-tutkimuksen-aseasta/>

Keskustelu musiikintutkimuksen asemasta yliopistoissa ja yhteiskunnallisesta merkityksestä jatkuu! MTS:n blogimerkintä. Tark. 19.3.2023. <https://www.mtsnet.fi/2021/06/06/keskustelu-musiikintutkimuksen-aseasta-yliopistoissa-ja-yhteiskunnallisesta-merkityksesta-jatkuu/>.

Tiainen, Milla. 2021. ”Musiikkitiedettä ei pidä ajaa alas Helsingin yliopistossa.” HS mielipide 14.2.

Ranta-Meyer, Tuire, Milla Tiainen ja Laura Wahlfors. 2019. ”Yhteistyöllä yhä ylempäs. Musiikki-lehden toiminnasta ja kehittämisestä julkaisukanavana.” *Musiikki* 49 (4): 5–12. <https://musiikki.journal.fi/article/view/89491/48821>

Seura vaikuttaa. MTS:n blogimerkintä. Tark. 1.3.2023. <https://www.mtsnet.fi/2021/05/26/seura-vaikuttaa-2/>

Taiteiden tutkimuksen asemaa parannettava tiedeyliopistoissa. Julkilausuma, taiteiden tutkimuksen neuvottelukunta 23.4.2021. Tark. 1.3.2023. <https://mtsnet.wordpress.com/2021/04/23/taiteiden-tutkimuksen-julkilausuma/>

Tieteellisten seurain valtuuskunnan tiedepalkinto Suomen musiikkitieteelliselle seuralle sekä FM Tapio Onnelalle. Tiedote TSV:n sivuilla. Tark. 22.3.2023 <https://www.tsv.fi/fi/uutiset/tieteellisten-seurain-valtuuskunnan-tiedepalkinto-suomen-musiikkitieteelliselle-seuralle>

VUOSIEN 2020 – 2022 VERTAISARVIOIJAT

Anna Anttila	Tomi Mäkelä
Eeva Anttila	Juha Ojala
Risto Blomster	Mikko Ojanen
Timo Cantell	Esa Penttilä
Pekka Gronow	Maija Pietikäinen
Irmeli Hautamäki	Hannu Pohjannoro
Liisamaija Hautsalo	Niklas Pokki
Erkki Huovinen	Anna Pulkkis
Matti Huttunen	Anna-Elena Pääkkölä
Petteri Hyvärinen	John Richardson
Päivi Järviö	Markku Reunanen
Sigrid Kaasik-Krogerus	Juha Ruuska
Toni-Matti Karjalainen	Laura Saarenmaa
Sari Karttunen	Arttu Salo
Kaarina Kilpiö	Elina Seye
Anna Kuoppamäki	Jaakko Suominen
Kaisa Kurikka	Hanna Suutela
Vesa Kurkela	Pauliina Syrjälä
Katariina Kyrölä	Erik T. Tawaststjerna
Antti-Ville Kärjä	Milla Tiainen
Tuulikki Laes	Marko Tikka
Imre Lahdelma	Juha Torvinen
Kai Lassfolk	Erkki Tuppurainen
Maarit Leskelä-Kärki	Heikki Uimonen
Sini Mononen	Marjaana Virtanen
Jari Muikku	Timo Virtanen
Veijo Murtomäki	Charlotta Wolff
Heidi Henriikka Mäkelä	Sakari Ylivuori



Heikki Uimonen

***Kaseteista suoratoistoon:
taustamusiikkiliiketoiminnan
sosiokulttuurinen muutos***

Etnomusikologi Heikki Uimonen (heikki.uimonen@uef.fi) toimii kulttuurintutkimuksen professorina Itä-Suomen yliopiston filosofisen tiedekunnan humanistisella osastolla. Hänen tutkimusalueisiinsa kuuluvat musiikkiteknologiat, eri alustojen musiikkisisällöt, jokapaikkainen musiikki sekä paikan, musiikin ja kuuntelijan välinen vuorovaikutus.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7318-1776>

DOI: [10.51816/musiikki.128187](https://doi.org/10.51816/musiikki.128187)

*From Compact Cassettes to Music Streaming Services:
The Sociocultural Change of Background Music Industry*

The history of electronically mediated background music in Finland can be divided into era of scarcity, era of availability and era of plenty. The centralised and regulated supply of background music of the 1970s was followed by re-regulation of media and establishment of commercial radio stations increasing music consumption and listening to it while engaged to other activities. Analogue and tape-based solutions were first replaced with physical digital platforms and programming and finally with music streaming applications and music contents of the international media houses.

The transformation of music platforms, music delivery channels and modes of listening are closely related to histories of technology, the social use of music and agencies of background music entrepreneurs. The article clarifies the transforming relationship of the environment, listening and music from the 1970s to the present day with the help of recent and archived interviews of representatives of background music companies.

Keywords: background music; music cultures; anthropology of sound

Kaseteista suoratoistoon: taustamusiikkiliiketoiminnan sosiokulttuurinen muutos

Heikki Uimonen
.....

Johdanto

1970-luvun Suomen taustamusiikkimarkkinoita hallitsi neljä yritystä, jotka välittivät musiikkia asiakkailleen erityyppisiltä alustoilta. Suurin oli puhelinlinjoja hyödyntänyt, noin tuhannen tilaaja-asiakkaan Finnestrad. Oy Musiikki-Fazer toimitti musiikkia kahdeksan tunnin pituisilla kaseteilla sekä vuokrasi ja kauppasi soittolaitteita keskimäärin 600 asiakkaalle. Kasetteja markkinoivalla Suomen 3M:llä oli noin 150 asiakasta, samoin kaapelivälitteisesti toimineella Helsingin musiikkiverkolla. (Teosto 2022a.)

Taustamusiikkiliiketoiminnan luonteen ja kilpailuasetelman muutti 1980-luvun puolivälissä median re-regulaatiota seurannut kaupallisten radioasemien perustaminen. Lisääntynyt musiikkitarjonta lisäsi ja monipuolisti taustamusiikin käyttöä ja musiikin kuuntelemista muun toimen ja toiminnan ohessa. Jo seitsemänkymmentäluvulta alkaen taustamusiikkiliiketoiminnan painopiste oli siirtynyt työpaikoilta ravintola- ja vähittäismyyntiympäristöön. Vaikka ravintolat ja muut liiketilat olivat itsestään selvästi myös työpaikkoja, valittiin musiikin kohderyhmäksi tilassa pistäytyvät asiakkaat, ei niinkään siellä työtään tekevä henkilöstö. (Paukku 2006; Kilpiö ja Kytö 2021.)

Nyt viisikymmentä vuotta myöhemmin taustamusiikin välittäminen on suurelta osin digitalisoitua ja sen lähteet lisääntyneet entisestään. Vuonna 2020 taustamusiikkia kuunneltiin eniten radiosta (63 %). Toiseksi eniten käytettiin taustamusiikkipalveluja (12 %), kuten Spotifyn Soundtrack Your Brandia ja taustamusiikkiyritysten Audience First, Mood Media, Maestro Pro ja DjOnline tarjontaa. Musiikkia kuultiin kauppaketjujen in-store radioista, mediasoittimista ja musiikkipalveluista. Taustamusiik-

kipalveluja käyttivät eniten ravintolat (23 %), kuntokeskukset (20,6 %) ja myymälät (9,8 %). (Partanen, Ahomäki ja Levola 2020, 8; 22–28.)

Taustamusiikilla on taloudellista merkitystä musiikin tekijöilleen. Vuonna 2021 taustamusiikin tekijänoikeustulot olivat musiikin säveltäjien, sovittajien ja kustantajien tekijänoikeusjärjestö Teoston osalta 9,3 miljoonaa euroa ja äänitemusiikin tekijänoikeusjärjestö Gramexin osalta vajaat 8,2 miljoonaa euroa (Teosto 2022b; Gramex 2022).

Musiikin kuuntelun, alustojen ja välityskanavien tarkastelu niveltyy luontevasti osaksi teknologian, musiikin sosiaalisen käytön ja yritystoiminnan tutkimusta. Se vaatii tuekseen etnomusikologisen tai kulttuurisen musiikintutkimuksen lähestymistavan. Tällöin ymmärrys musiikista ajassa ja tilassa tapahtuvana ilmiönä laajenee koskemaan ihmisten, teknologian ja organisaatioiden välisiä sosiaalisia rakentumisia ja niissä tapahtuvia muutoksia. Käytännön tasolla kyse on muun muassa alan toimijoiden kyvystä luovia onnistuneesti erilaisilla ja toisiinsa vaikuttavilla ammatillisilla kentillä. Olen pohtinut mainittuja teemoja yhdessä kollegoideni kanssa tutkimusjulkaisuissa osana Suomen Akatemian rahoittamaa ACMESOCS-hanketta (2022), jossa taustamusiikkia lähestytään jokapaikkaisen ja -päiväisen musiikinkuuntelun, musiikin kulttuurisidonaisuuden sekä palvelualalla työtään tekevien näkökulmasta. (Ks. Uimonen ja Kytö 2020, Kilpiö ja Kytö 2021, Uimonen 2022a; 2022b.)

Jatkan artikkelissani kulttuurista äänen tutkimusta liittäen työni mediaa ja äänimaisemaa yhdistävän akustisen kommunikaation sekä saundintutkimuksen perinteisiin. (Truax 2001; Uimonen 2022a.) Nyt tutkimustehtävänä on selvittää taustamusiikkiyritysten toimintaympäristön, teknologian ja musiikin välisen suhteen muutosta 1970-luvulta nykypäivään. Tarkastelen mainittujen muutosten ilmenemistä alan liiketoiminnassa kiinnittäen erityistä huomiota siihen, millaisena taustamusiikkiliiketoiminnan parissa työtään tekevät näkevät menneet ja nykyiset toimijuutensa sekä koulutuksen ja ammatillisen taustansa vaikutukset työhönsä.

Taustamusiikin määrittelen kiteytetysti muun toimen ohessa kuunneltavaksi tai muuta toimintaa taustoittavaksi musiikiksi, jonka ei ole ajateltu kiinnittävän kuulijansa huomiota muuten kuin satunnaisesti. Tässä artikkelissa kyse on sähköisesti medioituneesta musiikista, joskin yleisesti medioituneella musiikilla viitataan myös graafisesti ja mekaanisesti tallennettuun ja välitettyyn musiikkiin ja jonka ominaisuuksia ovat massajakelu, laaja saatavuus ja toistettavuus. (Kurkela, Lahti, Uimonen ja Heikkinen 2009, 3; ks. myös Uimonen 2022b.)

Tutkimusaineistona ovat ACMESOCS-tutkimushankkeen (2022) yhteydessä tehdyt haastattelut ja arkistomateriaali. Arkistoaineiston käytön

valintaperusteena on se, että kaksikymmentä vuotta sitten kerätty haastattelutieto suomalaisen taustamusiikkiliiketoiminnan alkuvuosista valaisee nykyisiä tutkimusintressejä uudesta näkökulmasta ja tuo näkyväksi aikansa musiikin kontekstisidonnaisuutta. Artikkelin haastatteluesimerkit olen valinnut valaisemaan toiminnan muutosta ja oman aikansa musiikkikulttuuria. Aiempien käytänteiden historiallinen tarkastelu on perusteltua myös siksi, että alkuaikojen ongelmat ja disruptiot paljastavat, kuinka läpeensä digitalisoitunutta ja virtaviivaistettua nykyinen digitaalinen taustamusiikkiliiketoiminta on.

Artikkelin ajallinen raja-alue ulottuu 1960-luvulta 2020-luvulle. Ajanjakson perusteellinen tarkastelu vaatisi osakseen yksityiskohtaisen arkistotutkimuksen, historian tutkimuksen metodologian ja historian kirjoituksen, minkä tekeminen yhden artikkelin mitassa olisi haasteellista. Musiikkikulttuuriin ja siitä musikoimiseen liittyvä tarkastelu on sen sijaan mahdollista tehdä osana haastattelututkimusta. Kyse on historian kirjoituksen tosipohjaisista tulkinnoista poiketen myös menneisyyden esityksistä, jolloin tutkimukseen sisältyvät menneen vaihtoehdot tulkinnot: miten asioiden olisi haluttu olevan tai kuinka niiden olisi pitänyt olla (Knuutila 2007, 7). Ensyklopedisen listaamisen sijaan voidaan henkilö- ja ryhmähaastattelujen yhteydessä jatkaa etnomusikologiseen tarkasteluun oleellisesti kuuluvien toimijuuksien tutkimusta, taustamusiikkiliiketoiminnan käytänteitä sekä niiden maantieteellisiä ja alueellisia eroja. Tähän houkutti tieto siitä, että 1970-luvulla taustamusiikkia kauppaavat yritykset ja heidän yksityiset tai julkirahoitteiset asiakkaansa sijaitsivat suurelta osin pääkaupunkiseudulla. Haastatteluiden yhteydessä ilmeni, että alan myöhempi kehitystyö oli varsin aktiivista myös muualla Suomessa.

Teoreettinen tausta ja tutkimusaineisto

Taustamusiikin sovellukset ja käyttötavat muokkaavat kuuntelemisen kulttuuria. Käytännön tasolla kyse on siitä, millaisille korville taustamusiikkiyritykset suuntaavat tuotteensa. Lähes huomaamatta taustalla soivan musiikin vaihtumista etualalla soiviin alkuperäisesityksiin selittää osaltaan yhteiskunnan *medioituminen* – toisin sanoen kuinka mediat ovat läsnä ja kuinka ne vaikuttavat ihmisten arkielämässä ja yhteiskunnassa (Seppänen ja Väliverronen 2012, 41). Medioitumisen käsite suuntaa taustamusiikin tarkastelun musiikkia toistaviin järjestelmiin, taustamusiikin ympäristöihin ja musiikin logistiikkaan, mutta myös median sääntelyyn ja siinä tapahtuviin muutoksiin.

Musiikin välittyminen ja siihen tarvittava teknologia on jaettavissa fordistiseen, post-fordistiseen ja hyper-post-fordistiseen kategoriaan. Niiden avulla kohdennettu ja omavalintainen musiikki voidaan erottaa toisistaan. Fordistinen ajattelu perustuu Muzakin kaltaisten taustamusiikkiyritysten ansaintalogiikalle. Musiikkia kuullaan kollektiivisesti ja tarkkaan kohdentamattomana kauppakeskuksissa ja urheiluareenoilla (Bull 2013, 630). Post-fordistiset musiikin tuotannon muodot liittyvät täsmämarkkinointiin, yksittäisiin yrityksiin, liiketiloihin ja tuotebrändäykseen. Radioiden kohde-ryhmäajattelu edustaa tätä tuotannon muotoa. Hyper-post-fordistinen kategoria taas viittaa kannettaviin musiikkilaitteisiin, jotka mahdollistavat kuuntelijalle yksityisen ja henkilökohtaisen äänimaiseman rakentamisen (Bull 2013, 631). Se voi tarkoittaa muiden muassa työn ja kodin välisen rajan liudentamista kummassakin paikassa soivan musiikin avulla.

Nykyisessä taustamusiikkiliiketoiminnassa on havaittavissa vaikutteita alan varhaisista toimintamalleista. Muzak-liikeyrityksen markkinoima, behavioristinen ”stimulus progression” viittaa ulkoisiin ärsykkeisiin, joilla pyritään vaikuttamaan kuulijaan. Musiikin rytmillä ajateltiin muutettavan hänen käyttäytymistään ja fysiologisia reaktioitaan; musiikin tempoa vaihtamalla vaikutettiin hengitykseen, pulssiin ja kuulijan energiatasoon. Musiikin ja äänettömien jaksojen vuorottelulla herätettiin kuulijan mielenkiinto kerta toisensa jälkeen ja näin lisättiin hänen vireystilansa. (Goodman 2012, 144.) Ajatus on ymmärrettävä, sillä mitä enemmän musiikki liittyy kehon liikkeisiin, kuten tanssiin, työn suorittamiseen tai marssimiseen, sitä suuremmaksi kasvaa musiikin tempon ja sen jaksottaisuuden merkitys (Frith 1996, 144).

Taustalla kuuluva musiikki pyrittiin pitämään pääosin tunnistamattomana ja tunnelman muutokset asteittaisina. Etualalla soivalla, tunnetulla musiikilla puolestaan tavoitellaan johdonmukaisuutta, mutta samalla yllätyksetöntä äänimaisemaa. Tätä johdonmukaisuutta pidetään yllä niin ikään Muzakin markkinoimalla, kvanttimodulaatioksi (quantum modulation) kutsutulla ajattelulla. Siinä musiikkikokonaisuus työstetään yhteensopivilla kappaleilla ja saumattomilla ristiinhävytyksillä. Jokaiselle kappaleelle määritellään muuttujat ja numeeriset arvot (rytmi, tempo, nimi, esittäjä, aikakausi, genre, instrumentaatio ja suosio). Musiikki soi keskeytymättä, mutta se on tarkoitettu kuunneltavaksi lyhyen aikaa esimerkiksi kaupassa käynnin yhteydessä. Kuulijan mielialan muuttamisen sijaan musiikkitarjonta pyritään pitämään hänen korvilleen tasalaatuise-
na. (Sterne 1997, 32.)

Taustamusiikkiliiketoiminnan muutokset rinnastuvat kotimaisen mediankentän muutoksiin. Televisiotoiminnan historia voidaan jakaa niuk-

kuuden, saatavuuden sekä runsauden tai yltäkylläisyyden aikakauteen. (Ellis 2000; Seppänen ja Välvirronen 2012, 52.) Suomessa niukkuuden aikakautta ja sääntelyä seurasi kahdeksankymmentäluvun puolivälissä paikallisradioiden ja kolmannen televisiokanavan perustaminen. Saataavuuden ajasta siirryttiin 2000-luvun alussa runsauden tai yltäkylläisyyden aikaan ensimmäisten digitaalisten televisiokanavien myötä. Yhtä lailla taustamusiikkiliiketoiminnan analogiset ja nauhapohjaiset ratkaisut korvautuivat asteittain digitaalisilla, mutta edelleen fyysisillä alustoilla, uusien radiokanavien musiikkitarjonnalla ja viimein kansainvälisten mediajättien välittämällä musiikilla. Samalla mediaympäristö ja yritystenväliset kilpailuasetelmat muuttuivat jokapäiväisten ja -paikkaisten musiikin lähteiden lisääntyessä ja uusien alan toimijoiden haastaessa keskusjohdetummat toimintamallit.

Edellä mainitut teoreettiset lähtökohdat yhdistän seuraavaksi tutkimusaineistoon ja reflektoin niitä Taustamusiikin sosiokulttuurin muutos-analyysiluvussa. Tutkimusaineiston kokosin tematisoiduilla ryhmä- ja henkilöhaastatteluilla taustamusiikkiliiketoiminnan parissa toimivien yritysten tiloissa vuosina 2020–2022. Haastattelut havaitsin toimivaksi menetelmäksi kerätä tietoa alan lähimenneisyydestä ja nykyisistä kehityssuunnista (ks. Uimonen 2022b). Koronapandemiasta johtuvien rajoitusten vuoksi perinteistä kenttätyötä oli tuettava toisin metodein, kuten puhelimitse ja internetin välityksellä tehdyillä haastatteluilla. Zoom-ohjelmiston käyttö mahdollisti parihaastattelun eri puolilla Suomea asuvien osallistujien kesken, olkoonkin että yhteyksien ja sovelluksen satunnainen toimimattomuus ja viive tekivät kommunikoinnista paikoin haasteellista.

Tutkimukseen osallistujat olivat ammatiltaan toimitusjohtajia, musiikkisuunnittelijoita ja taustamusiikin myynnin parissa työtään tekeviä henkilöitä. Alan miesvaltaisuus ilmeni tutkimuksen sukupuolijakaumassa (vrt. Kilpiö ja Kytö 2021), sillä kolmestatoista haastatellusta kaksitoista oli miehiä. Tutkimuksen osallistumiskaavakkeen täyttämisen yhteydessä osallistujia informoitiin tutkimuksen tavoitteista ja mahdollisuudesta vetäytyä haastattelusta, mikäli he katsoivat sen tarpeelliseksi. Haastattelupyyntöihin vastatattiin myönteisesti yksittäistä haastateltavaa lukuun ottamatta. Teemahaastattelun avoimet kysymykset olivat metodinen valinta: ne johtivat usein haastateltavien tärkeiksi katsomista teemoista puhumiseen ja siten tutkimuksen kannalta oleellisen tiedon karttumiseen. (Audience First 2020, DjOnline 2020, Viihdeväylä 2021, Domnick 2019, 2022.)

Yhdistän tutkimusaineiston analyysin aiempaan tutkimukseen, taustamusiikin käyttöä sivuaviin historiikkeihin ja aihetta koskevaan arkistomateriaaliin. (HS 1954, Hietanoro 2006, Paukku 2006, Miettinen 2006,

Teosto90, Teosto 2022a.) Tehdyn tutkimuksen ja arkistoidun aineiston uudelleenluku ja -kontekstoiminen tukevoittavat kenttätyön yhteydessä kerättyä aineistoa. Tutkimusaineiston ja sitä seuraavan analyysin esitän seuraavassa kronologisesti, joskaan muutokset taustamusiikkitarjonnassa ja liiketoiminnassa eivät tosiasiallisesti muuttuneet välttämättä näin jyrkkäräjäisesti.

Medioidun musiikin aika

1900-luvun alkupuoliskon mekaanisesti tai sähköisesti medioitu musiikki oli pääosin gramfonien ja radiovastaanottimien välittämää. Sen merkittävä määrällinen kasvu tapahtui vuonna 1929 gramfonilevyjen tuontitullien poistamisen ja sitä seuranneen äänilevyjen myynnin lisääntymisen myötä. Tyypillisiä gramfonimusiikin paikkoja Helsingissä olivat kahvilat. Uudet kuuntelupaikat mainitaan taustamusiikin käyttöä koskevissa dokumenteissa, sillä samana vuonna Teosto aloitti neuvottelut Elannon kanssa osuusliikkeen ravintoloissa ja kahviloissa esitetyn radiomusiikin korvauksista. Oikeudenkäynti saatiin päätökseen vuonna 1934. (Männistö-Funk 2009, Teosto90.)

Teoston historiikin avulla voidaan luoda katsauksia medioidun musiikin julkiseen käyttöön viime vuosisadalla ja siten luonnehtia myös yleistä ääniympäristön muutosta sekä musiikin ja kuuntelijoiden välisiä uusia kohtaamisia. Vuonna 1931 Teosto teki sopimuksen elokuvavalmistamoiden kanssa elokuvaan tallennettavan musiikin korvauksista. Muutos oli merkittävä elokuvayleisön ja suomalaisen populaarimusiikin esittämisen kannalta, sillä elokuvasäestys antoi työtä salonkiyhtyeille ja trioille aina 25-miehisiin orkestereihin saakka. Yksinomaan helsinkiläiset elokuvateatterit työllistivät vuositasolla satakunta muusikkoa. Tieto vuodelta 1957 kertoo puolestaan Kumiteollisuus Oy:n haluttomuudesta maksaa korvauksia niin sanotun teollisuusmusiikin käytöstä. Sanalla viitattiin työpaikoilla soitettavaan viihdemusiikkiin. Tanskassa, Norjassa ja Ruotsissa soitettu teollisuusmusiikki ja siitä maksettavat korvaukset olivat huolestuttaneet pohjoismaisten säveltäjien tekijänoikeustoimistojen edustajia jo kolme vuotta aiemmin Helsingissä järjestetyn kokouksen yhteydessä. (HS 1954; Jalkanen 1989, 46; Teosto 90.)

Vuonna 1954 Teoston asiakkaina oli 800 ravintolaa, joista 650 soitti pelkästään mekaanista musiikkia. Vuonna 1962 Muzak-taustamusiikkijärjestelmää markkinoiva yritys myöntyi maksamaan korvauksia neuvottelujen jälkeen, minkä lisäksi vuonna 1963 Teosto teki poliisin kanssa

yhteistyötä valvoessaan radiomusiikin käyttöä taustamusiikkina ”ansiotaroituksessa”. Musiikin mobiiliuden kannalta on huomionarvoista, kuinka vuonna 1968 Tammelundin liikenne Oy velvoitettiin oikeuden päätöksellä maksamaan linja-autossa soivasta musiikista. Samana vuonna solmittiin sopimus Linja-autoliiton jäsenyritysten, julkista liikennettä harjoittavien yhtiöiden, Oy Finnair Ab:n ja Laivanvarustajain yhdistyksen kanssa. (Teosto90.)

Ravintoloiden, kansanravintoloiden, baarien ja kahviloiden taustamusiikin pitkäaikaisia lähteitä ovat levyautomaatit. Yksityisten omistamat jukeboxit yleistyivät 1950-luvun lopulla, joskin savikiekkaja soittaneita laitteita käytettiin jo 1930-luvulla. Levyautomaattien suosiota kasvatti savikiekkojen vaihtuminen vinyylilevyihin, mikä lisäsi käytettävissä olevaa musiikkivalikoimaa. Sata singleä sisältävä musiikkiautomaatti tarkoitti käytännössä kahdensadan musiikkiesityksen tarjontaa, mistä tuli alan standardi vuosikymmenten ajaksi. CD-levyn myötä määrä nousi 2000:n musiikkiesitykseen automaattia kohden. (Nyman 2005, 32, 34.)

Alan keskeiseksi toimijaksi aktiivisesti pyrkinyt Raha-automaattiyhdistys (RAY) hankki vuonna 1962 omistukseensa muiden muassa Musiikki-Fazerin 300 levyautomaattia. Ekspansiivinen toiminta perustui arviointiin, jonka mukaan muiden raha-automaattien laskeneet tuotot johtuivat levyautomaattien yleistymisestä kahviloissa ja ravintoloissa. Muutos alkoi Itä-Suomesta. RAY:n levyautomaattien suosiota ja markkina-asemaa pönkittivät jo solmitut asiakassuhteet ravintoloitsijoihin ja kahvilanpitäjiin. Lisäksi yhdistyksellä oli merkittävä rooli uusien kotimaisten julkaisujen levittäjänä ja portinvartijana, sillä esimerkiksi 1970-luvulla RAY osti kuuksaudessa 1000–2000 levyä. Menestyskappaleiden ennakoiminen oli paikoin haasteellista. Kahdesti kieltäytyttyään RAY taipui viimein vuonna 1973 ottamaan automaatteihinsa Rauli ”Badding” Somerjoen *Fiilaten ja höyläten* -esityksen sen saavuttaman suosion myötä. Toisaalta levy-yhtiö saattoi jättää singlen julkaisematta, mikäli koelevy ei läpäissyt vaikutusvaltaisen yhdistyksen seula. RAY myös esitti toiveita levy-yhtiöille jukebokseihin sopivista singleistä. Sadan levyn automaattista poistettiin kuukausittain viisi vähiten soitettua singleä. (Kortelainen 1990, 83–84; Metsämäki ja Miettinen 2007,108; Muikku 2001, 171; Möysä 1974.)

Levyautomaattien sijoituspaikkoja olivat myös keskiostravintolat, joita perustettiin oluen myynnin vapauduttua 1969 yhteensä 2716 kappaletta (Alko 2022). Vuonna 1977 RAY:n levyautomaattien määrä oli korkeimmillaan 2728 kappaletta. Samaan aikaan kotimainen ääniteteollisuus oli vahvimmillaan. Määrä väheni 80-luvun loppua kohden runsaaseen tu-

hanteen laitteeseen. Laskua selittää kaapeli- ja satelliittikanavien yleistyminen sekä musiikin radioiton lisääntyminen. (Muikku 2001, 172.)

Vuonna 1990 RAY omisti 75 prosenttia maan levyautomaattikannasta ja laskutti automaateista 1000–1500 markan suuruisen kuluosuuden (260–390 euroa), minkä jälkeen omistaja sai bruttotuloista noin 50 prosenttia. Mikäli kuukausittainen tuotto oli alle 1000 markkaa, poistettiin automaatti käytöstä. RAY huolehti Teosto-maksujen ja leimaveron maksamisesta. Musiikin kotimaisuusaste pidettiin korkeana (noin 70 %), millä kilpailtiin monikansallisten satelliittikanavien tarjonnan kanssa. Samaan aikaan RAY ryhtyi korvaamaan singleautomaatteja CD-automaateilla, sillä ne moninkertaistivat musiikkitarjonnan ja niitä oli mahdollista sijoittaa uusiin paikkoihin uusien kohderyhmien tavoittamiseksi. (Kulhomäki ja Viinanen 1991, 36–37.) Vuosikymmenen lopulla musiikkiautomaatit siirrettiin itsenäisen Pelika.net-yhtiön vastuulle, joka myy myös taustamusiikkia, muiden muassa Spotifyn Soundtrack Your Brand -lisenssejä ja pääte-laitteita.

Baarien ja kahviloiden asiakkaat valitsivat analogisista levyautomaateista soivan musiikin. CD-levyn yleistymisen myötä jukebokseista tuli aiempaa kuuluvampia taustamusiikin lähteitä, sillä uusi formaatti mahdollisti musiikin keskeytymättömän soiton. Liiketoiminnassa mukana ollut yrittäjä kuvaa tilannetta seuraavasti:

Äkkäsimme, että ahaa, nythän me voimme antaa asiakkaalle ilmaiseksi taustamusiikin, kun niissä CD-jukebokseissa oli mahdollista laittaa, että oli muutama levy, jotka soivat, jos kukaan ei pane rahaa sinne. Ne soi vielä hiljaisemmalla voimakkuudella. Sitten vain tehtiin diilejä, että sitten ne kolikot, mitä tulee, niin ne kuuluu meille, tai sitten jaettiin asiakkaan kanssa se raha. Se oli sitten yhdensorttinen taustamusiikki se, jossa asiakkaat pääsi siihen vaikuttaan rahalla. (Viihdeväylä 2021.)

Levyautomaattien digitalisoituminen muutti taustamusiikkitarjonnan ja siihen liittyvän ansaintalogiikan. Aiemmin taustamusiikkiryitysten asiakkaat olivat maksaneet sovitun summan tilaamastaan palvelusta, mutta digitaalisten levyautomaattien myötä tuli mahdolliseksi säästää kuluissa maksamalla musiikista ainoastaan esityskorvaukset. Laitteiden kolikkotulot jaettiin jukeboksin toimittajan ja asiakkaan kesken. (Viihdeväylä 2021.) Baarissa tai ravintolassa asioiva musiikin loppukäyttäjä sai kuunneltavakseen keskeytyksettä soivaa taustamusiikkia, joka koostui vähemmän suosituista musiikkiesityksistä. Päivän hittejä tai muuta tarjontaa saattoi kuunnella laittamalla rahaa levyautomaattiin, vieläpä suuremmalla äänenvoimakkuudella muuhun taustamusiikkitarjontaan nähden.

Listaus jukebokkien soitetuimmista esityksistä noudattelee suomalaisen musiikkikulttuurin muutosta (vrt. Nyman 2005). 1970-luvulla soi pääosin iskelmä ja tuolloin uusi suomirock, joiden joukossa olivat oletettavasti yleisradiosoittoon kelpaamattomat kappaleet (Leskinen: *Panomies*; Goodman: *Haistakaa paska koko valtiotalta*). 1980-lukua dominoi iskelmä, mutta mukana oli myös uuden aallon rockia, TV-sarjoista tuttuja sävelmiä ja euroviisuja sekä pääosin englanninkielistä populaarimusiikkia (Rod Stewart, Olivia Newton-John). Vuosikymmenen loppupuolella Dington ja Yön rock-iskelmä vaihtui Topi Sorsakoski ja Agentsin reflektiiviseen nostalgiaan: parhaimmillaan yhtyeellä oli kymmenen suosituimman joukossa viisi esitystä.

2000-luvulla jukebokseista kuunneltiin yhtäläisesti rockia ja iskelmää. CD-jukebokkien myötä listaukset laadittiin albumikohtaisesti, joten yksittäisten esitysten suosio jää hämärän peittoon.

Listauksista ei voi myöskään päätellä levyautomaattien käytön alueellisia eroavaisuuksia, saati sitä, ketkä levyautomaatteja käyttivät. Yksityisen levyautomaattiyrityksen ja RAY:n edustajat tosin arvioivat, että Itä-Suomeen siirryttäessä soivat eniten reippaat ja iloiset rallit, kun taas Hämeessä menestyi alakuloinen ja surullinen musiikki. Tyypillinen levyautomaatin suurkuluttaja oli pienellä paikkakunnalla asuva kolmikymppinen mies, jolla ei ole aikomusta tai mahdollisuutta levykaupoille. (Nyman 2005, 37.)

Hieman stereotyyppiset käsitykset eri maakuntien asukkaiden luonteenpiirteistä, sisäänpäin kääntyneistä hämäläistä ja iloluontoisista itäsuomalaisista, houkuttavat pohtimaan syitä ja edellytyksiä jukeboksin käyttöön. Loppukäyttäjien motiivit ja käytön alueelliset erot vaatisivat osakseen yksityiskohtaisen tutkimuksellisen tarkastelun ja ennen muuta kontekstoinnin muuhun ajan musiikinkulutukseen, kuten suosittujen ja moneen taipuvien c-kasettien käyttöön (Kilpiö, Kurkela ja Uimonen 2015). Jukebokseja käyttivät 1960-luvulta alkaen baareissa aikaansa viettäneet nuoret, joilla oli elintason nousun myötä rahaa käytössään (Kortelainen 1990, 82). Vuonna 1979 singlen soittaminen maksoi yhden markan (noin 60 senttiä; Muikku 2001, 172), mikä oli huomattavasti edullisempaa levyn ja siihen tarvittavan levysoittimen hankkimiseen verrattuna. Todennäköistä kuitenkin on, että levyautomaatin käytössä oli kyse muustakin kuin rahasta. Soittoa määrittelevät ennen muuta aika, paikka ja tilanne, musiikin sosiaalinen käyttö ja tarve halutun tunnelman luomiseen musiikin avulla.

Taustamusiikki ja logistiikka

1970-luvun Suomen niukaksi luonnehdittu mediakenttä oli taustamusiikin osalta keskitetty ja keskusjohdettu. Ala oli harvojen toimijoiden käsissä, suurimpina niistä Muzakin palveluja kauppaava Ohjelma Oy Finnesträd, 3M ja Musiikki-Fazer (Kilpiö 2011, 12; Miettinen 2006). Musiikki-Fazerin ja Finnesträdin toiminta kertoo alan liiketoiminnan sosiokulttuurisesta, musiikkikulttuurisesta ja teknologisesta muutoksesta mukaan lukien se, kuinka yritykset hakivat uusia liiketoiminnan muotoja

Musiikki-Fazer perusti taustamusiikkiosastonsa vuonna 1973. Parinkymmenen tilaajan asiakaskunta kasvoi neljässä vuodessa runsaaseen tuhanteen asiakkaaseen, mikä tarkoitti käytännössä noin 60–70 prosentin markkinaosuutta. Musiikki-Fazer edusti Philipsiä ja sen taustamusiikkijärjestelmää. Kahdeksan tunnin pituisen, keskeytymättä soivan kasetin kotelossa luki Philips Background Music Services ja sitä kauppaavan Fazer Viihdepalvelun nimi. Kylkeen liimatun ALLEGRO 747 -tarran mukaan nauha sisälsi ”eloisia ja iloisia sävelmiä suurten orkestereiden esittämänä” (ALLEGRO 747: Lively music. A selection of lively and cheerful tunes performed by large orchestras). Tyyllillisesti samankaltaiset instrumentaali- ja orkesteri- tai kuoromusiikin esitykset (”allegro”, ”mezzo” ym.) rakentuvat Polygramin katalogille ja yrityksen hallussa oleville tekijänoikeuksille. (Miettinen 2006, Acmesocs 2020.)

Muzakin tavoin Musiikki-Fazer luotti keskusjohtoiseen musiikilla vaikuttamiseen. Tosin yhtiön edustajat joutuivat vakuuttamaan asiakkailleen, että he eivät edusta julkisessa puheessa kontaminoitunutta ”muzakia”. Silti yhtiö kilpaili samoista asiakkaista ja osin samoin argumentein. Musiikki-Fazerin ”viremusiikki” oli Philipsin tuotantoa ja sen tavoitteena oli vaikuttaa sanan mukaisesti kuulijan vireystilaan. Liiketoiminta muuttui seitsemänkymmentäluvun mittaan, jolloin työpaikkamusiikiksi tarkoitettua sisältöä ryhdyttiin suuntaamaan enenevässä määrin myymälöihin, hotelleihin ja ravintoloihin. (Hietanoro 2006; vrt. Uimonen ja Kytö 2020.)

Musiikki-Fazer erottui kilpailijoistaan laajalla musiikkivalikoimallaan. Vuonna 1974 se hankki kokonaan omistukseensa Philips-Polygramin kanssa perustamansa kotimaisen musiikin julkaisijan, Finnlevyn (per. 1966; Finto 2022). Musiikki-Fazerin julkaisuja kuunneltiin runsaasti myös levyautomaateista, mikä lisäsi entisestään yhtiön osuutta taustamusiikki-markkinoista. Lisäksi Musiikki-Fazer korosti tuotteensa parempaa äänenlaatua kilpailijoidensa tarjontaan verrattuna. Vaikka Muzakin käyttämä järjestelmä oli vaivaton asentaa, eivät puhelinlinjat välittäneet musiikkia magneettinauhujen veroisena. Musiikki-Fazer toimitti kasetit asiakkailleen jakelunsa tai postin välityksellä. Kasetit koostettiin asiakkaan tar-

peiden ja tämän tavoitteleman kohderyhmän mukaan, kuten eri tavoin profiloituneiden ravintoloiden ja ravintolaketjujen kohdalla. Kaupat ottivat käyttöön järjestelmiä, jotka tekivät mahdolliseksi omien kuulutusten yhdistämisen musiikkitarjontaan. (Riikonen 1981, 42; Miettinen 2006.)

1980-luvun taitteessa Muzakia edustavalla Finnestradilla oli merkittävä osuus Suomen taustamusiikkimarkkinoista. Sen palveluja käytti tuhatkunta asiakasta, joista 450 pääkaupunkiseudulla. Yrityksen päiväämättömässä listauksessa on lueteltu 136 asiakasta, minkä perustella on työlästä muodostaa kokonaiskuva yrityksen koko asiakaskunnasta. Dokumentti auttaa kuitenkin hahmottamaan vuosikymmenen taitteen taustamusiikin käyttöyhteyksiä (ks. Riikonen 1981).

Merkillepantavaa on yritystoiminnan maantieteellinen laajuus ja erityyppiset ympäristöt, joissa taustamusiikkia käytettiin. Helsingissä ja Tampereella Muzak soi pankeissa, vakuutusyhtiöissä, valintamyymälöissä, lääkärikeskuksessa, osuuskaupassa, vähittäismyyntiliikkeissä, huoltoasemilla, hotelleissa ja teurastamoissa. Muualla Suomessa asiakkaita olivat esimerkiksi Varkauden Shell-huoltoasema, Rautalammin Kansan Voima-osuusliike, Lahden Ripan valinta, Rantasipi-hotellit Hyvinkäällä, Turussa, Summasaaressa ja Yyterissä sekä säästöpankit Mikkelissä, Helsingissä, Kuhmossa ja Laukaassa. Lapissa Muzakin palveluja käytti Sallan osuusliike (Riikonen 1981, liite 1). Muzakin musiikkikoosteet olivat kuultavissa käytännöllisesti katsoen Hangosta Kemijärvelle ja Imatralta Poriin. Listauksen perusteella vaikuttaa siltä, että ratkaisut Finnestradin palvelujen ostamisesta tehtiin osin keskitytysti, osin paikallisella tasolla.

Muzakin saatavuus ja taustamusiikin välittämiseen käytetyt alustat edellyttivät toimivaa, kansainvälisen liiketoiminta-ajatuksen mukaista organisaatiota ja logistiikkaa. Yritystoiminnan parissa vaikuttaneet henkilöt muistelevat toimintaa seuraavasti:

KV: Ja tota, niin kun edelleenkin vielä se, että silloin alkuaikana se muzakki, joka tuli sellasena, se oli aika hurjaa, että tää niin kun sä näit ne kelat tossa. Se yks kaheksan tunnin kela, mitä meni kolme vuorokaudessa ja kuukaudessa meni sitten niin kun yheksänkymmentä. Niin, mietin vaan mimmonen... ne oli kolme semmosta niin kun ison ruumisarkun kokosta laatikkoa, mitkä jenkeistä niin kun laivattiin tänne. Kun siis siihen aikaan niin, ei ne tullu oikeen lentorahtina ja siis ne oli kuitenkin... [...]

KV: ...ne oli semmoset peltilaatikot, massiiviset, jotka oli sitten vuosien aikana kolhiintunu. Että meillä oli niin kun yksi...

TV: Rekka toi aina kuorman musiikkia ja vei mennessään.

KV: Yksi soi aina täällä ja yks oli laivamatkalla tulossa ja yks oli jo palautumassa. Eli ne vaihdettiin ja palautettiin takasin (Vallila 2006.)

Musiikin massalogistiikka vaati toimiakseen raskaan kaluston. Asiakkaalle musiikkia välitettiin eri nauhaformaateilta fyysisinä tallenteina (c-kasetti) tai kelanauhoilta puhelinlankojen välityksellä. Toiminnan kaupunkikeskeisyyttä selittää osaltaan puhelinyhtiöiden perimä kaapelivuokra: samalla vuokralla pystyttiin tavoittamaan enemmän asiakkaita Helsingissä ja Tampereella harvemmin asutettuun seutuun verrattuna. (Pauku 2006.) Helsingin, Tampereen ja Turun keskusstudioiden kahdeksan tunnin tallenteet oli jaettu kellolaitteen tauottamiin päivä- ja yökelanauhoihin, joiden vaihtamisesta vastasivat paikalliset, Finnestradin kanssa sopimuksen tehneet vartiointiliikkeet. C-kaseteilta soitetun musiikin kohdalla tauotuksesta huolehti asiakas itse. Muzak kokeili myös kuulosuojaimien ja kuulokkeiden yhdistelmää virvoitusjuomatehtaan pullottamossa, mutta liian painavina niistä luovuttiin. (Riikonen 1981, 64–67.)

Neljän tunnin päättymättömät nauhat olivat vaivattomampia koostaa kahdeksan tunnin nauhoihin verrattuna, sillä taustamusiikiksi sopivaa materiaalia oli työlästä löytää pidemmille tallenteille. Musiikki-Fazerin neljän tunnin kasetit mahdollistivat myös yksityiskohtaisemman ja aiempaa asiakaslähtöisemmän musiikinvalinnan. Radiotoimittaja- ja juontaja Klaus (K.W.) Blomqvist (1947–2006) laati tilaustyönä musiikkikoosteita kiinnittäen huomiota musiikin rytmiykseen, mikä tarkoitti käytännössä nopeampien ja hitaampien kappaleiden vaihtelua. Nauhat koostettiin käyttötarkoituksen mukaan Musiikki-Fazerin koti- ja ulkomaisesta tarjonnasta. Parhaimmillaan taustamusiikkia ostavia asiakkaita oli noin tuhat, mukaan lukien sata Valintataloa ja noin kolmesataa SOK:n osuuskauppaa. (Hietanoro 2006.)

Ravintolat ja kuuntelukulttuurin muutos

Kahdeksankymmentäluvulla alan toimijat määrittivät taustamusiikkiliiketoiminnan musiikkisisällöt uudelleen ja suuntasivat tuotteensa uusille kohderyhmille. Toimisto- ja työpaikkamuzakin käyttö väheni, mutta ravintoloiden ja vähittäiskaupan parissa musiikin käyttö lisääntyi (Pauku 2006). Taustamusiikkitarjontaa rakennettiin vuorovaikutuksessa suomalaisen ravintolakulttuurin kanssa. Muutos oli merkittävä ravintoloiden asiakaskunnan koostumuksen kannalta. Kun edellisellä vuosikymmenellä ravintolat olivat karkeasti jaettavissa baareihin, tanssiravintoloihin

ja ruokaravintoloihin, demokratisoivat 1980-luvun pizzeriat ravintolassa syömisen koko perheen tapahtumaksi.

Näistä tunnetuin oli pizzeria Rosso. Nimestään huolimatta se ei pyrkinyt lopulta olemaan leimallisesti italialainen, vaan liikeideana oli luoda ravintolaan italialaisuuteen liitettävä rentouden ilmapiiri. (Lukkari 2020.) Pizzeriabuumi ja mielikuvat kuuluivat ravintoloiden musiikkivalinnoissa. Italialaisilta äänilevyitä koottiin nauhoille esityksiä, jotka koettiin yllättäen epäsoviviksi. Italialaisen musiikin osuus jäi lopulta varsin pieneksi, sillä ravintolat halusivat lopulta päivän ”euro-italopoppia”. Mieluisan kokonaisuuden koostaminen vei aikaa, sillä toivottua musiikkia oli rajoitusti saatavilla, ja neljän tunnin nauhan koostaminen vaati keskimäärin sadan yksittäisen esityksen kuuntelemisen ja valitsemisen ajankohtaisesta musiikkitarjonnasta. Kahden kuukauden työrupeaman jälkeen musiikkia saatettiin kommentoida, että ”täähän on jo vanhaa”. (Hietanoro 2006.)

Ympäristön vaikutus ja tilaajan odotukset määrittivät taustamusiikin valintaa. Siihen vaikuttivat myös musiikin genrenmukaiset esityskäytännöt kuten klassisen musiikin kohdalla, joka soveltui kehnonlaisesti taustamusiikiksi dynamiikkansa vuoksi. Äänenvoimakkuuden säätäminen esitysten hiljaisten kohtien perusteella sai aikaan sen, että suuremmalla voimakkuudella esitetyt kohdat soivat asiakkaan mielestä häiritsevän lujaa. Asia ratkaistiin vaihtamalla klassinen musiikki ”klassistyylliseen viihdemusiikkiin”. (Hietanoro 2006.)

Kummassakin tapauksessa on kyse tietyn musiikinlajin soittamisen sijaan mielikuvista, joita musiikkiin liitetään ja kuinka mielikuvat ovat välitettävissä asiakasta ja loppukäyttäjää tyydyttävällä tavalla. Ruokatarjonnan tavoin taustamusiikin on sovelluttava kulttuuriinsa ja käyttöyhteyksiinsä ja samalla kyettävä sulattamaan itseensä vaikutteita muista kulttuureista. Pizzerioiden kohdalla oli kyse ruokakulttuurin ja musiikin kotouttamisesta, kulttuurisidonnaisten piirteiden muuntamisesta kohdekulttuuriin sopivaksi (TTP 2022). Tämä koski myös klassisen musiikin valintakäytäntöjä tai ehkä pidemminkin sen valitsematta jättämistä. Musiikkikulttuurin muutoksen kannalta arvioituna taustamusiikki tutustutti musiikin loppukäyttäjät uusiin musiikkikulttuureihin – olkoonkin, että tiettyyn aikaan, paikkaan ja tilanteeseen liudennettuina versioina.

Kahdeksankymmentäluvulla taustamusiikin käyttö johti kuuntelutotumusten muuttumiseen ja ennen muuta sen tietoiseen muuttamiseen. Musiikin myyjän oli tehtävä tämä asiakkaalleen selväksi. Taustamusiikkia oli opittava käyttämään viihtyvyyden lisääjänä, mikä tarkoitti käytännössä muiden äänilähteiden, kuten samassa tilassa aikaansa viettävien henkilöi-

den puheen peittämistä tai puolityhjän myymälän muokkaamista viihtyisäksi. Asiakasta kouluttiin uusiin kuuntelutapoihin:

Joo, niin ja täähän oli sitten ensiarvoisen tärkeä asia saada meidän asiakkaat ymmärtämään tämä, et mitä meidän asiakkaiden asiakkaat haluaa kuunnella ja me yritettiin monta kertaa sanoa pois lukien ehkä osa ravintoloista, mut että tämmönen, missä se piti olla tätä musiikkia, joka on enemmän viihtyvyyden kannalta ja poistaa sitä taustahälinää eli luo tän ääniverhon, niin ei se musiikki ole sellasta, mitä pitää kuunnella, vaan se on sellasta, mitä ei tarvi kuunnella ja jonka huomaa vasta sitten kun se on pois. Ja tämä oli hyvin vaikeeta, siis sehän oli filosofian myyntiä sillon kun aloitettiin sitten kaupoille ja ravintoloille tätä myymään. (Hietanoro 2006.)

Liiketoiminnan näkökulmasta kommentti on ymmärrettävä, sillä osana myyntityötä asiakas oli opetettava arvostamaan tuotteen hyviä ominaisuuksia. Laajemman kuuntelukulttuurin muutoksen kannalta lainaus tuo näkyväksi ne yksittäiset tilanteet, joissa asiakkaan suhde musiikkiin muuttuu toisentyypiseksi aiempaan verrattuna. Musiikillisen äänen, kuuntelijan ja tilan välinen suhde erosi nyt aiemmasta: musiikkia soitettiin erityyppisille korville kuin ennen, mikä edellytti taitoa olla kuuntelematta musiikkia (vrt. *borthöra*, Stockfelt 1994, 20).

Kuuntelukulttuurin perusteellisempi muutos ilmeni myös muiden liike- ja ravintolatilojen taustamusiikkitarjonnassa, mikä indikoi eri sukupolvien musiikkikäyttötottumuksia. Äänenvoimakkuus kasvoi 1980-luvun puolivälin paikkeilla, osin taustamusiikkikulttuurin muutoksen, osin laitteiden kehittymisen vuoksi. Jos iltaravintoloiden ja vanhojen ruokaravintoloiden musiikki säilyikin entisellään, lisääntyivät samalla nuorisolle suunnatut erikoismyymälät ja seurusteluravintolat. Rockmusiikin käyttöön enkulturoituneet nuoret löysivät tiensä iltaravintoloihin, joissa aiemmin tärkeän ruokailun korvasivat drinkit ja muu yhdessäolo. (Hietanoro 2006.)

Uuden musiikkiteknologian käyttö muutti musiikin kuunteluympäristöä, mutta samalla se mahdollisti taustamusiikkiryttäjäyden osana muuta musiikkiliiketoimintaa. Nykyisin Feelment-nimellä toimiva taustamusiikkirytitys Viihdeväylä aloitti ravintoloille orkesteripalveluja myyvänä ohjelmatoimistona vuonna 1984. Ravintoloiden kuukauden orkesterit pitivät esiintymisessään viidentoista minuutin taukoja, jonka aikana soitettiin musiikkia c-kasetilta. Sittemmin kysyntään vastattiin vuokraamalla ravintoloille kuuden levyn CD-soittimet, joiden levyt vaihdettiin kuukausittain. (Viihdeväylä 2021, Feelment 2022.)

Viihdeväylän toiminta ilmentää taustamusiikin kulttuurisidonnaista luonnetta. CD-soittimia ohjanneen tietokoneohjelman tuli kyetä valitsemaan kaksi saman musiikinlajin esitystä peräjälkeen: kaksi humppaa, kaksi tangoa ja niin edelleen, noudattaen tanssipaikkojen orkesterien käytäntöjä. Musiikinhallintaa varten tilattu ”englantilainen softa” ei tähän kyennyt. Maahantuojan kehotuksesta Viihdeväylä otti yhteyttä ohjelman valmistajaan. Oudolta kuulostavaa pyyntöä eivät tietokoneohjelman suunnittelijat suostuneet ensi alkuun millään ymmärtämään. (Viihdeväylä 2021.)

Lisääntyneet kansainväliset yhteydet olivat mahdollisuus liiketoiminnan kehittämiseen, mutta samalla suomalainen musiikkikulttuuri oli pysyttävä kääntämään kansainvälisten toimijoiden ymmärtämälle kielelle. Edellä mainittu musiikin kotouttaminen italialaisiksi brändätyihin ravintoloihin tarkoitti musiikin muuttamista kohdekulttuuriin sopivaksi. Nyt vaadittiin vastakkaista kääntämistä: suomalainen tanssipaikkakulttuuri oli kyettävä selittämään englantilaiseen kulttuuriin.

Edellä kerrotusta käy ilmi taustamusiikin kulttuuri- ja paikkasidonnaisuus: kuinka se on usean eri muuttujan kokonaisuus ja kuinka elävän musiikin käytännöt ovat vuorovaikutuksessa taustamusiikin kanssa. Samalla narratiivi tanssiorkesterin tauolla soitettavasta musiikista laajentaa taustamusiikin käsitteen muun toimen ohella kuunneltavaa musiikkia kattavammaksi. Taustamusiikki on ymmärretty ristiriitaisesti kontemplaatiivisen kuuntelun vastakohtana, vaikka asia näyttäisi olevan täsmälleen päinvastoin: esimerkiksi juuri tanssijat ovat nimenomaan niitä, jotka kuuntelevat musiikkia erityisen tarkkaavaisesti (Frith 1996, 142).

Taustamusiikin digitalisaatio

1990-luvulla taustamusiikkiteknologiaa alettiin rakentaa entisestään lisääntyvän automatisaation ja digitaalisten sovellusten varaan. Eräs yrityksistä hallita useampia musiikinlähteitä samanaikaisesti oli Databeat-ohjelma, joka mahdollisti musiikin valitsemisen kahden CD-soittimen välillä. Käyttöönoton ajankohdan voi arvioida tietokoneohjelman julkaisuajasta: musiikin hallinnassa käytetty Windows 3.1 -käyttöjärjestelmä esiteltiin yleisölle vuonna 1992. Kappaleiden miksauskohtien määrittelyn lisäksi Databeat-ohjelmaa sovellettiin musiikin luokitteluun julkaisuvuoden, tempon ja genren mukaan. (Viihdeväylä 2021.)

Taustamusiikin hallinnan uudet sovellukset heijastivat yleistä musiikkiliiketoiminnan digitalisoitumista ja automatisoitumista. Kaupalliset ra-

diot kehittivät tietokoneohjelmia, jotka CD-makasiinisoittimiin yhdistettynä mahdollistivat juontojen tallentamisen levyille, miehittämättömien studioiden käytön ja siten koko vuorokauden kestävät, automatisoidut lähetykset. Kustannustehokas menetelmä pienensi henkilöstökuluja: tammiukuussa 1992 Helsingissä toimintansa aloittaneen Classic Radion laitteet soittivat juonnot, jotka työhön palkattu oopperalaulaja oli puhunut CD-levylle baritoniäänellään. (Uimonen 2012, 134.)

Taustamusiikkiyritykset ryhtyivät asteittain lataamaan musiikkia asiakkaan tietokoneelle. Vuosikymmenen loppupuolella otettiin käyttöön lisensoidut musiikinhallintajärjestelmät, kuten Maestro Media System, johon sisältyivät musiikki ja sen hallintaan suunniteltu tietokanta. Järjestelmiä myytiin Lapin tunturihotelleihin, joissa oli tarve taustamusiikin ohjaukselle. Uusi alusta ratkaisi mekaanisten laitteiden tekniset ongelmat: CD-levyjen lakka hilseili, eivätkä kotikuunteluun tarkoitettut laitteet kestäneet ammattikäytössä. (Viihdeväylä 2021.)

Asiakkaan tietokoneelle oli ensi alkuun luvallista ladata vain rajallinen määrä musiikkiesityksiä. Lisäksi digitaalisen siirtymäkauden haasteena oli tietokoneelle tallennetun äänen laatu. Ensimmäiset laitteiden asennukset olivat yllätys, sillä musiikki kuulosti ammattilaisen korvin selkeästi aiempaa huonolaatuisemmalta:

Sirkan Tähti Levillä, tai jotakin. Siellä hajosi semmoinen iso 300 levyn soitin ja meillä oli se Maestron MMS-systeemi ja ensimmäinen asennus. Sitten mennään ja pannaan paikalleen se soitin sinne ja sit alettiin kuuntelee: miten täs on niin huono tämä, ääni on ihan eri kuuloinen kun, paljon huonompi soundi kuin CD-levyssä. Eihän me tiedetty sitä oikeastaan ajatella, siihen aikaan kovalevyt oli pieniä, niin ne biisit, biisit oli 128 kilobittiä mp-kolmosia. Eihä se, jos sä panet peräkkäin soimaan 128 mp-kolmosen ja CD-levyn, niin onhan se valtava ero. Se oli alussa semmoinen... mulle se tuli yllätyksenä. En mä olisi koskaan ees ajatellu, että siinä vois olla jotakin eroo. (Viihdeväylä 2021.)

Ravintolaympäristössä huonompilaatuiseen, mutta hiljaa soivaan ääneen totuttiin nopeasti, ja myöhemmin kovalevytilan kasvaessa äänenlaatua pystyttiin parantamaan. Nykykäytäntöihin verrattuna haasteena oli myös tietoverkkojen puute. Ohjelmistojen ja musiikin päivitykset oli tehtävä CD-levyiltä, joille mahtui rajallinen määrä dataa.

Pääkaupunkiseudulla taustamusiikkiliiketoiminnan omistussuhteet muuttuivat 1990-luvulla. Musiikki-Fazerin henkilökunta hankki omistukseensa yrityksen viihdepalveluosaston ja perusti M & M Viihdepalvelu Oy:n vuonna 1991 (M & M 2022). Liiketoimien eriyttämisen jälkeen perustettiin Kaupan Ääni Oy. Kaupan Ääni puolestaan siirsi liiketoimintan-

sa ja asiakkaansa Audio Riders -yritykseen vuonna 2011 sen vuoksi, että yritysten välinen kilpailu olisi ollut mahdollista ainoastaan tuotteiden hintaa alentamalla. Lopulta molemmat päätyivät toimimaan osana Audience First -yhtiötä. (Audience First 2020; HS 2011.)

Audio Ridersin liiketoiminta valaisee aikansa teknologisia mahdollisuuksia ja eritoten sitä, kuinka radiosta tuttu musiikin formatointi yleistyivät vähittäismyynnin parissa. Yrityksen Private Radio -konseptin taustalla vaikutti omistajien toiminta klaukkalalaisessa Radio Kolmessa. Audio Riders välitti musiikkia kauppaketjuihin, ravintoloihin, vaate-liikkeisiin ja tavarataloihin asiakkaan tietokoneelta ISDN-puhelinverkkojärjestelmän välityksellä. Private Radio sisälsi musiikkia, mainoksia ja liikkeenjohdon tiedotuksia, kuten esimerkiksi Stockmannilla, jonka ”aamukanavalla” kerrottiin ajankohtaiset ja myyjille tiedotettavat asiat ennen tavaratalon avaamista. (Ranta 2006, 43–44.)

Ensimmäinen musiikkiformaatti toteutettiin Sokoksen myymälään syksyllä 1997. Musiikki koostettiin viisikymmentäluvun ”klassikoiden”, kuten Frank Sinatran esitysten avulla tavoitteena luoda Sokokselle ”historiallista” imagoa. Pääkohderyhmille suunnatut formaatit olivat nimeltään yhteisöllinen ja yksilöllinen. Muuta asiakaskuntaa iäkkäämpi, yhteisöllinen asiakas teki ostoksensa aamupäivisin. Hänelle soitettiin pääasiassa 1970–1990-lukujen ulkomaalaisia ja keskitempoisia popmusiikin hittejä, joita esittivät Robbie Williams, Ricky Martin, Phil Collins, Diana Ross ja Aki Sirkesalo. Yksilöllinen asiakas oli merkkietoinen ja nuorekas, mikä heijastui musiikkitarjontaan ajankohtaisena ulkomaisena pop-musiikkina ja hitteinä. Musiikin kotimaisuusaste oli kymmenen prosenttia tarjonnasta. (Ranta 2006, 70–72.)

Audio Ridersin taustamusiikkisisällöt rakentuivat kaupallisen radion formatointiperiaatteelle, jossa tärkeintä on asiakkaan houkuttelu ja kanavalla pitäminen kohdennetulla musiikkitarjonnalla. Valintaprosessissa kiinnitettiin huomiota laulun sanoihin ja esiintyjien julkiseen imagoon: uskontoon liittyvä terminologia, kiroilu ja alatyöilä ilmaiset olivat kiellettyjä. Englanninkieliset sanoitukset olivat turvallisempia suomeksi laulettuihin verrattuna, sillä niihin kiinnitettiin vähemmän huomiota. Esitysten ja esittäjien luomat mielikuvat koettiin tärkeinä: englantilaisen esiintyjän koko tuotanto poistettiin soittolistalta häneen liittyvän pedofiiliuutisoinnin vuoksi. (Ranta 2006, 74; Uimonen 2022b, 21.)

Musiikilla haluttiin olevan kosketuspintaa kuulijoiden omiin kokemuksiin, mutta kokonaan hallittavissa musiikin ja asiakkaan kohtaamiset eivät selvästikään olleet. Äänekkään parisuhdekeskustelun todistettiin alkaneen kassalla *Tytöt tahtoo pitää hauskaa* -kappaleesta (Ranta 2006, 76).

Esityksestä ärsyyntyminen lienee poikkeustapaus, minkä lisäksi syy–seuraus-suhteen osoittaminen kappaleen ja kuulijoiden reaktioiden välillä olisi haasteellista. Kertomus kuitenkin alleviivaa taustamusiikin valinnan ja sen vastaanoton välistä epäsuhtaa ja perimmäistä sattumanvaraisuutta.

Kohti keskitettyä ja räätälöityä musiikkivalintaa

Vuosituhammen vaihteen jälkeistä aikaa voidaan luonnehtia teknologisesti katsantokannasta alustojen vaihtumisen aikakaudeksi. Eri teknologioita ja taustamusiikkisovelluksia käytettiin toistensa kanssa limittäin. Liiketoiminta saattoi rakentua CD-levyille, joilla musiikkia välitettiin eri käyttötarkoituksiin. Levypakkoja postitettiin ravintoloille ja vaihdettiin keskenään; kirjaston kokoelmista koostettuja CD-levyjä ladattiin tietokannoilla ohjattaviin CD-vaihtajiin. Yksityisen ja julkisen sektorin taloudelliset intressit yhdistyivät, kun musiikinhallintaa ja musiikin metadatan hallintajärjestelmiä kehitettiin julkisten rahoitusinstrumenttien tukemana. (DjOnline 2020; Viihdeväylä 2021.)

2000-luvun liiketoiminnassa palattiin – tai ainakin pyrittiin palaamaan – joiltakin osin keskusjohdetun musiikinvalinnan aikakauteen, etenkin vähittäiskauppaketjujen ja ketjuravintoloiden osalta. Niiden kattavat organisaatiot ja asiakasmäärät tarkoittivat käytännössä merkittävää peittoa myös taustamusiikin tavoitavuuden kohdalla.

S-ryhmään kuuluva Pohjois-Karjalan alueosuuskauppa aloitti 2000-luvun puolivälissä musiikin kategorisoinnin yhteistyössä E-term-nimisen yrityksen kanssa. Vielä viimeistelemätön musiikinhallintajärjestelmä antoi alueosuuskaupalle mahdollisuuden vaikuttaa ohjelmiston kehittämiseen, ja vastaavasti E-term sai palautetta kehittämistyöhönsä kaupan toimipisteiltä. Taustamusiikin alueellisen testaamisen jälkeen syntyi ajatus toiminnan laajentamista ja siitä, olisiko musiikkisuunnittelua syytä koskea koko S-ryhmän toimintaa, erityisesti ruoka- ja seurusteluravintoloita. Siihen saakka pubeissa oli soinut ”ZZ Top ja Rossossa Ramazzotti”. (Domnick 2022.)

Yhtäläinen äänellinen yleisilme jäi kuitenkin keskitetysti päätetyn visuaalisen ilmeen varjoon. ”Osuuskauppavetoinen” musiikinvalinta tarkoitti käytännössä sitä, että alueosuuskaupat päättivät itsenäisesti taustamusiikistaan ja tilasivat sen useilta koti- ja ulkomaisilta toimittajilta. Vuoden 2018 uutisoinnin perusteella S-ryhmä on siirtynyt myös taustamusiikin valinnassaan kohti keskitetympää päätöksentekoa. (STT 2018; Domnick 2022.)

Ketjuravintolat päätyivät keskitettyyn musiikkivalintaan vähittäiskaupan verkostoa useammin. Tradeka-konsernin Restel edustaa kotija ulkomaisia ravintola-alan brändejä, joita ovat muassa Burger King, Taco Bell, Rax Pizzapuffet, Hemingway's ja Wanha Mestari. (Restel 2022.) Vaikka yksittäisillä ravintoloilla oli mahdollisuus valita itse musiikkinsa, ei kaikenlaisen musiikin soittaminen käynyt päinsä. Musiikista vastaavan Lauri Domnickin mukaan käytäntö oli seuraava:

Mä vastasin siitä kokonaisuudessaan eri ketjujen osalta. Käytännössä se meni niin, että multa meni ohjeistus sille taustamusiikkitoimittajalle. [...] Kun he pystyy... tavallaan vaikka ravintola voi itse esmes valita sieltä musiikkia, mitä he soittaa, niin, niin, järjestelmästä kuitenkin pystyttiin blokkamaan asioita pois. Ja tätä me tehtiin paljon. Tietyille ravintolaketjuille... siellä oli niinku se heidän musiikkivalikoimansa olemassa, jota pystytään käyttämään, ja mistä henkilökunta voi sitten halutessaan laittaa jonkun biisin soimaan, jos niin haluavat. Mutta sieltä ei löytynyt kaikkea maailman musiikkia. Eli sieltä löyty ainoastaan semmoista musiikkia, mikä me oli ikään kuin hyväksytty sen ketjun musiikiksi. (Domnick 2022.)

Musiikin luokittelussa ja valinnassa käytetyt parametrit päätettiin ketjuittain. Tempo katsottiin määrääväksi yksittäiseksi tekijäksi, samoin ulkomaisen ja kotimaisen musiikin välinen suhde erityisesti silloin, kun haluttiin korostaa ketjun kotimaisuutta. Musiikinlajit ja instrumentaatioon liittyvät muuttujat ja musiikin julkaisuvuosi määrittivät valintaa, samoin musiikin tunnistettavuus, mikäli siihen haluttiin tietoisesti pyrkiä. (Domnick 2022.) Musiikin valitseminen paikan päällä oli mahdollista, mutta ketjun määrittelemissä rajoissa.

Pohjois-Karjalan osuuskaupan kehitystyöstä poiketen tamperelainen DjOnline (2020) suunnitteli ja toteutti musiikinhallintajärjestelmänsä Teknologian kehittämiskeskus Tekesin (nyk. Business Finland) tuella vuodesta 2003 alkaen. Toimitusjohtaja Pasi Harjun mukaan kiinnostus liiketoimintaan syntyi musiikkialan parissa työskentelyn, alan kehityskulkujen seuraamisen ja opiskelun innoittamana.

Suoratoistopalvelu Napsterin oikeudenkäynnit 2000-luvun alussa herättivät ajatuksen musiikin siirtämisestä tiedostoina internetin välityksellä. Kognitiotieteen opiskelut auttoivat pohtimaan mallintamista ja sen soveltamista musiikkiesitysten luonnehtimiseen. Yrityksen viikon aikana kehittämän ohjelman soveltuvuutta musiikin valintaan Harju testasi perjantain ja lauantain dj-keikoilla tamperelaisen hotelli Ilveksen Fiilisbaarissa:

Se järjestelmä ruokki sitä mun dj:hommaa. Et ei mulla ollut tiedossa semmoinen määrä musiikkia... mä en tiedostanut sitä musiikkisettiä, jos ei mulla olisi ollut tota, niin mä olisin soittanut hyvin suppeeta. [...] Tommonen energinen kasaribiisi lähti soimaan, niin mä saatoin hakuun pistää ”80-luvun musa, energisyys ja tempo”. Sitten sinne tuli lista ja sitä mä olin, että ”Hei, tämä! Tää sopii seuraavaks!” (DjOnline 2020.)

Rinnakkaisammattien työympäristöjä käytettiin uusien sovellusten testausalustoina. Samoin 2010-luvun puolivälissä drinkkibaarissa keikkaikelevan dj:n työnä oli havainnoida asiakkaiden lukumäärää, ikää, sukupuolta, reaktioita musiikkiin ja toimia tämän tiedon varassa musiikkia valitessaan. Sama pyrkimys ymmärtää ravintolan asiakkaiden mieltymyksiä pätee esiintyviin muusikoihin, joiden illan aikana soittama musiikki perustuu ennalta mietittyyn kappalelistaukseen siitä, mitä missäkin vaiheessa iltaa katsotaan hyväksi esittä. (Audience First 2020, DjOnline 2020, Viihdeväylä 2021.)

2000-luvun taustamusiikkiliiketoiminnan toimijuus pohjasi osaltaan ruohonjuuritason havaintoihin musiikin ja yleisön välisestä vuorovaikutuksesta. Samaan aikaan markkinoille tuli yrityksiä, joiden toiminta perustui yhtäältä algoritmipohjaiseen musiikin valintaan, mutta toisaalta myös kuulijoilleen ennalta tuttujen esitysten kaihtamiseen. Taustamusiikkiyritysten liiketoimintaa ryhtyivät haastamaan musiikin suoratoistopalvelut, kuten Spotifyn Soundtrack Your Brand ja Epidemic Sound. Spotifyn markkinastrategiana on ollut taustamusiikkipalvelujen kauppaaminen kilpailijoitaan edullisemmalla hinnalla. Epidemic Sound (2022) markkinoi puolestaan ”rojaltivapaata” musiikkia nettisivuillaan. Eurooppalainen musiikintekijöiden kattojärjestö ECSA on kritisoinut yrityksen toimintaa sen hankkiessa oikeuksia musiikkiin kertakorvauksella, korvaamalla tekijätiedot omalla nimellään ja myymällä musiikkia tv-tuotantojen taustalla käytettäväksi. (Audience First 2020, ECSA 2019.)

Tekijänoikeuksista vapaaseen musiikkiin taustamusiikkiliiketoiminnassa pidempään mukana olleet toimijat suhtautuvat varauksellisesti. Perusteena mainitaan, että kuulijalleen tuntematonta musiikkia soittamalla yrityksen on mahdotonta profiloitua omanlaisekseen (Audience First 2020). Toisaalta erityyppiset musiikit eivät ole kategorisesti toisiaan poisulkevia: kauppakeskukset soittavat loppukäyttäjille tunnettua musiikkia liiketiloissaan, mutta pysäköintihalleissaan tekijänoikeusvapaata, tuntematonta musiikkia (DjOnline 2020). Ratkaisu on taloudellisesti perusteltu silloin, kun taustamusiikin kustannukset määräytyvät asiakastilan pinta-alan mukaan.

Taustamusiikin sosiokulttuurinen muutos

Edellä esitellyn aineiston perusteella voidaan luonnehtia taustamusiikkikulttuurin muutosta Suomessa viimeisen viidenkymmenen vuoden ajalta. Seitsemänkymmentäluvulta lähtien yritysten liiketoiminnassa ja ansaintalogiikassa ilmenee selkeitä eroja musiikin saatavuuden, jakelun ja siihen liittyvän musiikkiteknologian suhteen myös siinä, kuinka merkittävinä yritysten toimijat nämä erot näkivät.

Niukkuuden aikakauden Suomi oli musiikkikulttuurina omanlaisensa ja siten erityinen markkina-alue kansainvälisille yrityksille. Kotimainen musiikki ja artistit muodostivat merkittävän osan ajan taustamusiikista yhtäältä sitä julkaisevan yrityksen, mutta myös musiikkia pelkästään ja kelevän yhdistyksen kohdalla. Musiikki-Fazerin oli mahdollista kerryttää liikevaihtoaan usealla eri sektorilla, sillä tuotteiden myymisen lisäksi tuloa saatiin musiikin julkisesta soittamisesta. Raha-automaattiyhdistyksen jukeboksien verkosto puolestaan varmisti sen, että yleisradioitoon sopimattomat, mutta julkiseen tilaan sopivat esitykset löysivät kuulijansa.

Musiikin käytön sosiokulttuuriset muutokset ja taustamusiikkiliiketoiminnan toimijoiden ymmärrys musiikkikokemuksen rakentumisesta tietystä ajassa ja paikassa läpäisevät koko tarkastelujakson. Nykyinen tietämys pohjautui osin aiempaan yrittäjyyteen tai muuhun vuorovaikutukseen musiikkia kuluttavan yleisön kanssa. Tanssiorkesteri havaitsi yleisön haluavan musiikkia myös orkesterien taukojen aikana, rock-keikkaa ravintolassa soittava orkesteri kokosi kappalelistansa yleisönsä huomioiden, ja dj seurasi ravintola-asiakkaiden reagointia soittamaansa musiikkiin. Kaikki nämä lisäsivät kiinnostusta siihen, kuinka musiikin kategorisointia ja musiikilla tapahtuvaa ohjailua olisi mahdollista laajentaa muihin julkisiin tiloihin ja liiketoimintaympäristöihin. Ruoka- ja seurusteluravintolat olivat puolestaan merkittäviä medioidun taustamusiikkitarjonnan, mutta myös kuuntelukulttuurin muuttumisen kannalta. Ne edellyttivät uudenlaista suhdetta tilassa soivaan musiikkiin taustamusiikkiryitysten asiakkailta ja musiikin loppukäyttäjiltä.

Fordistista, laajalle ja tarkemmin määrittelemättömälle kuulijajoukolle valittua musiikkia soitetaan tätä nykyä pääsääntöisesti kauppakeskuksissa (Uimonen 2022b). Kuitenkin jo 1980-luvulla taustamusiikin saatavuuden aikakaudella liiketoiminta monipuolistui toimijoiden, musiikkiteknologian ja lisääntyneen musiikkitarjonnan myötä. Täsmämarkkinointiin liitettävä post-fordistinen ajattelu vahvistui kaupallisten radioiden aloitettua toimintansa vuonna 1985, etenkin niiden formatoitua ohjelmasisältönsä kohderyhmilleen 1990-luvun alkuvuosina. Samaan aikaan taustamusiikkitarjontaan ryhdyttiin vaikuttamaan paikallisesti ja

asiakaslähtöisesti. Musiikin keskitetyn valitsemisen ja välittämisen sijaan tuli mahdolliseksi operoida keveämmällä organisaatiolla ja laitteistolla, mikä määritteli osaltaan taustamusiikin luonnetta ja loi uusia paikan, tilanteiden ja musiikin loppukäyttäjien välisiä kohtaamisia.

Yltäkylläisyyden aikakautta kohden siirryttäessä 1990- ja etenkin 2000-luvulla taustamusiikin automaattiset hallintajärjestelmät, musiikin digitalisoituminen ja musiikin soittaminen tietokoneen kovalevyiltä lisääntyivät. Musiikki- ja puhesisältöjä kyettiin ohjaamaan eri tarkoitusta varten laadittujen ohjelmistojen avulla. Valtakunnallisten S- ja Tradeka-liikeketjujen organisaatiot erosivat toisistaan käsityksissään taustamusiikin käytössä. Yksittäisillä osuusliikkeillä vaikuttaisi olevan tässä asiassa enemmän liikkumavaraa osakeyhtiöihin verrattuna.

Yritysten työntekijöiden kannalta asia on mutkikkaampi. Teoston vuoden 2020 Musiikinkäyttötutkimuksen mukaan ravintolapääälliköiden, työntekijöiden ja yritysten asiakkaiden vapaus valita musiikkia oli lisääntynyt edellisvuoteen verrattuna, kun taas johdon vaikutusvalta asiassa oli vähentynyt (Partanen, Ahomäki ja Levola 2020, 6). Puhelinhaastattelut ansaitisivat tuekseen perusteellisemmän laadullisen tarkastelun. Nyt jää epäselväksi, minkä kokoisesta ja laatuudesta kappalekoosteesta musiikki valitaan. Edellä esitetyn haastatteluaineiston perusteella musiikin valinnalle asetetaan keskusjohtoisesti määritellyt rajat, joiden sisällä musiikkiin voi vaikuttaa – mikäli tämä on ylipäänsä mahdollista (ks. Kilpiö ja Kytö 2021).

Taustamusiikkiliiketoiminnan ansaintalogiikassa siirryttiin 1980-luvulta lähtien aiemmasta behavioristisesta ajattelusta kvanttimodulaatioajatteluun, jonka mukaan musiikin loppukäyttäjille soitetaan satunnaisesti eri parametrein luokiteltua, tasalaatuista musiikkia. Tämän ja selkeän behavioristisen ajattelun välinen viiva on silti paikoin veteen piirretty, etenkin taustamusiikkia kauppaavien yritysten ja tekijänoikeusjärjestöjen näkökulmasta ja etenkin diskursiivisella tasolla. Markkinointipuheessa molempia näkökulmia pidetään esillä korostamalla viihtyvyyttä ja työtehon lisääntymistä, mihin musiikilla on mahdollista vaikuttaa. Aiemman keskusjohtoisen työntekijöiden tai asiakkaiden ohjaamisen sijaan korostetaan nyt musiikin henkilökohtaisia ja kollektiivisia merkityksiä ja sitä, kuinka nämä ovat aktivoitavissa työpaikalla soivan musiikin avulla (vrt. Uimonen ja Kytö 2020, 56).

Kaikesta huolimatta ymmärrys musiikista tunnelman luojana on edelleen aavistuksen verran behavioristinen. Tämä ilmenee oletuksesta, että musiikin ja kuulijoiden välinen suhde on yksiselitteisen myönteinen. Yhteisen kuuntelukokemuksen ulkopuolelle jäävät kategorisesti henkilö-

kohtaiset negatiiviset affektit ja miellelyhtymät. Huomiotta jää, että musiikki on osa muuta yhteiskuntaa ja näin siinä kuuluvat myös yhteiskunnan ei-toivottuina pidetyt ilmiöt (Hesmondhalgh 2013, 41). Myös aiempi ymmärrys työstä ja musiikista on aikaa sitten muuttunut. Työn piiri on ymmärretty rationaalisisena ja kurinalaisena, johon musiikki ei kuulu, ja että musiikin symbolinen merkitys on ollut pääosin vapaa-ajan toimintaa ja osa henkilön yksityistä tilaa. Hyper-post-fordistisessa työympäristössä musiikin valitsee kuulija itse, mutta vapaus musiikin valitsemiseen on seurausta työntekijöiden ”vastuullisesta itsemääräämisoikeudesta” (Dibben ja Haake 2013, 163–164). Tätä ilmentää myös ”Tämä on kuitenkin työpaikka” -haastatteluvastaus, jolla perusteltiin yhteisessä työtilassa soitettun radion äänenvoimakkuuden hiljentämistä (Uimonen 1999).

Johtopäätökset

Kulttuurisen äänentutkimuksen paradigman mukaan ääniympäristöstään eniten tietäviä ovat sen keskellä elävät ihmiset. Tällä on yleisesti viitattu tutkimukseen osallistuneiden kokemusasiantuntijuuteen ja heiltä haastatteleamalla tai muilla kenttätutkimusmenetelmillä saatavaan tietoon. Ajatus on syytä laajentaa koskemaan sellaista ammatillista osaamista, jolla pyritään vaikuttamaan aktiivisesti ympäristön äänelliseen rakentumiseen sekä niihin keinoihin ja teknologioihin, joilla tämä vaikuttaminen tehdään. Näiltä osin julkisessa tilassa soivan medioidun musiikin tarkastelu lähestyy saundintutkimuksen kysymyksenasetteluja. Haastattelut ovat merkittäviä toisessakin mielessä: ne kerryttävät usein historiallista ja musiikkiliiketoimintaa koskevaa tietoa, joka toisilla metodisilla ratkaisuilla jäisi tavoittamatta, analysoimatta ja arkistoimatta.

Soivan todellisuuden ja siihen vaikuttavien tekijöiden ohella musiikkikulttuuri on puhetta musiikista. Se on musikointia siitä, millaisena oma toimijuus ymmärretään ja millaisena se representoidaan suhteessa nykyiseen ja menneeseen. Taustamusiikkikulttuuri toimijoiden itsensä tulkitsemana tuo esiin heidän ymmärryksensä omasta toiminnastaan osana musiikkikulttuurin muutosta. Alaa käsittelevät narratiivit kiertyvät kertomuksiksi oivalluksista, yrityksistä ja erehdyksistä. On havahduttu proaktiivisesti – ja joissakin tapauksissa reaktiivisesti – tarjolla oleviin mahdollisuuksiin ja tartuttu tilaisuuksiin, jonka jälkeen yritystoiminta on suunnattu uusille alueille.

Suomalaisen taustamusiikkiliiketoiminnan muutos on osa laajempaa yhteiskunnallista, taloudellista ja musiikkikulttuurista toimintaa ja toimi-

joiden vuorovaikutukseen liittyvien ajatusmallien asteittaista vaihtumista toiseksi. Muzak ja sitä edustanut Finnestrad sekä Musiikki-Fazer olivat niukkuuden, yhtenäiskulttuurisen ja keskusjohtoisen aikakauden taustamusiikkiliiketoiminnan vaikutusvaltaisimmat markkinajohtajat. Liiketoiminnan fragmentoitumisen ja individualisoitumisen myötä markkinoille tuli tilaa pienemmille ja erikoistuneimmille toimijoille. Rajallisista markkinoista johtuen taustamusiikkiliiketoiminnan historia on myös yrityskauppojen historiaa, mikä kulttuuriteollisuuden näkökulmasta tarkoittaa kilpailua samoista asiakkaista tai ymmärrystä yritysten liiketoimintojen yhdistämisestä taloudellisesti parhaan lopputuloksen saavuttamiseksi (Uimonen 2022a).

Digitaalisten tietoverkkojen ja erityisesti internetin yksi keskeinen liiketoimintamalli on ollut muiden tuottaman sisällön organisoiminen. Tuottamisen sijaan sisältöjä kootaan yhteen, organisoidaan ja indeksoidaan. (Seppänen ja Väliverronen 2012, 144.) Kehityskulku oli idullaan jo analogisen aikakauden taustamusiikissa ja muussa musiikkia hyödyntävässä liiketoiminnassa, kuten kaupallisessa radiossa ja myöhemmin taustamusiikkia välittävien yritysten ansaintalogiikassa. Musiikin valitsemiseen ja organisoimiseen liittyvä tiedon kategorisointi ja kuratointi on lopultakin se ammattitaito, jota asiakkaalle kaupataan.

Uusien liiketoimintaideoiden taustalla vaikuttivat kokemukset muista musiikin alan ammateista. Taustamusiikkiliiketoiminnan ammattilaiset olivat toimineet useasti toisaalla musiikkibisneksessä, kuten dj:nä, keikkamusikkoina, äänittäjinä, radio-ohjelman tekijöinä tai ylipäänsä verkostoituneet eri musiikkitoimijoiden kanssa (Uimonen 2022b). Heidän kohdallaan on perusteltua puhua sukupolvesta, joka on kasvanut monipuolisen musiikkitarjonnan ympäröimänä ja kerryttänyt ymmärrystään musiikista ja sen kategorisoinnista työelämässä ja osana yliopisto-opintoja Suomessa ja ulkomailla. He kuuluivat samaan medioituneen musiikin luontevana kokevaan sukupolveen kuin yleisöt ja kohderyhmät, joille he taustamusiikkipalvelunsa suuntaavat.

Taustamusiikkia ei tule ajatella muusta musiikkikulttuurista erillisenä saarekkeena, puhumattakaan että sitä tulisi lähestyä dikotomisesti muun musiikin tai musiikin kuuntelemisen ja musiikin kuluttamisen vastakohdana. Joustamattomien dikotomioiden sijaan kyse on prosesseista ja toimijuuksista: kuuntelukulttuurin muuttuminen on tosiasia puhumattakaan siitä, että näihin muutoksiin tähdättiin ja tähdätään aivan konkreettisin toimin. Asiakkaita on opetettu olemaan kuuntelematta musiikkia niin Muzakin, ravintoloissa soivan taustamusiikin kuin myöhemmän genera-

tiivisen musiikin kohdalla. Kaikki tämä rakentuu lopulta suhteessa aiempiin kuuntelutottumuksiin.

Haastattelujen analyysi vahvistaa ymmärrystä teknologian sosiaalisesta rakentumisesta: teknologia itsessään ei muuta maailmaa toisin kuin teknologiaa käyttävät ihmiset. Yhtä lailla musiikkikulttuurin muutos kulkee käsi kädessä teknologisten innovaatioiden yleistymisen, ei niiden keksimisen kanssa. Kyse on siitä, kuinka teknologiset uutuudet omaksutaan osaksi ihmisten välistä kanssakäymistä ja kuinka näin tapahtuvat kohtaamiset luovat uusia musiikkikulttuurisia käytänteitä.

Lähdeluettelo

- Acmesocs. 2020. Hankkeen valokuva-aineisto. Tekijän hallussa.
- Acmesocs. 2022. *Kuuntelun kulttuurit, medioidut äänet ja rakennetut tilat*. Tark. 1.9.2022. <https://uefconnect.uef.fi/tutkimusryhma/acmesocs-kuuntelun-kulttuurit-medioidut-aaenet-ja-rakennetut-tilat/>
- Alatalo, Mikko. 1987. *Tytöt tahtoo pitää hauskaa*. Bluebird. BBX-12.
- Alko. 2022. ”5-4-3-2-1. 0: Alkon historia”. *Alko*. Tark. 25.5. 2022. <https://www.alko.fi/alko-oy/yritys/5-4-3-2-1-0#keskiolut%20kauppoihin>.
- Audience First. 2020. Audience First. Tuottaja Vesa Haaja ja toimitusjohtaja Markku Berg. Ryhmähaastattelu Vantaalla 27.8.2020, haastattelija H.U. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.
- Bull, Michael. 2013. ”Remaking the Urban. The Audiovisual Aesthetics if iPod Use.” Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernalis, 628–644. Oxford: Oxford University Press.
- Dibben, Nicola ja Anneli B. Haake. 2013. ”Music and the construction of space in office-based work settings”. Teoksessa *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*, toim. Georgina Born, 151–168. Cambridge: Cambridge University Press.
- DjOnline. 2020. DjOnline. Toimitusjohtaja Pasi Harju, Sakari Karipuro ja Henri Virtanen. Ryhmähaastattelu Tampereella 13.2.2020, haastattelija H.U. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.
- Domnick. 2019. Bauer Media Head of Audio Branding Lauri Domnick. Henkilöhaastattelu Helsingissä 2.9.2019, haastattelija H.U. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.
- Domnick. 2022. Bauer Media Head of Audio Branding Lauri Domnick. Puhelinhaastattelu 20.4.2022, haastattelija H.U. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.
- ECSA. 2019. *European Composer & Songwriter Alliance*. Tark. 1.9.2022. <https://musiikintekijat.fi/app/uploads/2019/12/ECSAs-statement.-Epidemic-sound.pdf>
- Ellis, John. 2000. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: Tauris.
- Epidemic Sound. 2022. Epidemic Sound. Tark. 29.8.2022. <https://www.epidemicsound.com>
- Feelment. 2022. ”Pohjat yrittäjyydelle”. *Feelment*. Tark. 25.5. 2022. <https://www.feelment.com/meidan-tarina>
- Finto. 2022. ”Finnlevy”. *Suomalainen asiasana- ja ontologiapalvelu*. Kansalliskirjasto. Tark. 25.5. 2022. <http://finto.fi/finaf/fi/page/000179867>
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goodman, Irwin. 1976. *Haistakaa paska koko valtiolta*. Finnlevy. Philips 6034 120.
- Goodman, Steve. 2012. *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge, Massachusetts: MIT.
- Gramex. 2022. *Gramexin avoimuusraportti vuodelta 2021*. Tark. 30.1.2023.

- https://www.gramex.fi/wp-content/uploads/2018/10/Avoimuusraportti-FI_2021_Final.pdf.
- Hesmondhalgh, David. 2013. *Why Music Matters*. Malden: Wiley.
- Hietanoro. 2006. Jukka Hietanoro. M & M Viihdepalvelu. Haastattelu 17.6.2006, haastattelija Kaarina Kilpiö. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.
- HS. 1954. ”Musiikkiesitysten korvauksista keskustellaan Helsingissä. Pohjoismaiden säveltäjien tekijänoikeustoimistojen edustajat neuvottelevat”. *Helsingin Sanomat*. 9.11.1954.
- HS. 2011. ”Audio Riders sai Gramex-palkinnon”. *Helsingin Sanomat*. Tark. 25.5.2022. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002513497.html>
- Jalkanen, Pekka. 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin muutos Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Kilpiö, Kaarina. 2011. ”Alitajunnan ohjailemisesta profiloitumiseen: taustamusiikki-tuotteiden muutoksia 1900-luvun Suomessa”. *Musiikin suunta*, 33(2): 11–17.
- Kilpiö, Kaarina, Vesa Kurkela ja Heikki Uimonen. 2015. *Koko kansan kasetti. C-kasetin käyttö ja kuuntelu Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Kilpiö, Kaarina ja Meri Kytö. 2021. ”Hyvinvointi taustamusiikin kokemuksissa: Palvelualalla toimivien näkemykset työskentelystä musiikin kanssa.” *Musiikki* 51(4): 19–49. <https://doi.org/10.51816/musiikki.113247>
- Knuuttila, Seppo. 2007. ”Epätarkka menneisyys”. Teoksessa Seppo Knuuttila ja Ulla Piela (toim.): *Menneisyys on toista maata. Kalevalaseuran vuosikirja 86*, 7–10. Helsinki: SKS.
- Kortelainen, Jukka. 1990. *Pelin syke ei sammuu. Erillispainos Raha-automaattiyhdistyksen historiikista 1938–1988*. Porvoo: Raha-automaattiyhdistys.
- Kulhomäki, Seija ja Maija Viinanen. 1991. ”Kaupankäyntiä ravintolan äänimaisemalla. Kuka voittaa, kuka häviää?” *Musiikin suunta* 13(1): 35–46.
- Kurkela, Vesa, Maija Lahti, Heikki Uimonen ja Olli Heikkinen. 2009. ”Medioitua vai medioimatonta?” *Musiikin suunta*, 31 (3).
- Leskinen, Juice. 1974. *Panomies. Juice Leskinen ja Coitus Int. Love Records. LRS 2072*.
- Lukkari, Leena. 2020. ”40-vuotias pitää kiinni mutkattomuudestaan – Rosso toi italialaiset herkut kaikkien saataville”. *Yhteishyvä*. Tark. 25.5.2022. <https://yhteishyva.fi/artikkeli/40-vuotias-pitaa-kiinni-mutkattomuudestaan-rosso-t/article-996423>
- Metsämäki, Heikki ja Juha Miettinen. 2007. *Badding. Rauli Somerjoen elämä ja laulut*. Jyväskylä: Sputnik.
- Miettinen. 2006. Jaakko Miettisen haastattelu Espoossa 18.4.2006, haastattelija Kaarina Kilpiö. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.
- M & M. 2022. ”M & M Viihdepalvelu Oy – toimintaa jo yli 30-vuotta!”. *M & M Viihdepalvelu Oy*. Tark. 25.5.2022. <https://viihdepalvelu.com/tietoa-yrityksesta/>
- Muikku, Jari. 2001. *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänite-tuotanto 1945–1990*. Gaudeamus: Helsinki.

Männistö-Funk, Tiina. 2009. Säveltulva kaupungissa – Gramofonimusiikki uudenaikaisena kaupungin äänenä ja makukysymyksenä Helsingissä 1929. *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat*. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108414>

Möysä, Raimo. 1974. ”Kun jukeboksi lähtee ei baarissa single soi”. *Helsingin Sanomat* 3.8. 1974.

Nyman, Jake. 2005. *Suomi soi 4. Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi.

Partanen, Etta, Meiju Ahomäki ja Maria Levola. 2020. *Musiikinkäyttötutkimus 2020*. Säveltäjäin Tekijänoikeustoimisto Teosto ry.

Paukku. 2006. Esko Paukun haastattelu Vantaalla 29.3.2006, haastattelija Kaarina Kilpiö. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.

Ranta, Anni. 2006. *Kuluttamisen soivat kulissit - liiketilan äänellinen rakentuminen*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Riikonen, Tellervo. 1981. *Musiikista muzakiksi: Taustamusiikki teollistuneen joukkotiedotusyhteiskunnan työlauluna*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Restel. 2022. ”Restel yrityksenä”. *Restel*. Tark. 25.5.2022. <https://www.restel.fi/restel-yrityksena>.

Seppänen, Janne ja Esa Väliaverronen. 2012. *Mediayhteiskunta*. Tampere: Vastapaino.

Somerjoki, Rauli ”Badding”. 1973. *Fiilaten ja höyläten*. Rauli ”Badding” Somerjoki ja Seppo Hovi Beat Group. Love Records. LRS 2005 A.

Sterne, Jonathan. 1997. ”Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space”. *Ethnomusicology*, 41(1): 22–50. <https://doi.org/10.2307/852577>.

Stockfelt, Ola. 1994. ”Cars, Buildings and Soundscapes”. Teoksessa *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*, toim. Helmi Järviluoma, 19–38. Tampere: University of Tampere, Department of Folk Tradition & Institute of Rhythm Music.

STT 2018. ”S-ryhmä valitsi taustamusiikki- ja äänimainontakumppaniksi Mediaconen – ”Äänimaailman tulee olla kiinteä osa mietittyä asiointikokemusta”” *STT Info*. Tark. 25.5.2022. <https://www.sttinfo.fi/tiedote/s-ryhma-valitsi-taustamusiikki-ja-aanimainontakumppaniksi-mediaconen--aanimaailman-tulee-olla-kiinte-a-asiointikokemusta?p-ublisherId=68080905&releaseId=68082261>.

Teosto. 2022a. ”Muzakia”. (Päiväämätön artikkeli Teoston leikekokoelmasta.)

Teosto. 2022b. *Teosto. 2021 Avoimuusraportti*. Tark. 30.1.2023. https://www.teosto.fi/app/uploads/2022/05/16105908/teosto_avoimuusraporttitilinpaaotos_2021_fi.pdf.

Teosto90. 2020. *Teosto 90 vuotta*. Tark. 6.2.2023. <https://historia.teosto.fi>

Truax, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. Westport: Ablex.

TTP. 2022. ”Kotouttaminen.” *Tieteen termipankki* Tark. 25.5.2022. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Käännöstiede:kotouttaminen>.

Uimonen, Heikki. 1999. Radio työpaikan äänimaiseman rakentajana. *Etnomusikologian vuosikirja 1999*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 118–133.

Uimonen, Heikki. 2012. *Radiomusiikin rakennemuutos. Kaupallisten radioiden musiikki 1985–2005*. Tampere: TUP.

Uimonen, Heikki. 2022a. ”Radio Suomen ja Radio Novan ohjelmasisällöt taustamusiikkiteollisuutena”. *Media & viestintä* 45 (1), 1–22.

Uimonen, Heikki. 2022b. ”Taustamusiikkipalvelut ja toimijuus: kulttuurinen lähestymistapa jokapaikkaisen musiikin valintaprosesseihin”. *Musiikki* vol. 52 Nro 1 (2022): 6–30. <https://doi.org/10.51816/musiikki.115711>

Uimonen, Heikki ja Meri Kytö 2020. ”Toimimatonta tekniikkaa ja alitajuista vaikuttamista. Etnomusikologinen näkökulma taustamusiikin tutkimukseen”. *Etnomusikologian vuosikirja*, vol. 32, 46–75. <https://doi.org/10.23985/evk.90066>.

Vallila. 2006. Kari ja Tiina Vallilan haastattelu Finnrecord Oy:llä 7.3.2006, haastattelija Kaarina Kilpiö. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.

Viihdeväylä. 2021. Toimitusjohtaja Kalervo Vanha ja music designer Matti Raivio. Ryhmähaastattelu Zoom-palvelun välityksellä 19.1.2021, haastattelija H.U. Haastattelumateriaali haastattelijan hallussa.



Helen Metsä

***Itämaisen naisen representaatiot Sulho
Rannan yksinlauluissa Rarahu (1922)
ja Aziyadé (1925)***

FM Helen Metsä (helen.metsa@helsinki.fi) on väitöskirjatutkija Helsingin yliopiston filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtorihjelmassa. Metsä tutkii väitöskirjassaan itämaista eksotiikkaa säveltäjä Sulho Rannan (1901–1960) sävellyksissä, kirjoituksissa ja estetiikassa, erityisesti suomalaisen taidemusiikin sotienvälisen modernismin kontekstissa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5294-3583>.

DOI: 10.51816/musiikki.128188

Itämaisien naisten representaatiot Sulho Rannan yksinlauluissa Rarahu (1922) ja Aziyadé (1925)

Helen Metsä
.....

Johdanto

Eksoottinen, itämainen nainen on aihe, jota monet länsimaiset taiteilijat ovat hyödyntäneet teoksissaan. Itämaiset vaikutteet ovat yhdistyneet länsimaisessa ajattelussa seksuaalisiin mieli- ja haavekuviin ja ilmenneet taiteissa naishahmojen stereotyyppisinä representaatioina (ks. esim. Locke 1991, 268–269; Upperton 2007, 179–180; Said 2003 [1978], 190). Itämaiseen naiseen kohdistetut seksuaaliset mielikuvat yhdistyivät länsimaisen modernismin korostamiin, mutta länsimaisessa kulttuurissa myös yleisemmin ilmenneisiin naisen sukupuolista toiseutta tuottaviin käytäntöihin (ks. esim. McClary 2002 [1991], xv; Dekoven 2006, 174; Leppänen et al. 2020, 260).

Analysoin artikkelissani itämaisen naisen representaatioita Sulho Rannan (1901–1960) 1920-luvun yksinlauluissa *Rarahu* op. 3a/1 (1922) ja *Aziyadé* op. 10/2 (1925). Laulut on valittu tutkimuksen kohteeksi erityisesti kahdesta syystä. Ensinnäkin ne sisältävät selkeitä viittauksia itämais-eksoottisen naisen aiheistoon. Toiseksi niillä on yhteys ranskalaisen laivastoupseeri Pierre Lotin (1850–1923) eksoottiseen kirjallisuuteen ja sen eksoottisista unelmista inspiroituneeseen Tulenkantajat-kirjailijaryhmään, joka oli Rannalle merkittävä viiteryhmä.¹ Lisäksi laulujen valinta perustuu 1920-luvun modernismiin kytkeytyvään tutkimusrajaukseeni.

Artikkelini keskeiset tutkimuskysymykset ovat: miten Rannan yksinlaulujen itämaisen naisen representaatiot muodostuvat, mitkä ovat niiden keskeiset piirteet? Miten Rannan laulujen itämaisen naisen representaatiot liittyvät ja osallistuvat länsimaisen taidemusiikin itämaista naista

¹ Pierre Loti (oikealta nimeltään Julianne Viaud) oli yksi Tulenkantajana tunnetun Olavi Paavolaisen nuoruudenihanteista ja inspiroi myös kirjailijaryhmään kuulunutta Katri Valaa (ks. esim. Rajala 2014, 47).

määrittelevään representaatiojärjestelmään ja sen luomiin mielikuviin? Millainen itämais-eksoottinen naiskuva Rannan lauluista välittyy, ja mikä on sen merkitys sekä omassa ajassa että laajemmassa länsimaisen ajattelun jatkumossa?

Käsiteltävät Rannan yksinlaulut liittyvät 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun alkuun sijoittuvaan aikaan, jolloin itämainen eksotiikka ts. orientalismi oli suosittua länsimaisessa taidemusiikissa (ks. esim. Locke 2010, MacKenzie 1995, 139–140). Itämais-eksoottiset vaikutteet näkyivät 1900-luvun alussa suomalaisten säveltäjien tuotannossa, joskin melko hajanaisesti (ks. Metsä 2012). Tunnetuimpia itämaisiiin vaikuteisiin viittaavia teoksia ovat Jean Sibeliuksen (1865–1957) näyttämömusiikki *Belsazarin pidot* (1906) ja Leevi Madetojan (1887–1947) baletti-pantomiimi *Okon Fuoko* (1927). Itämais-eksoottisten vaikutteiden ilmenemistä on suomalaisen taidemusiikin historiassa tutkittu verrattain vähän (ks. esim. Salmenhaara 1996b, 178, 229–230, 297–301, 347–354, 453; Tyrväinen 2013, 144–149 & 2015; Kärjä 2020, 39–71; Kivinen 2020; Metsä 2012).

Sulho Rannan eksotismi ja 1920-luvun modernismi

Rannan ohella itämais-eksoottisia vaikutteita alkoi 1900-luvun alkupuolella esiintyä aiempaa enemmän myös muiden suomalaisen taidemusiikin säveltäjien teoksissa, ja eksotiikka näyttäytyy myös yhtenä suomalaisen taidemusiikin sotienvälisen modernismin juonteena. 1920-luku ja modernismi käsitetään tutkimuksessani monenlaisten tyyliuuntien ja vaikutteiden sekoittumisen aikakaudeksi, joka tarjosi säveltäjille hedelmällisen alustan kokeiluihin ja tyylliseen kehittymiseen. Tilanne muuttui 1930-luvulla, jolloin lisääntynyt kansallismielisyys ”sulki edellisen polven Eurooppaan avaamat ikkunat” (Salmenhaara 1996b, 409). Suomalaisen taidemusiikin modernismia tutkittaessa tulee kuitenkin huomioida siihen liittyvät erilaiset määrittelyt. Esimerkiksi Erkki Salmenhaara (1996b, 409–410) on kirjoittanut 1920-luvun modernismin alkaneen jo 1918 ja jatkuneen Tulenkantajien myötä vielä 1930-luvun puoliväliin. Vuosikymmenten leimaamiseen ja modernismin ajalliseen ja sisällölliseen määrittelyyn on siis suhtauduttava varauksella (ks. esim. Huttunen 2015, 23–27; Isolammi 2019, 18–36).

Säveltäjien tekemiin musiikillisiin kokeiluihin suhtauduttiin 1920-luvulla ristiriitaisesti. Salmenhaara (1996b, 351) toteaa Rannan ensimmäisen sävellyskonsertin (9.2.1929) ohjelmistossa olleen kaksi erityisen merkillepantavaa seikkaa: ensinnäkin Rannan kamarimusiikki oli ”eh-

dottomasti uutta” ja perinteisistä muodoista ja kokoonpanoista poikkeavaa, toiseksi lauluteosten eksoottiset aiheet ja ”impressionistis-eksoottinen” tyyli toivat vastapainoa soitinteosten uudenaikaisuudelle. Rannan konsertin tyylillisen moninaisuuden voidaan katsoa ilmentävän eklektisyyttä, joka oli tyypillinen piirre 1920-luvun suomalaisen taidemusiikin säveltäjien tuotannossa sekä varhaisessa modernismissa. Salmenhaaraa siteeraten Helena Tyrväinen (2013, 53–54) toteaa, että sekä Uuno Klamin että Erkki Melartinin tuotannon kohdalla eklektisyyttä on pidetty kielteisenä piirteenä. Lisäksi nimenomaan eksoottisia piirteitä ei välttämättä 1900-luvun alun Suomessa käsitetty kovin vahvasti modernistiseen ilmaisuun kuuluvaksi (Tyrväinen 2013, 148), mikä tulee ilmi myös Salmenhaaran Rannan sävellyskonsertin luonnehdinnassa yllä. Kuten Juha Torvinen (2019, 254–255) toteaa, taidemusiikin sotien välisen ajan modernismi on saattanut näyttäytyä jälkipolville ajankohdan musiikillista todellisuutta yksipuolisempänä ilmiönä myöhempien vuosikymmenten keskusteluissa tyypillisesti korostuneiden, sävellysteknisiin piirteisiin keskittyvien määrittelyiden ja erittelyjen vuoksi. Rannan sävellyksiä 1920-luvun ”uudistusten ja iskulauseiden viidakossa” tutkittaessa on siis syytä valppauteen, kuten Tyrväinen (2013, 55) korostaa.

Menetelmät: näkökulmia eksotismiin ja orientalismiin

Lähestymistapani Rannan sävelteosten tulkintaan on hermeneuttinen, musiikkianalyttinen ja teoslähtöinen. Erittelen ja analysoin Rannan yksinlaulujen itämais-eksoottisia piirteitä erityisesti Ralph P. Locken (2009) länsimaisen taidemusiikin eksotismista esittämien näkemysten kautta. Locke yhdistää laajasti aiempaa länsimaisessa taidemusiikissa tehtyä eksotismiin ja orientalismiin keskittyvää tutkimusta. Locken ohella eksoottiseksi ja/tai itämaisiksi koettuja musiikillisia ilmaisukeinoja länsimaisessa taidemusiikissa ovat tuoneet esiin esimerkiksi John M. MacKenzie (1995, 138–175) ja Derek B. Scott (2003, 155–178). Hermeneuttisissa näkökulmissa sekä osittain myös seksuaalisuuden tulkinnoissa nojaan Lawrence Kramerin (1990; 1995) tutkimuksiin. Tarkastelen itämaisen naisen representaatioita modernismissa sukupuolen, seksuaalisuuden ja eksoottiseen feminiinisyden näkökulmien kautta. Nojaan representaatioiden ja feminiinisen toiseuden tarkastelussa Susan McClaryn (2002) musiikin feminiinisyden tutkimukseen sekä sukupuolentutkimuksen näkökulmiin (mm. Rossi 2010, Paasonen 2010, Leppänen et al. 2020). Laajennan tarkasteluani erityisesti länsimaisen taidemusiikin sekä modernismin

kontekstissa tehdyn seksuaalisuuteen, eksoottiseen toiseuteen sekä vietelevään eksoottiseen feminiinisyyteen keskittyvän tutkimuksen kautta (esim. Bhogal 2021; Taruskin 1997; Bellman 1998; Goto-Jones 2014). Lisäksi liitän tarkasteluuni Edward W. Saidin (2003) orientalismin-tutkimuksen näkökulmia liittyen seksuaalisuuteen itämaiseen toiseen sekä kolonialistiseen valtaan.

Eksotismi tarkoittaa tutkimuksessani länsimaista tapaa liittää tiettyjä mielikuvia vieraina, toisin sanoen toisina koettuihin asioihin, paikkoihin, kulttuureihin tai ihmisryhmiin. Viitaan eksotiikalla erityisesti kaukomaisuuteen erotuksena joskus maantieteellisesti hyvinkin lähelle sijoittuviin eksoottisiin mielikuviin. Orientalismilla ja itämaisella eksotiikalla viitataan länsimaiden itämaisyyteen ja itämaihin osoittamaan kiinnostukseen ja tästä syntyneisiin mielikuviin. Orientalismi määrittänyt tutkimuksessani eksotismin alalajiksi, jossa eksoottiset intentiot suuntautuvat nimenomaan mielikuvitukselliseen orientaalisuuteen Itään ja itämaihin. Itä kirjoitetaan tässä isolla, koska orientalismissa koettu Itä ei välttämättä ole sama kuin konkreettinen ilmansuunta (ks. esim. MacKenzie 1995, 140; Taruskin 1997, 153).

Eksoottiset aiheet ovat kiehtoneet länsimaisen taidemusiikin säveltäjiä jo ainakin renessanssista ja eurooppalaisen siirtomaavallan alkua ajoista asti (ks. esim. Locke 2018). Itämaisten vaikutteiden kulkeutumista myös taiteilijoiden saataville jouduttiin ei-länsimaisen maailman kolonisaatio, jota kuljetus- ja kommunikaatiovälineiden modernisaatio 1800-luvulla kiihdytti entisestään. Locken (2018) mukaan erityisesti Ranskan ja Britannian kolonialistiset toimet tarjosivat eurooppalaisille säveltäjille mahdollisuuden tutustua vieraisiin kulttuureihin. Eksoottisista vaikutteita kaukaisista maista toivat länsimaisten ihmisten saataville myös maailmannäyttelyt; esimerkiksi Pariisin maailmannäyttelyssä kävijöiden oli mahdollista ”matkustaa” eksoottisiin maihin modernin teknologian luomien illuusioiden avustamana (ks. Kramer 1995, 213–213).

Edward Saidin (2003) tutkimuksen myötä orientalismin käsitteeseen ovat kiinnittyneet Idän ja Lännen valtasuhteet. Tämän myötä myös länsimaisen taidemusiikin sävellyksistä on postkolonialistista teoretisointia hyödyntäen pyritty analysoimaan imperialististen valtarakenteiden ja kolonialismin ilmenemistä. Hyödynnän tutkimuksessani ilmaisua itämainen eksotiikka viitatessani orientalismin kaltaiseen ilmiöön Suomen kontekstissa. Tavoitteeni on kääntää lukijan huomio ilmiön laajuuteen eikä keskittyä vain valta-rakenteiden analysointiin, johon orientalismin käsitteenä nykytutkimuksessa vahvasti viitataan. Orientalismin ymmärtäminen laajasti on Rannan sävellystuotantoon keskittyvän tutkimukseni

kannalta keskeistä erityisesti Suomen 1920-luvun monisyisen yhteiskunnallisen kontekstin vuoksi. Suomessa itämaisen eksotiikan kiinnostus kietoutui yhtäaikaaisesti vastaitenäistyneen maan identiteetinrakennukseen, kansainvälisyyshakuisuuteen ja modernismin taiteelle ominaiseen uuden etsintään. Itämainen eksotiikka -ilmaisua on käyttänyt aikaisemmin esimerkiksi Erkki Salmenhaara (1996a).

Kolonialistisen ajattelun vaikutusten tarkastelu on tärkeää erityisesti vallankäytön ytimeistä sivummalla sijainneissa maissa, kuten Suomessa (Lahti ja Kullaa 2020, 423–426; ks. myös esim. Koivunen ja Rastas 2020; Kullaa et al. 2022; Merivirta et al. toim. 2021). Postkolonialistisiin teorioihin nojautuva orientalismin tutkimus on tärkeää myös sekä suomalaisessa taide- että populaarimusiikissa (ks. esim. Kärjä 2020; Kivinen 2020). Myöskään Rannan sävellyksiä ei voi irrottaa niistä kolonialistisen ajattelun piirteistä, jotka vaikuttivat Suomen 1920-luvun yhteiskunnallisessa ilmapiirissä.² Tiedostan myös oman asemani länsimaisen kulttuurin läpäisemänä tutkijana ja sikäli myös länsimaisen orientalistisen ajattelun edustajana (ks. esim. Said 2003, 11).

Eksoottinen toinen: itämaisen naisen topos obligé

Eksoottinen nainen oli suosittu aihe ja suorastaan *topos obligé* eli ”pakollinen aihe” itämaisyydestä ammentavissa länsimaisen kuvataiteen, kirjallisuuden ja taidemusiikin teoksissa (ks. esim. Locke 1991, 268–269; Upperton 2007, 179–180). Länsimaisissa mielikuvissa itämaisen naisen *topos obligé* tarkoittaa Locken (1991, 268–269) mukaan ”naishahmoja, jotka esitetään halujen kohteena – lähinnä haaremiorjattarina tai jalkavaimoina, jotka ovat aistillisia, haavoittuvaisia, laiskoja ja seksuaalisesti saatavilla [...]”.³ Itämaisissa mielikuvissa nainen oli siis usein (kielletyn) halun kohde, joka mukaili länsimaisen miehen toiveita ja fantasioita ja joka voitiin muokata länsimaisen orientalistisen diskurssin haluamalla tavalla (ks. esim. Said 2003, 5–6).

2 Itämaisen naisen representaatiot taiteissa kietoutuvat moniin yhteiskunnallis-kulttuuriin tekijöihin, kuten sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitysten muotoutumiseen sekä politiikkaan, kolonialistiseen valtaan ja taiteilijoiden pyrkimyksiin jäsentää muuttuvaa ympäröivää maailmaa ja uusia vaikutteita. Rannan yksinlaulujen itämais-eksoottista naisaihetta voisi tarkastella myös viime aikoina esillä olleiden tutkimussuuntausten, kuten esimerkiksi rasismin ja valkoisuuden tutkimuksen, intersektionaalisen ja mustan feminismien, antirasismien ja aktivistisesti orientoituneen tutkimusotteen kautta.

3 Niin sanotusta haaremiorientalismista ks. esim. Lewis 2004.

Seksuaalisuuden ja kiellettyjen halujen teemat ovat olleet länsimaisen taidemusiikin eksotismissa yleisiä (ks. esim. Bellman 1998, xii). Esimerkiksi länsimaisessa oopperassa orientalistinen paradigma rakentui usein binääriselle sukupuolikäsitykselle, johon liittyi oikean (länsimaisen) moraalin asettaminen vaarallista mutta seksuaalisesti kiehtovaa eksoottista toista (yleensä naista) vastaan (Locke 1991, 263). Meyda Yeğenoğlun (1998, 26) mukaan länsimaista tapaa esittää Itää tulisi tarkastella enemmän nimenomaan seksuaalisuuden kautta, koska itämaisen naisen aiheisto on keskeinen osa orientalistista diskurssia. Seksuaalisuus oli itsessään eräänlainen eksoottinen mysteeri 1900-luvun alun länsimaisessa yhteiskunnassa, joten sen esittäminen eksoottisten kansojen kautta oli helpompaa; Itä tarjosi eurooppalaisille sellaisia seksuaalisia kokemuksia, joita he eivät muuten voineet saada (Said 2003, 190).

Naissukupuolen historiallinen toiseus on tunnistettu ilmiö sukupuolentutkimuksessa (ks. esim. Leppänen et al. 2020, 260). Sukupuolen representaatioon sitoutuu aikaansa ilmentäviä, monimutkaisia valtasuhteita ja hierarkioita (Juvonen et al. 2010, 14; Leppänen et al. 2020, 246; Rossi 2010, 22). Seksuaalisuutta puolestaan pidetään sukupuoleen liittyvän valtasuhteen erityismuotona (Rossi 2010, 22). Feminiinisyttä ja seksuaalisuutta musiikissa tutkittaessa nousee esiin musiikin erityisluonne seksuaalisuuden, sukupuolen ja intohimon piirteiden ja käsitysten välittäjänä, sillä musiikin koetaan pystyvän välittämään erityisen hyvin tunteita ja siihen liitetään seksuaalisuuden tavoin myös mystisiä ja esoteerisia piirteitä (McClary 2002, 53).

Länsimaisten haavekuvien itämainen nainen on tutkimuksessani eksoottinen ja sukupuolinen toinen. Kuten Jonathan Bellman (1998, ix) toteaa, eksoottisesti vieraaksi ja toiseksi on länsimaissa ja länsimaisissa taiteissa koettu paitsi tietyt maantieteelliset alueet, kulttuurit ja etniset ryhmät, myös naiset. Linda Phyllis Austernin (1998, 27) mukaan länsimaisessa taidemusiikissa eksoottisuuden ja toiseuden liittäminen feminiinisyteen voimistui renessanssin tonaalisen järjestelmän kehittymiseen myötä, sillä tonaalisuuden hierarkiat sopivat hyvin dikotomioiden, kuten esimerkiksi dominoivan ja alistuvan tai maskuliinisen ja feminiinisen erojen osoittamiseen myös musiikissa. Renessanssin ja 1800-luvun lopulla alkaneen modernismin väliseen aikaan sijoittuu eurooppalaisen imperialismin nousu, joka lisäsi kiinnostusta vieraisiin kulttuureihin ja eksoottisiin piirteisiin sekä voimisti eksoottisen ja feminiinisen toiseuden ilmentymiä (ks. Austern 1998, 27).

Modernismi on tässä artikkelissa tarkasteltavien Rannan *Rarahu* ja *Aziyadé*-yksinlaulujen kannalta keskeinen konteksti sekä kansallisesti että

kansainvälisesti. Länsimaisessa kulttuurissa suhde toiseuteen muuttui ja moninaistui modernismin edistyessä ja muutosta vauhditti myös brittiläisen ja ranskalaisen imperiumien toiminta ja siirtomaihin liittyvät kolonialistiset pyrkimykset (Born ja Hesmondhalgh 2000, 12). Eksoottisia ja itämaisia vaikutteita siis kulkeutui yhä enemmän myös eurooppalaisten säveltäjien saataville ja itämaisten toisten kirjo monipuolistui.

Susan McClaryn (2002, xv) mukaan maskuliinisuuden valta ja feminiininen toiseus näkyvät länsimaisen taidemusiikin modernismin pyrki- myksissä muun muassa siten, että modernismi on koettu (maskuliiniseksi) vastareaktioksi feminiiniseksi koetulle romantiikalle ja massakulttuurille. Sukupuolista toiseutta taikuuden ja orientalismin teemojen kautta tut- kinut Christopher Goto-Jones (2014, 1453, 1457) puolestaan toteaa, että nainen sijoitettiin modernin yhteiskunnan ”mystiseen marginaaliin”, jota määrittävät primitiivisyys ja esoteerisuus, kun taas maskuliinisuuteen yhdistettiin mielikuvia teknologisista innovaatioista ja edistyksellisyydes- tä. Modernismissä koettiin myös 1800-luvun lopulla alkanut niin sanottu ”uuden naiseuden” kehitys, mikä kuitenkin johti voimakkaaseen masku- liinisen vastareaktioon ja myös misogyniaan (Dekoven 2006, 174–175).

Edellä esitetyn perusteella itämais-eksoottisen ja seksuaalisen toiseu- den voidaan katsoa syventyneen modernismin maskuliinisen korostuk- sen myötä. Tämä voimisti edelleen itämaisen naisen mielikuvaan liitty- vää eksoottista ja sukupuolista toiseutta eli vieraan ja seksuaalisen naisen määrittymistä länsimaisen maskuliinisuuden ja rationaalisuuden vasta- kohdaksi.

Lähtökohтия Rannan yksinlaulujen eksotiikan ja itämaisen naisen representaatioiden analyysin

Locken (2009) mukaan länsimaisen taidemusiikin eksotismia tulisi tar- kastella ei-formalistisesta näkökulmasta, joka huomioi musiikillisten piir- teiden lisäksi myös historiallisen, kulttuurisen ja erilaisiin tekstisisältöi- hin liittyvän kontekstin ja tarkastelee sävellyksiä kokonaisuutena. Tässä Locken *all music in full context* -paradigmaksi nimeämässä lähestymista- vassa eksoottisuus ei siis rajaudu vain vieraina koettuihin harmonisiin, melodisiin, rytmisiin tai muihin ”puhtaasti” musiikillisiin tekijöihin. Toisaalta myös musiikillisten tyylipiirteiden tarkastelu, niin sanottu *exotic style only* -paradigma, on ollut ja on edelleen käytännöllinen tapa tarkas- tella sävellysten eksoottisia ja/tai itämaisia vaikutteita (Locke 2009, 55, 58–59). Musiikillisiin piirteisiin keskittyvän analyysin aiempaan suosioon

ovat vaikuttaneet länsimaisen taidemusiikin hierarkiat, esimerkiksi eri sävellystyyppien ja erityisesti ”absoluuttisen” instrumentaalimusiikin arvostus sekä partituurikeskeisyys. Ongelmalliseksi sävellysten tyyllisiin piirteisiin keskittyvä näkökulman tekee kuitenkin sen irrallisuus kontekstista, mikä saattaa vääristää tulkintaa. Tällöin tarkastelusta saattaa jäädä sivuun myös esimerkiksi instrumentaalimusiikkia, jossa ei ole helposti tunnistettavia eksoottisia piirteitä tai yksinlauluja, joita ei sävellystyylissä vuoksi ole tarkasteltu eksotismin näkökulmasta, vaikka niiden tekstit olisivatkin esimerkiksi Lähi-Idän runoutta. (Locke 2009, 16–17, 20–22, 48–63.)

Pyrin tutkimuksessani hyödyntämään Locken kontekstualisoivaa lähestymistapaa Rannan yksinlauluja analysoidessani. Kuitenkin myös kontekstualisoivan näkökulman lähtökohtana on itse sävellys, joten partituurianalyysi muodostaa analyysieni pohjan. Analyysissa hyödynnän erityisesti Locken (2009, 51–54) musiikillis-eksoottisista tyylipiirteistä tekemää typologiaa.

Locken kontekstualisoivan analyysimetodin soveltaminen edellyttää hermeneuttista lähestymistapaa. Eksoottiset piirteet ja merkitykset eivät ole musiikissa välttämättä yhtä selvästi luettavissa kuin muissa taiteissa tai analysoitavissa aina samalla tavalla. Hyödynnän Kramerin (1990, xiii) hermeneuttista eklektistä näkökulmaa teos- ja tavoitelähtöisesti. En seuraa Kramerin hermeneuttisten ikkunoiden teoriaa tai musiikillisen hermeneutiikan strategista karttaa kuitenkaan yksityiskohtaisesti (ks. Kramer 1990, 1–20).⁴ Rajaan myös sävellysten aikalaisreseption analyysin ulkopuolelle.

Maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä on länsimaisessa ajattelussa tuotu usein esiin vastakkaisasettelujen kautta, joita ovat esimerkiksi luonto/kulttuuri, ruumis/mieli ja tunne/järki (Leppänen et al. 2020, 242–243; Rossi 2010, 23). Feminiininen eksoottinen toinen on liitetty länsimaisessa ajattelussa usein erityisesti luontoon (primitiivisyys, kehittymättömyys) sekä ruumiiseen (viettelys, seksuaalisuus). Kiinnitän Rannan yksinlaulujen analyysissa huomiota dikotomioihin ja puran itämaisen naisen representaatioita niiden kautta. Yllä mainittujen sukupuolentutkimuksen dikotomioiden lisäksi hyödynnän Locken (2009, 64–71) esittämiä dikotomioita, kuten me/muut (*self/other*) ja lähellä/kaukana (*near/far*). Me/

4 Kramerin (1990, 13–14) strateginen kartta etenee tekstisisällöistä kohti monimutkaisempia rakenteellisia trooppeja, mutta kartan järjestys ei ole sitova, eikä kartan tule myöskään itsetarkoituksellisesti hallita teosten merkitysten tarkastelua. Esimerkiksi Liisamajja Hautsalo (2008) soveltaa hermeneuttisia ikkunoita laajasti oopperatutkimuksessaan.

muut-dikotomiaa on mahdollista laajentaa intersektionaalisesti esimerkiksi mies/nainen-, itämainen/länsimainen- tai minä/sinä-erotteluksi, jolloin mukaan tulevat myös sukupuolten erot ja niiden kuvaukset (Locke 2009, 82–83).

Käsittelen analyysissäni myös sitä, miten Rannan laulut liittyvät länsimaisiin representaatiojärjestelmiin, jotka ovat ajatteluumme ohjaavia kokonaisuuksia ja rakentuvat ”tekstien, kuvien, kuvausten, oletusten, yhteyksien ja arvostelmien” kokonaisuudesta (Paasosen 2010, 42). Rannan itämaisen naisen representaatioita analysoimalla pyrin tuomaan esiin sellaisia taiteilijoille mahdollisesti tiedostamattomia piirteitä, asenteita ja ajattelutapoja, jotka ovat kulkeneet länsimaisen taidemusiikin kulttuurin ja länsimaisen yhteiskunnan toimintatapojen mukana, ja jotka siirtyvät taideteosten kautta kuluttajille. McClary (2002, xi) pitää tiedostamattomien vaikutteiden (*underlying premises*) pohtimista tärkeänä ja korostaa myös niiden peilaamista mahdollisesti esiin tuotuihin tavoitteisiin (*intended meanings*). Rannan laulujen tarkastelu jäljempänä osoittaa, että Ranta toisaalta tiesi lukemansa perusteella paljon eri kulttuureista ja myös itämaisten/eksoottisten vaikutteiden länsimaistamisen eksotistisista prosesseista, mutta koki vaikutteet kuitenkin kiehtoviksi ja hyödynsi niitä sävellyksissään.

Eksotiikka ja itämaisuus Sulho Rannan tuotannossa ja estetiikassa

Sulho Ranta oli säveltäjä, musiikkikirjoittaja sekä keskeinen toimija ja vaikuttaja etenkin suomalaisessa sotienvälisessä modernismissa ja suomalaisessa musiikissa ylipäätään (ks. esim. Huttunen 1993, 156–162; Huttunen 1995, 140–143; Salmenhaara 1996b, 342–359). Ranta sävelsi muun muassa yli 300 laulusävellystä, 29 pianosävellystä sisältäen kolme pientä konserttoa, huomattavan määrän näyttämömusiikkia, viisi sinfoniaa, sooloteoksia eri soittimille sekä elokuvamusiiikkia (ks. esim. Hannikainen toim. 2017).

Rannan kirjallinen tuotanto sisältää suomalaisen musiikki- ja modernismikäsitteiden muotoutumisen kannalta merkittäviä musiikinteoreettisia ja -historiallisia teoksia sekä muita kirjoituksia. Ranta toimi jo 1920-luvulla musiikkiarvostelijana ja pakinoitsijana ja kirjoitti musiikkiartikkeleita *Tulenkantajat*-lehteen.⁵ *Ilta-Sanomiin* Ranta kirjoitti Särä-ni-

5 *Tulenkantajat* ilmestyi vuosina 1924–1927 Nuoren Voiman Liiton kirjallisen piirin albumina ja aikakauslehtenä vuosina 1928–1930.

mimerkillä vuosina 1933–1957. Rannan laajempia kirjallisia töitä ovat esseekokoelmat *Musiikin valtateilla* (1942) ja *Sävelten valoja ja varjoja* (1946), musiikinhistorialliset ja -teoreettiset teokset *Sointuoppi* (1941) ja *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933), jonka laajennetut osat *Musiikin historia I–II* ilmestyivät 1950-luvulla. Lisäksi kirjalliseen tuotantoon lukeutuvat toimitetut teokset *Sävelten mestareita* (1945b), *Sävelten taitureita* (1947) ja *Suomen säveltäjiä* (1945a), jonka Einari Marvia (1965; 1966) myöhemmin laajensi kaksiosaiseksi.

Arvi Kivimaa (1974, 132–136) kuvaa Rantaa esseessään ”Sulho Rannan toimellisuus” älylliseksi, niin musiikkia kuin muita taiteita tuntevaksi kirjalliseksi lahjakkuudeksi sekä modernin musiikin taitajaksi ja puolestapuhujaksi, johon Nuoren Voiman Liiton ja Tulenkantajien henkinen ilmapiiri vaikutti voimakkaasti. Ranta opiskeli vuosina 1921–1924 Helsingin Musiikkiopistossa sekä Helsingin yliopistossa vuosina 1921–1925 muun muassa Ilmari Krohnin johdolla. Helsingin Musiikkiopistossa Rannan sävellyksenopettajana toimi pääasiassa Erkki Melartin (1875–1937). Melartinin 1900-luvun alun sävellystuotannosta löytyy myös viitteitä eksotiikkaan, esimerkiksi pianoteoksissa *Japanilainen tanssi* op. 23/5 (1905) ja *Japanilaisia kirsikankukkia* op. 85/5 (1913–1920). Melartin onkin saattanut vaikuttaa Rannan eksotiikkakiinnostukseen. Melartinin pedagogiset näkemykset olivat aikaan nähden moderneja myös kansainvälisestä näkökulmasta (ks. esim. Ranta-Meyer ja Poroila 2008; Isolammi 2019, 41–42, 429; Tyrväinen 2013, 143–144, 693).

Opiskeluaikaisista suhteistaan kirjallisiin piireihin Ranta (1945a, 624) on todennut: ”Hyvin antoisaa oli tutustuminen nuoren polven kirjailijoihin. Erityisesti muistan Uno Kailaan [...] ja Arvi Kivimaan. Heidän kanssaan puhuttiin paljon silloisesta uudesta taiteesta.” Vaikka ”uuden taiteen” määrittely ei tulekaan sitaatista ilmi, voitaneen sitaatin tulkita kertovan Rannan kiinnostuksesta ajankohtaisia ilmiöitä, kuten eksotiikkaa kohtaan. Arvi Kivimaa ja Uno Kailas kuuluivat eksoottisuudesta voimakkaasti 1920-luvulla kiinnostuneeseen Tulenkantajien kirjailijaryhmään (ks. Saarenheimo 1966, 9–15).

Rannan tietoisuus länsimaisten säveltäjien itämais-eksoottisia vaikutteista tulee ilmi esimerkiksi vuoden 1930 lehtikirjoituksessa Leevi Made-tojan *Okon Fuokosta*:

[Madetoja] kykenee aina oman valinkauhansa sulattimella muuntamaan erilaiset ”virtaukset” itselleen käyviksi, jopa omaksi itsekseen. [...] Hyvin karakteristista Madeojan eksoottiselle yritykselle tässä teoksessa on varsinaisen japanilaisuuden tahallinen karttaminen: jotain Puccinilaista

mielikuvituskaukomaalaisuutta voi tietysti olla olemassa yhtä hyvin kuin etnografistakin. (Pelkällä japanilaisuudella ei tietysti kukaan eurooppalainen säveltäjä voisi saada sanottavaansa sanotuksi). (*Karjalan sanomat* 8.3.1930)

Kiinnostus eksotiikkaan ilmenee myös Rannan (1950, 82–83) *Musiikinhistoria I*-teoksen itämaisten kansojen musiikkia käsittelevässä luvussa:

Meidän vuosisatamme [1900-luku] eurooppalainen taidemusiikki on, kuten tiedämme, mielellään harrastanut alkukantaisia ja kaukomaisia, eksoottisia aiheita ja pyrkinyt etäältä lainattuja tonaalisia, rytmillisiä ja värityksellisiä keinoja käyttäen luomaan aivan uusia sävellyssuuntiakin.

Samaisessa teoksessa Ranta (1950, 83) kirjoittaa myös eksoottisen ”tyylitelyn” mahdollisuuksia:

”Eksoottista” taidemusiikkia voidaan tietysti kirjoittaa myös tyylitellen, ilman varsinaista etnografista luotettavuutta tai tutkimuksiin pohjaavaa mallia. Jo W.A Mozart tyylitteli ”alla turca”, turkkilaiseen tapaan. Meidän aikanamme tällainen pseudoeksotiikka on sellaisten oopperain kuin Léo Delibes’n *Lakmen* tai Giacomo Puccinin *Madame Butterflyn* kautta kulkeutunut sentimentaalisen tunnepitoisena ja monenlaisilla aineksilla sekoitettuna operettiin ja äänifilmiin. Onnistuneimmillaan voi myös tyylittelevä eksotiikka olla musiikissa aivan viehättävää väritystä antava ja tunnelmaa luova tekijä. Tästä Jean Sibeliuksen *Belsazar*-musiikki on erinomainen, mihin vain vastaavanlaiseen sävellykseen vertauksen kestävä esimerkki.

Rannan voidaan sanoa olleen perehtynyt itämais-eksoottisia vaikutteita sisältävään musiikkiin sekä ymmärtäneen, miten säveltäjät muokkasivat vaikutteita länsimaisen tyylin mukaisesti. Rannan pseudoeksotiikka vaikuttaisi rinnastuvan aiemmin mainittuun Locken *exotic style only* -paradigmaan. Ranta myös vaikuttaa arvottavan tämän kaltaisen musiikillisen eksotiikan alemmaksi, kuin ”etnografista luotettavuutta” sisältävät sävellykset. Tulee huomioida, että etnografinen tieto oli Rannan aikana suppeampaa ja perustui esimerkiksi länsimaisten tutkimusmatkailijoiden vieraista kansoista ja kulttuureista koostamiin kertomuksiin. Rannan parempana pitämä musiikillinen eksotismi vaikuttaa olevan lähempänä Locken *all music in full context* -paradigmaa. Se, miten nämä esteettiset näkemykset ilmenivät Rannan musiikissa, vaatii tarkempaa analysointia sekä Rannan kirjoituksista löytyvien muiden eksotiikkaan liittyvien sisältöjen huomiointia. Tämänhetkisen tutkimukseni perusteella argumen-

toin, että lähimmäksi Rannan omaa estetiikkaa tulee yllä olevan lainauksen ”tyylittelevän eksotiikan” mukainen monipuolinen sävellyksellinen keinovara.

Rannan sävellystuotannossa itämaiseen eksotiikkaan viittaavien teosten määrä on suuri. Musiikillisten piirteiden, kirjallisten viittausten tai ohjelmallisuuden perusteella vaikutteita sisältäviä sävellyksiä on Rannan tuotannossa melkein kaksikymmentä. Kiinnostus itämaista ja kaukomaisista eksotiikkaa kohtaan painottui erityisesti 1920-luvulla, mutta jatkui 1950-luvulle asti. 1920-luvulla Ranta sävelsi seuraavat itämaiseen eksotiikkaan viittaavat teokset:

- *Arabialainen laulu* op. 3a/4 (1920–1923), laulu, piano, teksti: Lauri Pohjanpää⁶
- *Rarahu* op. 3a/1 (1922/1925), laulu, piano/orkesteri, teksti: Severi Nuormaa
- *Huhuilu* op. 26a/1 (1923), piano
- *Oceania* op. 13/2 (1924), laulu, kamariyhtye/orkesteri, teksti: Elina Vaara
- *Aziyadé* op. 10/2. (1925), laulu, piano, teksti: Elina Vaara
- *Piece orientale* (1926), huilu, piano/harppu
- *Pieni kiinalainen sarja* op. 26b (1926), 1. Aamulaulu 2. Öinen huilu 3. Piiritanssi, kamariyhtye
- *Kiinalainen sotilaslaulu* näytelmään Liitupiiri (1927), näyttämömusiikki
- *Kirsikankukkajuhla* op. 24 (1927), balettipantomiiimi
- *Kiinalaisia runoja* op. 14 (1928), 1. Kevätyö 2. Venheessä 3. Syystuuli, laulu, kamariyhtye, teksti: Wang-Ngan-Shi, Li-Tai-Pe, Wu-ti, suomentanut Eino Tikkanen⁷
- *Japanska akvareller* op. 11 (1924–1928), 1. Sensommar, 2. Höstmåne, 3. Fuji, laulu, kamariyhtye, teksti: Jozammi Karyu, Oe no Chisato, Ariva va no Narihira Ason, Yamabe no Akahito, käännökset ruotsiksi Astrid Gullstrand ja Ida Trotzig

Ranta sisällytti eksoottis-vaikutteisia sävellyksiään sävellyskonserttiensa ohjelmistoihin (1929–1931, Helsinki/Viipuri). Ensimmäisen sävellyskonsertin ohjelmisto sisälsi sävellykset *Kiinalaisia runoja* op. 14 (1926), *Oceania* op. 13/2 (1924) ja *Japanska akvareller* op. 11 (1924–1928) ja vuoden 1931

⁶ Rannan teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1922 (Walín 1958, 18).

⁷ *Kiinalaisia runoja* -teoksen nuottikäsikirjoituksessa ja Rannan ensimmäisen sävellyskonsertin ohjelmassa (KK Coll. 177.16) sävellysvuodeksi mainitaan 1926. Walinin (1958, 15) teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1928.

sävellyskonsertissa esitettiin balettipantomiiimi *Kirsikankukkajuhla*.⁸ Ranta palasi eksoottisiin aiheisiin myös 25-vuotistaiteilijajuhlakonsertissaan vuonna 1947 (ks. kuva 1).

SULHO RANTA

25-vuotistaiteilijajuhla

KONSERVATORIOSSA
perjantaina lokak. 17 pnä 1947 klo 20

Avustajat: HELSINGIN KAUPUNGINORKESTERI
Sibelius-Akatemian Oppilaskuoro (joht. Martti Turunen)

Solistit: ELLI RANTA
Sinikka Koskela - Inkeri Rantasalo - Antti Koskinen

Johtaa: SÄVELTÄJÄ

Ohjelma

SULHO RANTA

1. *Nymfi soittaa*, sinfoninen scherzo suurelle orkesterille
Katri Valan samannimisen runon mukaan, säv. 1932
2. *Sinfonia III*, C-duuri (Sinfonia dell'arte) säv. 1946–47
ensiesitys
Allegretto semplice
Andantino
Allegro rustico - Meno mosso - Tempo l: o
Allegro, come una fantasia
— Vä l i a i k a —
3. *Kaukomaiden lauluja*
Kolme kiinalaista runoa
Eino Tikkasen suomennoksiin, säv. 1936
I. Silkkiviuhka (Pan = Tsie = Jy)
II. Salaperäinen huilu (Li = Tai = Po)
III. Kiinalainen laulejatar (Ho = Sun)
Rarahu (Severi Nuormaa), säv. 1922
Rarahu II (Meren rannalla) (Katri Vala), säv. 1946–47
ensiesitys
Elli Ranta
4. *Sydämen tie*, lyrillinen kantaatti sekakuorolle, sopraano- ja tenorisooloille ja orkesterille Arvi Kivimaan sanoihin, säv. 1945–46 Sibelius-Akatemian oppilaskunnan 50-vuotisjuhlaan
I. Syysmyrskyssä
II. Hüljaisuus
III. Kevät kultahame
IV. Kaipuu lintu

Solistit: *Sinikka Koskela, Inkeri Rantasalo ja Antti Koskinen*

KONSERTTITOIMISTO FAZER

42

Kuva 1. Sulho Rannan 25-vuotistaiteilijajuhlakonsertin ohjelma (KK Coll. 177.16). Konserttiohjelmassa on huomattavaa ”Kaukomaiden lauluja”-kokonaisuus, joka sisältää itämaiseen eksootiikkaan viittaavia sävellyksiä.

8 Vuoden 1929 sävellyskonsertin ohjelmassa *Kiinalaisia runoja* mainitaan hämäävästi nimellä ”Kolme kiinalaista runoa”, eli samalla nimellä kuin Rannan 1936 säveltämä laulusarja (KK Coll. 177.16). Rannan sävellyskonserteista ks. myös Metsä (2012, 65–68, 83–85) ja Salmenhaara (1996b, 347–354).

1930-luvulla Ranta sävelsi muun muassa yksinlaulut *Autio maa* op. 30/2 & *Pyramiidilaulu* op. 30/3 (1930) Uuno Kailaan tekstiin ja kamarimusiikkisarjan *Kolme kiinalaista runoa* pianolle, huilulle ja laululle op. 53 (1936). 1940-luvulla syntyi myös vielä yksinlaulu *Rarahu II* op. 90 (1946–1947), eräänlainen jatko-osa vuoden 1922 *Rarahulle*. Yllä mainituissa 1920-luvun teoksissa sävellystyylillä vaihtelee impressionistisen maalailevasta rubatotyylisestä (*Rarahu*) hyvinkin kromaattiseen sävelkieleen ja esitysteknisestikin haastaviin muotoihin (*Japanska akvareller*, *Aziyadé*). 1930-luvulla Rannan sävellystyylillä muuntui uusklassisemmaksi, mikä näkyy esimerkiksi *Kolme kiinalaista runoa* -kamarimusiikkisävellyksessä (ks. esim. Salmenhaara 1996b, 351).

Rannan varhainen kiinnostus eksotiikkaan ilmenee 25-vuotistaiteilijajuhlakonsertin (ks. kuva 1) aikoihin lausumasta kommentista: ”Eksotiikka on kiehtonut minua jo lapsesta saakka” (*Helsingin Sanomat* 16.10.1947). Ranta pohti myös *Ilta-Sanomissa* 29.4.1954 Särä-nimimerkillä japanilaisen musiikin piirteitä: ”Mikä lieneekin vienyt kirjoittajan mieleen jo nuoresta pojasta japanilaisuuden pariin, nimen omaan [sic] musiikissa.” Myös Tauno Karila kommentoi *Helsingin Sanomissa* 18.10.1947 eksoottisuuden (viitaten tässä *Rarahu*-yksinlauluun) olleen Rannalle ”Varsinkin nuoruuden töissä [...] aivan määrävänä piirteenä.”

Rarahu- ja Aziyadé-yksinlaulujen kirjalliset lähteet ja eksotismi

Rarahu- ja *Aziyadé*-yksinlauluista välittyvät eksoottiset kuvastot poikkeavat toisistaan ja osoittavat Rannan itämais-eksoottisten aiheiden monipuolisuutta. *Rarahu* sijoittuu Euroopasta katsoen kauas, Tyynellemerelle, *Aziyadé* taas lähemmäs, Istanbuliin ja haaremiaiheisiin. *Rarahun* sävelkielessä on havaittavissa musiikillisen impressionismin piirteitä kuten myös esimerkiksi *Oceania*-yksinlaulussa. Ranta käytti *Rarahun* kaltaista musiikillista tekstuuria myös pianoteoksessaan *Huhuilu* op. 26a/1 (1923). *Aziyadé* puolestaan sidostuu Rannan kromaattisempaan ja dissonoivampaan sävellystyylisiin (esim. *Quartetto inquieto*, *Japanska akvareller*). *Aziyadé*-laulua voisi luonnehtia myös modernistiseksi kokeilevan sävellystyylinsä vuoksi.⁹

9 Tyrväinen (2013, 128–129) toteaa Jim Samsonin (2002) kirjoituksiin tukeutuen, että musiikin modernistisuutta on sinänsä mahdollista tarkastella vain sävellysteknisten määrittelyjen kautta, mutta varsinaisesti modernistisuutta määrittää se, miten näillä sävellystekniikoilla ja keinovaloilla pyritään ilmentämään kriittisyyttä ja pyrkimystä uudenlaiseen (modernistiseen) ilmaisuun. Ks. myös Torvinen (2019).

Ranta omisti *Rarahun* laulaja Oili Siikaniemelle, joka kantaesitti sen 5.12.1923 pianistinaan Leo Funtek (ks. *Svenska Pressen* 4.12.1923). *Rarahusta* tuli Siikaniemen suosikki Rannan yksinlaulujen joukossa, ja laulajaa kutsuttiin myös lisänimellä Oili ”Rarahu” Siikaniemi (*Suomen musiikkilehti* 6/1929). Ranta sovitti *Rarahun* orkesterille vuonna 1925. Erkki Salmehaara (1996b, 351) on pitänyt *Rarahua* Rannan tunnetuimpana eksootisen lauluteoksena. Tunnettuutta osoittavat esimerkiksi Yleisradion arkiston kymmenkunta äänitettä ja Rannan leikekirjaan tallennettujen arvioiden positiivisuus. Sulho ja Elli Rannan vuonna 1926 syntynyt ensimmäinen tytär sai myös nimekseen Eila Rarahu; toista nimeä suositteli Rannoille Väinö Siikaniemi kirjeessään 2.5.1926.

Aziyadé-yksinlaulu ei saanut *Rarahun* kaltaista suosiota. Tiedot laulun esityksistä ovat vähäisempiä ja äänitteitä ei tiettävästi ole saatavilla. Laulusta on tehty puhtaaksikirjoitusversio vasta vuonna 2017 (Edition Tilli). *Aziyadé*-yksinlaulu kuultiin ensimmäistä kertaa 16.12.1929 Viipurissa, sopraano Naëma Nyberghin esittämänä (ks. *Tulenkantajat* 3.1.1930). Konsertin ohjelmisto sisälsi suomalaisten säveltäjien uusien teosten ohella musiikkia Debussyltä, Ravelilta, Poulenciltä, Honeggeriltä, Davicolta ja de Fallalta. Viipurin konsertin arviossa uutta *Aziyadé*-yksinlaulua kuvattiin omaperäiseksi (*egenartade*) ja maalailevaksi (*målande*) (*Wiborgs Nyheter* 19.12.1929). *Aziyadé* esitettiin vuonna 1933 myös Helsingin yliopistolla. Tällöin *Svenska Pressenin* (9.3.1933) kriitikko kirjoitti *Aziyadé*-laulun olevan ”sökt och konstruerad”, mutta piti muita konsertissa kuultuja Rannan lauluja (*Kultakalat* op. 27/1 ja *Laulu ulapalta* op. 27/3) ansiokkaina ilmaisuvoimaisen melodian ja yksinkertaisen harmonisen käsittelyn osalta.

Rarahu- ja *Aziyadé*-lauluja yhdistää ranskalaisen laivastoupseeri Pierre Lotin romanttinen ja itämaisiin unelmiin aiheita tarjonnut kirjallisuus. Loti sai aikanaan suosiota erityisesti kirjojensa autofiktiivisellä ja matkakokemuksia hyödyntävällä tyylillään mutta nojasi kuitenkin teostensa keskeisissä, itämaisten naisten hahmoissa länsimaisiin stereotypioihin ja toiseuttaviin ajattelutapoihin (Szyliowicz 1988, 15, 117–118). Lotin kirjallisuus inspiroi voimakkaasti Tulenkantajien kirjailijaryhmää. Kerttu Saarenheimon (1966, 183–186) mukaan Lotin aasialainen romantiikka ilmenee selvästi Elina Vaaran (1903–1980) esikoiskokoelmassa *Kallio ja Meri* (1924). Ranta käytti Vaaran tekstejä yksinlauluissaan *Oceania*, *Aziyadé* ja *Rarahu II*, jotka kaikki liittyvät myös Lotin kirjoituksiin. Tulenkantajien eksotiikka kiinnosti muitakin ajan säveltäjiä. Esimerkiksi Taneli Kuusiston (1905–1988) sävellysten joukosta löytyy *Oceania*-yksinlaulu (1925) Eli-

na Vaaran tekstiin.¹⁰ Lisäksi Salmenhaara (1996b, 178) mainitsee Ernest Pingoud'n (1887–1942) Jonny Loke -salanimellä säveltämän kevyeen musiikkiin lukeutuvan kappaleen *Rarahu* (fox oriental), joka oli ”Tulenkantajien eksotiikan ilmaus”.

Rarahu-laulun teksti ei ole Tulenkantajilta, vaan sen on kirjoittanut Severi Nuormaa (1865–1924). Runon inspiraationa on Lotin teos *Le Mariage de Loti* (1980), toiselta nimeltään *Rarahu*, joka kertoo matkoista Tyy-nellemerelle ja Tahitille. *Aziyadé*-laulun Elina Vaaran kirjoittaman tekstin taustalla on Lotin samanniminen teos, joka kertoo laivastopalvelusmatkoista Kreikassa sekä Istanbulissa, missä Loti kohtaa haareimityttö Aziyadén. *Le Mariage de Loti*- sekä *Aziyadé*-teokset on suomentanut 1910-luvulla Eino Palola (*Lotin avioliitto* 1917, *Aasian tytär* 1919).

Länsimaisen taidemusiikin orientalismissa mielikuvien Itä ei ole sijoittunut juurikaan Kiinaa ja Japania pidemmälle (ks. esim. Locke 2009, 176–177). Toisaalta myös kaukaisempi Tahiti on kiehtonut taiteilijoita. Rannan *Rarahu*-laulun kolonialistista taustaa käsitellyt Marika Kivinen (2020, 75) on todennut, että Tahiti-mielikuvien luominen alkoi lännessä jo 1700-luvulla. Myös Rannan opiskeluaikana Helsingin yliopiston professorina toiminut Yrjö Hirn (1990 [1928], 345–393) kirjoittaa Tahitin historiallisesta lumosta kirjassaan *Valtameren saari*, joka kaukomaisuuden kuvailussaan ilmentää myös ajan eksotistista kaukokaipuuuta. Huomioiden Rannan *Rarahun* sävellyksajan eksotiikkaa ja itämaisyyttä suosineen kontekstin, ranskalaiseen orientalismiin sidostuvat kirjalliset lähteet sekä laulun seuraavassa analysoitavat musiikilliset piirteet, sijoitan *Rarahun* Rannan tuotannossa itämaista eksotiikkaa ilmentävien sävellysten joukkoon, joskin teokseksi, jossa painottuu eksotiikka ylempänä kategoriana.

Sekä *Aziyadé*- että *Rarahu*-laulujen teksteinä olevissa runoissa kantavana teemana on itämainen/eksoottinen nainen.

Rarahu (Severi Nuormaa 1922)

Rarahu, laps' luonnon villi ja viono,
tyttönen Bora-Boran läikkyvän lahden,
Rarahu, ma tahtoisin palmujen alla
kanssasi leikkiä kahden.

10 Ks. Sibelius-Akatemian kirjaston nuottikäsikirjoitukset:
<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202003178348>.

Tahitin kun tummuvi tuoksuinen yöhyt,
tähdet kun yllämme palavina pilkki,
olkasi vilvas mun poskeani kohtais,
Rarahu, ja hivuksies silkki.

Silloin sensitivaseppelet päissä
juostais me Fatahua-virralla uimaan,
helmasta aallon me nuorina noustais rannalle hyppyhyn huimaan

Rarahu, sun pukus olis kukkia yksin,
olalt' olis kiehkura rintasi uomaan,
Himmeätä laulain me Pomaren linnaan juostais viiniä juomaan.

Linnassa, oi mun Rarahu kukkani,
tarhat tummat ruusuja nukkuis...
Siellä, siellä, mun Rarahu rukkani,
surumme suuret hukkuis!

Loti Aziyadélle (Elina Vaara 1924)

Sirkassian metsien myrttikukka,
joka suot minun juoda huultesi hunajaa!
Sinä suloinen! Syvin lainein aaltoaa
alas olkapäillesi ambrantuoksuinen tumma tukka
Aziyadé!

Valot kirkaat illoin syttyvät Stambulissa,
väri silmäisi fosforiloistein kimmeltää.
Sisin sielusi arvoitukseksi aina jää,
sinä Aasian poloinen, silkin pehmeä pieni kissa.
Aziyadé!

Rarahu-yksinlaulussa on kolme säkeistöä, joista kahden ensimmäisen teksti seuraa Nuorman runoa. Lisäksi laulussa on kolmas, runon loppuosasta mukailtu säkeistö: ”Fatahua virralla / Rarahu kukkani / rannat tummat ruusuja nukkuis / Siellä mun Rarahu rukkani surumme suuret hukkuis.” Analyysini pohjautuu Rannan yksinlaulun tekstiin, mutta kontekstiksi huomioin Nuorman koko runon. *Aziyadé*-yksinlaulun teksti on Vaaran runon mukainen lukuun ottamatta otsikkoo, josta laulussa on mukana pelkkä ”Aziyadé”.

Rarahu- ja *Aziyadé*-lauluissa käytettyjen runojen kertojasubjektien sukupuoli ei ole selvästi osoitettavissa. Runojen taustalla olevat Lotin teokset kannustavat kuitenkin oletamaan, että kertoja on länsimainen mies. Laulujen tekstit tuottavat toiseuttavan me/muut -vastakkainasettelun runon länsimaisen kertojan ja runon kertomuksen kohteena olevan itämaisen naisen välille. Runoista välittyvä mielikuva viehkosta luonnonlapsesta (*Rarahu*) sekä intohimoisesta haareminaisesta (*Aziyadé*) on nykypäivän näkökulmasta naista esineellistävä ja seksualisoiva, mutta syntyäkanaan vaikutelma oli tavanomainen ja suosittu (ks. esim. Locke 1991).

Laulutekstien eksotismia voi tarkastella myös läheisyyden ja kaukomaaisuuden vastakkaisasetteluna, joka toteutuu sekä maantieteellisesti että sukupuoleen liittyvänä. Molempien laulujen teksteissä eksoottinen paikka on paitsi kaukomainen, se myös kuvataan naisen kautta. *Rarahu* on esimerkiksi ”tyttönen Bora-Boran (sic) läikkyvän lahden” ja *Aziyadé* ”Sirkassian metsien myrttikukka” sekä ”Aasian poloinen, silkin pehmeä pieni kissa”. Feminiinisen tulkinnan kannalta huomionarvoista on myös se, että molemmissa lauluissa naishenkilö mielletään luonnon yhteyteen, kuten länsimaisessa dikotomisessa luonto/kulttuuri-sukupuoliajattelussa usein tapahtuu (ks. esim. Leppänen et al. 2020, 242–243).

Sekä *Rarahu-* että *Aziyadé*-laulua ovat esittäneet olemassa olevien äänitysten ja löytämieni muiden esitystietojen perusteella lähinnä sopraanolaulajat. Laulut on kirjoitettu sopraanoäänelle, joskin kirjoitettu ääniala ei sido naislaulajan valitsemiseen; *Rarahu*-laulua ovatkin esittäneet myös mieslaulajat.¹¹ Naislauluäänen luoman sukupuolimielikuvan ja laulujen tekstien eksotisoivan naiskuvan yhdistelmän voisi kuitenkin argumentoida vahvistavan mielikuvaa eksoottisesta sekä sukupuolisesta toisesta. Esimerkiksi Oili Siikanimen kohdalla *Rarahu* vaikuttaa tulleen osaksi hänen laulajaidentiteettiään, ja tätä kuvaa vahvistettiin myös lehdistöarvioissa (ks. *Suomen musiikkilehti* 6/1929). Eräällä tavalla Siikaniemestä siis tuli *Rarahu*, kun hän esitti laulua. Laulujen itämaisen naisen ja esittäjän sukupuolen yhteenliittymisen tulkintaa vahvistaa myös McClaryn (2002, ix–x) huomio musiikillisista mielikuvista (*musical imaginery*), jotka kuulijat esityksen perusteella muodostavat ja joista he saavat myös nautintoa. Locke (2009, 70) on myös todennut, että eksoottiset tekstilliset sisällöt saattoivat vaikuttaa paitsi yleisön myös esiintyjän mielikuviin ja viimeksi mainitun kautta myös esityskäytäntöihin.

11 Ks. esim. Veikko Tyrväinen: *Minä laulan sun iltasi tähtiin – Äänityksiä 1955–1972* (2008, Fuga 9280).

*Itämainen nainen Rannan musiikissa:
luonto, intohimo ja eksoottinen viettelys*

Rarahu-laulun musiikillinen eksoottinen mielikuva syntyy pehmeän, paikallaan pysyvän harmonian, ohuen tekstuurin, modaalisuuden ja laulumelodiaa kehystävien, toistuvien melismaattisten pianovälikkeiden kautta. Laulu alkaa pianon rubatomaisella, kiemurtelevalla ja fermaateilla varustetulla melismalla, joka sisältää huhuilumaisen ”Rarahu-aiheen” (kuva 2). Aihe rakentuu lauluosuudessa ylöspäin kaartuvalle nelisävelikölle. Pianon osuudessa aihe toistuu myös korkeammassa oktaavissa, ja pianovälikkeet rakentuvat aiheen pohjalle. Laulun orkesterisäestyksellisessä versiossa orkestrointi (fl, ob, cl, fg, cont., fg, cor, arpa, solo vl, jouset) vahvistaa eksoottisen tunnun syntymistä; pianon kuvioinnit soittaa orkesteriversiossa huilu, jonka solistinen luonne on perinteisesti liitetty eksoottisen tunnun luomiseen (ks. esim. Locke 2009, 54).

2

Oili Siikaniemelle
Rarahu.
(Severi Nuorman.)

Sulho Ranta, Op. 3^a N^o 1.

Laulu. *Rubato, exotico.* *rit. 3.* *senza tempo, declamando* *accel.*
Ra-ra-hu lapsluonnon vil-li ja vie-no,

Piano. *pp* *ad lib.* *pp* *sempre Ped.*
tyt-tö-nen Bo-ra-Boran läikky-vän lah-den, Ra-ra-hu, ma tah-toisin pal-mu-jen al-la
kans-sa-si leik-ki-ä kah-den. *trillo* *accel f rit.*

Kuva 2. Sulho Ranta: *Rarahu* op. 3a/1. Huhuiluaihe laulumelodiassa tahdeissa 2 ja 4. Sulho Ranta op. 3a – Kolme laulua pianon säestyksellä (1924). Helsinki: R.E. Westerlund. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Laulun esitysmerkintä ”Rubato, exotico” avaa eksoottisuuden hermeneuttisen ikkunan ja luo mielikuvan musiikillisesta sisällöstä. Alkuperäisessä piano-laulu -versiossa säestys rakentuu lähes kolmen oktaavin laajuudelle ulottuvasta avorakenteisesta soinnusta ja koko laulun läpi kantavasta urkupisteestä sekä korkealla liikkuvista rubatomaisista kuvioinneista. Urkupisteenä soiva B-duurisointu on kirjoitettu kvinttikäännöksenä, ja pohjasävelenä oleva kontraoktaavin f-sävel on kaksinnettu oktaavilla. Korostettu soinnun kvintti bassossa hälventää eroa soinnun toonika- ja dominanttitehojen välillä. Sointuun sisältyy myös sävellajituntua urkupisteen ohella hämärtävä ylennetty lyydininen kvartti (e-sävel). Laulun etumerkintä on B–g, ja se liikkuukin paljon b-lyydisen moodin asteikolla. Harmonian staattisuus, melodian modaalinen luonne, erottuvan rytmisen sykkeen häivyttäminen ja ohut tekstuuri ovat yleisiä musiikillisia keinoja, joilla luodaan eksoottista tuntua ja joiden voidaan nähdä viittaavan paitsi eksoottisena koettuun maantieteelliseen paikkaan myös kuviteltuun tilaan ja muuttumattomuuteen (Locke 2009, 51–54). Avoin sointurakenne korostaa ”mystistä” itämaisyyttä (ks. esim. Scott 2003, 174).

Staattiset musiikilliset tekstuurit kuten pysyvä harmonia, urkupisteen käyttö ja harmoniset klusterit ovat tavanomaisia keinoja kuvata erityisesti (pysyvää) luontoa mutta myös laajemmin ymmärrettynä mystisyyttä ja transsendenttiä musiikissa (Torvinen ja Välimäki 2019, 176–178). Luonto liitetään usein myös feminiinisiin piirteisiin (ks. esim. Leppänen et al. 2020, 242–243). Ajatus luonnosta pysyvänä, jopa ikuisena, linkittyy orientalismissa esiintyvään mielikuvaan muuttumattomasta, kaukaisesta Idästä sekä itämaisesta naisesta. *Rarahussa* staattiset tekstuurit viittaavat eksoottiseen luontoon.¹² Urkupistemäisyyden ja staattisuuden voi tulkita korostavan myös nostalgian tunnetta ja (kauko)kaipuuta (Torvinen ja Välimäki 2019, 177), jonka kohteena on eksoottinen Tahiti. Kuten Torvinen ja Välimäki (2019, 176–177) huomauttavat, myös kehollinen kokemus voimistuu staattisuuden kautta; *Rarahun* musiikillinen staattisuus korostaa laulun naishahmon kehollisuutta. Myös *Aziyadé*-laulun tekstuurissa on toisteisia elementtejä (ks. kuva 3), mutta syntyvä vaikutelma ei vaikuta liittyvän yhtä vahvasti luontoon kuin *Rarahussa*. *Aziyadén* toisteisen tekstuurin voisi edellä esitetyn nojalla kuitenkin tulkita korostavan mystisyyttä sekä kehollisen viettelyksen kokemusta.

Staattisuuden vaikutelmaa vahvistaa myös lineaarinen (horisontaalinen) harmonia. Lauluissa ei ole varsinaista vertikaalista harmonista

12 Esimerkiksi Erik Bergmanin musiikissa sekä läheinen että eksoottinen luonto on toistuvana aiheena (Torvinen ja Välimäki 2019, 180).

kehittelyä, vaan harmonia kulkee urkupisteiden ja klusterien kantamana (*Rarahu*) sekä toistuvan säestyskuvioidin avulla (*Aziyadé*, ks. alla tarkemmin). Tämä lineaarisuus poikkeaa länsimaisen taidemusiikin duuri–molli-tonaalisessa musiikissa tavanomaisesta vertikaalisesta harmoniakäsityksestä ja harmonian kehittelystä (ks. Locke 2009, 51). Staat-tisen lineaarisuuden ja duuri–molli-tonaalisen vertikaalisuuden välisen vastakkaisasettelun voi tulkita liittyvän myös yleisempiin länsimaisen ajattelun piirteisiin, kuten sukupuoliseen dualismiin (Torvinen ja Välimäki, 2019, 177–178). Rannan yksinlauluissa vertikaalisuus korostaa eksoottista toiseutta.

Aziyadén musiikillinen tyyli on läpi laulun kromaattinen ja jännitteinen. Laulun etumerkintä on A–fis, mutta harmonian jatkuvasti muuttuvan luonteen vuoksi tarkkaa harmonia-analyysia ei ole tämän tutkimuksen puitteissa mielekäästä kirjoittaa auki. *Aziyadén* eksoottinen ja *Rarahua* voimakkaampi itämainen tuntu syntyy kromatiikan ja dissonanssien luomasta jännitteisyydestä, itämaisiksi mielletyistä melodiakuluista lauluosuudessa, korusävelten käytöstä sekä rytmistä tuntua hämärtävästä e (es)- ja fis (f)-sävelien muodostamasta aiheesta, joka muuntuu myös murretumpaan kahdeksasosanuotein kulkevaan muotoon. *Aziyadé* koettiin tulkintani mukaan voimakkaammin itämaiseksi siksi, että 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa Orientti ja itämaiset mielikuvat sijoittuivat länsimaisessa ajattelussa enimmäkseen Euroopan raja-alueille, kuten juuri Lähi-Itään (Locke 2009, 176–177). *Aziyadén* ”määrittelemättömät” ja monenlaisia harmonisia purkausmahdollisuuksia sisältävät soinnut, 5/4-tahtilaji, lauluosuuden vaativa ambitus sekä muut edellä mainitut piirteet sisältyvät myös Locken (2009, 51–54) eksoottisten musiikillisten piirteiden typologiaan. *Rarahun* tavoin laulun päähenkilön *Aziyadén* nimeä korostetaan huudahdusmaisella aiheella. Laulu päättyy terssittömään e-pohjaiseen sointuun, ja harmoninen tuntu jää avoimeksi.

31/12  Yleisradio A. S.  Melisma

A (cis' - as²)
Aziyadé Sulho Ranta
 (Elina Viikari) op. 10 n^o 2

Não trampo lento, mas com intenso sentimento.

Sin - - kas - - san metsien myr - - tti -
 dolce. simile legato


kuk - - ka, joka suot minun juo - - du huullesi huna - - jaa - !

3 poco con passione.

Sinä su - - loi - - non! Sej - - vir lai - - min

cresc. f. fortiss.

aal - - to ad alas olka - - päillesi ambran - - tuoksuunsa,
rit. loco *rit. loco*

 R. E. Westerlund
 Helsinki-Helsingfors

Kuva 3. Sulho Ranta: Azyadé op. 10/2. Nuottikäsikirjoitus. KK Coll. 790.130. Julkaistu perikunnan luvalla.

Miten *Rarahu*- ja *Aziyadé*-laulujen teksteissä kuvatut naishahmot ilmenevät musiikillisessa materiaalissa ja mitä musiikillisista piirteistä voidaan tulkita? *Rarahu*-laulun yksinkertaisen ja paljaan sävelkielen voidaan yleisesti tulkita kuvaavan luonnonlasta eli *Rarahu*-tyttöä, joka on samalla viaton sekä länsimaisen intohimon kohde. *Aziyadé* taas on sekä tekstin että laulun jännitteisen, kromaattisen musiikillisen materiaalin perusteella viettelevämpi ja intohimoisempi, itämainen *femme fatale*.

Molemmissa lauluissa huudahdus- ja huhuilumaiset eleet antavat nais-
hahmoille musiikillisen muodon.¹³ *Rarahun* aloittava huhuiluaihe (kuva 2) luo vaikutelman tyhjästä rannasta, jolla huhuilijan kutsuu *Rarahu*-tyttöä urkupisteenä soivan luonnon helmasta. Aihe toistuu samassa muodossa laulumelodiassa kuusi kertaa ja on mukana säestyksen kuvioinneissa. *Aziyadé*-laulussa huudahdusele (kuva 4) on kaksiosainen ja toistetaan kahdesti tahdeissa 17–19 ja laulun lopussa hieman muunneltuna. Toisin kuin *Rarahu*-laulussa, *Aziyadé*ssa huudahdus on jännitteinen. Se koostuu pitkää fis-säveltä seuraavasta, nopeasta alapuolisesta sivusävelestä e ja tätä korukuviota seuraavasta alaspäisestä seksihypystä. Sävelet ovat samat kuin pianon oikean käden säestyksen pysyvässä e- ja fis-sävelistä muodostuvassa kuvioinnissa lisätyn viimeiselle tavulle sijoittuvalla ais-sävelellä. Huudahduksen toinen, *Aziyadé*-nimen toistava osa kiipeää kromaattisesti ja triolirytmillä ylöspäin päätyen korusävelen kautta kaksiviivaiseen gis-säveleen. Huudahduksen toistuessa kappaleen lopussa kromaattiseen nousevaan kulkuun on lisätty kuviointia fis²/e² ja ais¹/h¹-sävelten välillä kuudestoista- ja kahdeksasosatriolirytmillä. Pianosäestys sisältää molemmilla kolmetahtisen huudahduksen toistokerroilla puolinuotein liikkuvia, oikealla ja vasemmalla kädellä eri oktaaveissa lähes samanlaisina toistuvia jännitteisiä sointuja, joita kaikkia edeltää korusävel tai -sointu. Huudahdukset ovat musiikilliselta materiaaliltaan jännitteisiä ja siksi myös intohimoa korostavia, mikä sopii yhteen haaremiaiheiston ja viettelevän itämaisen naisen aiheiston kanssa.

13 Nousevaa intonaatiohyppyä voidaan kutsua huutoeleeksi ja siihen sisältyy usein myös seksti-intervalliaihe (ks. esim. Jalkanen ja Kurkela 2003, 95–96).

liberamente

(17) A - zi - ya - dé, A - zi - ya - dé!

Kuva 4. Sulho Ranta: *Aziyadé op. 10/2. Huudahdusaihe tahdeissa 17–19. Edition Tilli 2017.*

Molempien laulujen melismaattisissa kuluissa on arabeskimaisuutta, joka korostaa itämaisen naisen mielikuvaan liittyvää feminiinistä viettelystä. Alun perin islamilaisen Lähi-Idän koristeelliseen kalligrafiaan ja kuviointeihin viitannut arabeskin käsite laajentui eurooppalaisessa ajattelussa 1700- ja 1800-lukujen kuluessa, ja on Locken (2009, 217–222) mukaan tärkeä piirre musiikillisessa eksotismissa sekä erityisesti impressionistina tunnetun Debussyn sävellyksissä. Gurminder Kaur Bhogal (2021, 129–148) liittyy erityisesti ranskalaisten säveltäjien teoksissa arabeskimaisuuden synnyttämän sointiväriin hetkellisyyteen, eksoottiseen naiseen sekä eksoottisen mysteerin ja fantasian sekä aistillisuuden kuvaamiseen ja vahvistamiseen. *Rarahu*-laulussa toistuva arabeskimainen välisoitto sisältää piirteitä, jotka Bhogal (2021, 137) tulkitsee vihjailevaa aistillisuutta korostaviksi Debussyn *Faunin iltapäivä* (1894) -orkesterisävellyksen alun tunnetussa huiluosuudessa. Yhteys tulee esiin erityisesti *Rarahun* orkesteriversiota tarkasteltaessa, koska siinä välisoitot on annettu juuri huilun soitettavaksi. Erityisesti orkesteriversion huiluosuudessa Ranta vaikuttaisi pyrkivän kohti Debussyn kaltaista tekstuuria (ks. Bhogal 2021, 137), johon kuuluvat keskirekisterin hyödyntäminen, vibraton käyttö (Rannalla trillit) sekä kromaattinen kiemurtelevuus, jota Rannalla tosin on maltillisesti. Lisäksi *Rarahun* huhuiluaiheessa on samankaltaisuutta Debussyn huiluosuuden lopun intervallihyppyjen kanssa. *Rarahun* välisoiton arabeskimaisuus korostuu edelleen Pia Ravennan 1920-luvun lopulla tekemässä levytyksessä, jossa hän laulaa viimeisen välisoitto-osuuden vokaliisina a-äänteellä (kuva 5) ja vahvistaa näin syntyvää eksoottista kuulokuvaa (ks. myös Locke 2009, 54).

14

8

5 3

simile lunga

5 5

accel. f. rit. rit. pp rall.

con moto rit. molto rit.

Fa-ta-hu-a vir-ral-la, Ra-ra-hu kuk-ka-ni, ran-nat tum-mat ruu-su-ja nukku-is, Siellä, siellä mun

Kuva 5. Sulho Ranta: Rarahu op. 3a/1. Melismaattinen välisoitto (tahti 14). Sulho Ranta op. 3a – Kolme laulua pianon säestyksellä (1924). Helsinki: R.E. Westerland. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Aziyadé-laulu ei sisällä yhtä selvää arabeskimaisuutta. Laulumelodian kromaattisesti ylös ja alas liikkuvissa osuuksissa esimerkiksi tahdeissa 10–14 (kuva 6) tai nopeita nuottiarvoja sisältävissä Aziyadé-huudahduksissa on kuitenkin arabeskimaisia piirteitä. Locke (2009, 221) liittää kiemurtelevat arabeskimaiset linjat naishahmojen kuvaamiseen esimerkiksi Rimsky-Korsakovin *Shéhérazaden* (1888) tunnetussa alaspäin liikkuvassa trioliteemassa.

8 *con un poco passione*
 Si-nä su-loi - nen! Sy - vin lai - nein

cresc. *f*

11 *un poco rit.*
 aal - to - aa a - las ol - ka-päi - le - si amb - ran - tuok - sui - nen,

loco *loco*

14 *a tempo*
 tum - ma tuk - ka

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a vocal and piano piece. System 8 (measures 8-11) features a vocal line with lyrics 'Si-nä su-loi - nen! Sy - vin lai - nein' and a piano accompaniment with markings 'con un poco passione', 'cresc.', and 'f'. A blue box highlights a specific bass line in the piano part. System 11 (measures 11-14) includes lyrics 'aal - to - aa a - las ol - ka-päi - le - si amb - ran - tuok - sui - nen,' and markings 'un poco rit.', 'loco', and 'loco'. System 14 (measures 14-15) has lyrics 'tum - ma tuk - ka' and the marking 'a tempo'. The piano part in system 14 shows a complex rhythmic pattern in the right hand.

Kuva 6. Sulho Ranta: Azyadé op. 10/2. Säestysosuuden matalat kontrastiset soinnut tahdeissa 9 ja 11. Alaspäin suuntautuvat melodiset kulut tahdeissa 10–11 ja 13–14. Edition Tilli 2017.

Richard Taruskinin (1997, 165–166) mukaan alaspäin kiemurteleva kroaattainen melisma on merkinä *negasta*, jolla on länsimaisessa taidemusiikissa usein ilmennetty seksuaalisia eksoottisia naishahmoja (esim. *Carmen*). Myös McClary (2002, 57–59) liittää *Carmenin* alaspäisen melismaattisen melodian viettelemisen retoriikkaan ja korostettuun kehollisuuteen. *Carmenin* hahmo sisältää myös rodullisen toiseuden piirteitä, jotka niin ikään olivat eksotistisessa diskurssissa läsnä ja jotka liitettiin myös usein viettelevään (itämaiseen) naiseen (McClary 2002, 63–64). *Rarahussa* ei ole selkeää *nega*-elettä, mikä sopii *Rarahun* kokonaisvaikutelmaan vihjailevammasta seksuaalisuudesta. *Aziyadén* edustama eksoottinen ja haaremiaiheeseen myötä itämainen nainen on avoimemmin seksuaalisesti kiehtova, mitä Vaaran runoteksti ja siihen yhdistyvä musiikillisen ilmaisu korostaa. *Aziyadé*-laulusta voidaan löytää *nega*-käsitteeseen liittyviä alaspäisiä vietteleviä kulkuja esimerkiksi tahdeissa 10–11 ja 30–31 (kuva 6 ja 7). Erityisesti tahtien 10–11 alaspäiseen kulkuun ja sen ympäröivään melodialinjaan yhdistyvät viettelyksen vaikutelmaa vahvistavat runotekstin säkeet ”Syvin lainein aaltoa alas olkapäillesi ambrantuoksuinen tumma tukka”.

30

f

ar - voi - tuk - sek - si ai - na jää, — si - nä

loco

f

f

loco

loco

Kuva 7. Sulho Ranta: *Aziyadé op. 10/2*. Alaspäin suuntautuva melodinen kulku ja kontrastiset matalat oktaavit pianon säestysosuudessa. Edition Tilli 2017.

Aziyadé-laulun viettelevän eroottisuuden tulkintaa voidaan vahvistaa Kramerin (1990, 136–166) seksuaalisuuden tulkintojen kautta. Ranskalaiseen orientalismiin ja Tulenkantajien eksotiikkaan liittyvä runoteksti, laulun

otsikko, eksoottista mielikuvaa luova esityserkintä sekä itämais-eksoottisen kuulokuvan synnyttävä musiikki muodostavat seksuaalisuutta korostavan diskurssin ja vahvan vaikutelman eroottisesta, viettelevästä naisesta. *Aziyadén* musiikillisessa ilmaisussa intohimon ja eroottisuuden vaikutelmaa luovat samankaltaiset musiikilliset piirteet, joita Kramer (1990, 147) määrittelee myös Wagnerin *Isolden* lemmenkuolon aariasta: purkautumattomat harmoniat, lukuisat korusävelet ja puolisävelaskelin liikkuva melodia. Intohimon vaikutelmaa vahvistaa myös laulun aaltoileva intensiteetti, joka vaihtelee lauluosuuden ja pianon limittyneestä tekstuurista ambitukseltaan laajoihiin osioihin, joita korostavat pianon matalat soinnut.

Rarahu-laulun sen sijaan voidaan nähdä esimerkkinä Kramerin (1995, 203–211) korostamasta eksoottisen kuluttamisesta. Siinä länsimaisen musiikinkuluttajan saataville tuodaan kaikki se, mitä hän voi eksoottisesti toivoa, mukaan lukien eroottiset ja seksuaaliset fantasiat.¹⁴ *Rarahun* aikalaissuosio, eksoottista vaikutelmaa vahvistava orkesteriversio sekä saatavilla olevien levytysten ja nauhoitusten määrä antavatkin vaikutelman sävellyksestä, joka tarjosi aikalaisyleisöille kaivattuja itämais-eksoottisia elämyksiä. *Rarahun* tarjosi mielikuvamatkan ”takaisin luontoon”, kaukomaisen Tyynenmeren rannoille, pois teollistuvan yhteiskunnan kiivaan kehitystahdin keskeltä.

Johtopäätökset

Rarahu- ja *Aziyadé*-laulujen naishahmot edustavat länsimaisen taidemusiikin orientalismin *topos obligé* -aihetta sekä ovat osa länsimaisen taidemusiikin itämaisen naisen representaatiojärjestelmää. Molemmat laulut sisältävät teksteissään seksuaalisia haavekuvia, joita Rannan itämaisiksi tulkittavia vaikutteita sisältävä musiikillinen ilmaisu täydentää.

Itämaista naista kuvaavia piirteitä lauluissa ovat erityisesti *Rarahun* ja *Aziyadén* nimen mainitsemiseen liittyvä huhuilu/huudahdusaihe, viettelevään ja aistilliseen feminiinisyyteen liittyvä arabeskimaisuus sekä eroottisen intohimoa luovat jännitteiset harmoniat. Myös erityisesti *Rarahu*-lauluun liittyvä staattisen ja eksoottisen luonnon musiikillinen kuvaaminen ja sen yhdistäminen laulutekstin *Rarahu*-tyttöön on selkeä itämaisen naisen representaatiotapoihin lukeutuva piirre. Lisäksi ruumis/mieli- sekä tunne/järki-dikotomiat (ks. Leppänen et al. 2020, 242–243)

¹⁴ Kramer (1995) tarkastelee eksoottista kuluttamista Ravelin *Daphnis et Chloé* (1912) -balettimusiikin kautta.

vahvistavat itämaisen naisen representaatiota. Kehollisuuteen liittyvät musiikilliset piirteet yhdistettynä laulujen teksteihin vahvistavat ruumis/mieli-dikotomiaa. Itämaisen naisen keho on länsimaisen miehen mielen ja halujen mukaan kuvattu ja hallittu. Molempien laulujen sävelkieli pyrkii myös voimakkaaseen tunnelmaisuun, mikä linkittyy feminiinisyyteen liitettyyn tunteellisuuteen vastakohtanaan maskuliininen järki ja länsimaisen taidemusiikin hierarkiat sekä ”järkiperäisen” sävellystyylin arvostus. *Rarahun* tunnelmaisuus on impressionistista maalailevuutta, *Aziyadé* kuvaa musiikillisten jännitteiden kautta intensiivistä intohimoa. Modernismissa ero maskuliinisen länsimaisuuden ja feminiinisen eksoottisuuden välillä korostui, sillä maskuliinisuus liitettiin edistykseen ja uudistumiskykyyn, kun taas eksoottinen nainen jäi marginaaliin (ks. Goto-Jones 2014, 1453).

Rarahu- ja *Aziyadé*-laulut linkittyvät yhteen aiheidensa ja Pierre Lotiin liittyvien kirjallisten lähteiden kautta. Musiikilliselta tyyliltään laulut ovat kuitenkin hyvin erilaisia, mikä lienee ollut osasyynä myös laulujen erilaiseen suosioon. *Aziyadé*-laulun uudenlainen ja kokeileva musiikillinen ilmaisu kertoo nuoren Rannan kyvyistä ja halusta käyttää monipuolisia sävellyskeinoja. Ajan yleisöä tämä dissonoiva, modernistinen sävelkieli ei kuitenkaan vielä välttämättä tavoittanut tai se saatettiin kokea kielteissävytteisenä eklektisyytenä (ks. Tyrväinen 2013, 53–54). Ranta pyrki myös ensimmäisen sävellyskonserttinsa ohjelmistovalinnoissa nimenomaan ilmentämään omien sanojensa mukaan ”uudenaikaisuutta”, mikä johti epäilevään ja kielteiseen vastaanottoon erityisesti konsertin instrumentaaliteosten osalta.¹⁵

Jos ajatellaan modernismin määrittäneen nimenomaan maskuliinisen edistyksellisyyden kautta, jota vastaan feminiininen, kehittymätön ja menneeseen katsoa eksotiikka asetettiin, on *Aziyadé* mielenkiintoinen yhdistelmä sekä uusia pyrkimyksiä että itämais-eksoottisia vaikutelmia. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Rannan ajan yleisö ei kokenut uuteen pyrkivän sävelkielen yhdistyvän hyvin eksoottiseen aiheeseen. *Rarahun* voisi sen sijaan esittää olevan eksotismin ”malliesimerkki”, jossa yhdistyvät harkitut itämaisen eksotiikan piirteet, Tahiti-kiinnostus sekä Pierre Lotin Tulenkantajien suosima kirjallisuus. Kuten olen maininnut, *Rarahu* oli jo sävellysaikanaan suosittu ja kuuluu edelleen Rannan tunnetuimpien sävelteosten joukkoon. Rantaa käsittelevässä kirjoituksessaan *Karjala*-lehdessä (27.1.1929) Väinö Siikaniemi esittää, että *Rarahu* ei ollut liian vieras nimenomaan pentatonisuutensa vuoksi, joka yhdistää sen suomalaisille

¹⁵ Ranta kuvaa ”uudenaikaisuuden”-pyrkimystään kirjeessään Erkki Melartinille 17.2.1929 (KK Coll. 530.12).

tuttuun viisikieliseen kanteleeseen. Samaisessa lehtikirjoituksessa Siikaniemi toteaa myös, että ”*Rarahu* on sisällöltään kansainvälinen ja sen vaikutus laulettunakin on kansainvälisesti kokeiltu ja tehokkaaksi havaittu.” Yksityiskohtaisempi tarkastelu aikalaisreseptiosta ja myös laulujen sävellysvuosien kontekstin tarkempi pohdinta olisi kuitenkin vielä tarpeen laulujen erilaisen suosion syiden tarkemmaksi ymmärtämiseksi.

Rarahu- ja *Aziyadé*-laulujen tarkastelu täydentää kuvaa Rannan laulu-tuotannosta ja itämais-eksoottisesta kiinnostuksesta. Yksinlaulut tuovat monipuolisesti esiin länsimaisen taidemusiikin ja taiteen piirissä suosittua itämaisen naisen aiheen. Sävellykset liittyvät länsimaiden eksotistiseen ja toiseuttavaan tapaan määritellä vieraita kulttuureita ja niiden edustajia, erityisesti naisia. Lisäksi sävellysten representaatiot ja niiden tuottamat mielikuvat liittyvät yleisemmin länsimaisen kulttuurin naiskuvan muotoutumiseen ja sen tuottamiseen.¹⁶ Naisten tulkinta eksoottisiksi viette-lijöiksi, joihin länsimainen (mies) käyttää valtaansa on vaikuttanut paitsi ”meidän” ulkopuolellamme oleviin kulttuureihin suhtautumiseen myös oman yhteiskuntamme sisällä vallitseviin asenteisiin. Yeğenoğlun (1998, 26) mukaan tarkastelemalla länsimaista tapaa kuvata itämaisia naishahmoja ymmärrämme paremmin myös länsimaisen kulttuurin yleisesti naisiin kohdistamaa seksuaalista ja toiseuttavaa diskurssia. Tämän diskurssin ymmärtäminen on tärkeää myös 2020-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa. Ymmärtämisessä on tärkeää itämaisyyteen ja eksoottisuuteen liittyvien käsitysten ja mielikuvien syntyhistorian monipuolinen tarkastelu esimerkiksi suomalaisessa taidemusiikissa. Rannan sävellysten taustalla vaikuttaneet yhteiskunnalliset tekijät ovat todellisia ja kertovat siitä, miten itämaiset mielikuvat ovat syntyneet. Rannan tiedot ajan eksotiikasta ja sävellysten itämais-eksoottiset piirteet kertovat vaikutteiden tietoisesta hyödyntämisestä. Itämaisen naisen representaatioiden tarkastelu Rannan yksinlauluissa tuo siten uutta tietoa siitä, miten itämaisia mielikuvia luotiin suomalaisten säveltäjien teoksissa.

16 *Musical imaginery* ks. McClary (2002, ix-x).

Lähteet

Aineistolähteet

(KK) Kansalliskirjasto

Nuottimateriaali:

Ranta Sulho 1925. *Rarahu* op. 3a/1. Orkesterisovitus. Nuottikäsikirjoitus. Coll. 790.124. Yleisradion sävellyskäsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

–1925. *Aziyadé* op. 10/2. Nuottikäsikirjoitus. Coll. 790.130. Yleisradion sävellyskäsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Henkilöarkisto ja muu arkistomateriaali:

Ranta, Sulho. Kirjeet Erkki Melartinille. Erkki Melartinin arkisto. Coll. 530.12. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

–Painatteet. Sulho ja Elli Rannan arkisto. Coll. 177.16. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Siikaniemi, Väinö. Kirjeet Sulho Rannalle. Sulho ja Elli Rannan arkisto. Coll. 177.4. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Salava, Lauri Alfred. *Nimiluettelo: Henkilönnimet*. Kansalliskirjasto.

–1930. *Nimiluettelo: Salanimet ja nimimerkit*. [kustantaja tuntematon]. Kansalliskirjasto.

Walén, Elvi 1958. *S. Rannan sävellysluettelo*. Helsinki: Kansalliskirjasto.

Kustannettu nuottimateriaali

Ranta Sulho. 1922. *Rarahu* op. 3a/1. *Sulho Ranta op. 3a – Kolme laulua pianon säestyksellä* (1924). Helsinki: R.E. Westerlund. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki.

–1925. *Aziyadé* op. 10/2. Edition Tilli.

Äänitteet

Ravenna, Pia. 2001. Pia Ravenna – Recordings 1924–1929. Pia Ravenna, sopraano, Otto Dobrindt, johtaja. Fuga 9123. CD.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Helsingin Sanomat

–16.10.1947: 6. ”Rarahusta Rarahuun. Sulho Ranta 25 vuotta säveltäjänä”. Kirjoittaja: nimimerkki Marianna.

–18.10.1947: 7. ”Sulho Rannan 25-vuotistaiteilijajuhla”. Kirjoittaja: Tauno Karina (nimimerkki T.K-la.).

Ilta-Sanomat. 29.4.1954: 3. ”Sävelten maailmasta. Japanilaista tällä kertaa”. Kirjoittaja: Sulho Ranta (nimimerkki Särnä).

Karjala. 27.1.1929: 9. ”Pienois kuvia luovista laulajistamme. Sulho Ranta”. Kirjoittaja: Väinö Siikaniemi.

Karjalan sanomat. 8.3.1930: 6. ”Eräitä nykyhetken sävellystaitteemme ääri viivoja”. Kirjoittaja: Sulho Ranta.

Suomen musiikkilehti. 6/1929: 86. ”Hura//ra, Rarahu!”. Kirjoittaja: Lauri Ikonen (nimimerkki L. I:nen).

Svenska Pressen

–4.12.1923: 4. Konserterna.

–9.3.1933: 4. ”Aino Wegelius-Vuorijokis konsert”. Kirjoittaja: Birger Bucher (nimimerkki B. B-t.).

Tulenkantajat. 3.1.1930, nro 1: 14. ”Recital de chant 16.12.1929, Naëma Nybergh.” Kirjoittaja: Sulho Ranta.

Wiborgs Nyheter. 19.12.1929: 2. ”Recital de chant”. Kirjoittaja: nimimerkki —t.

Muu materiaali

Sibelius-Akatemian kirjaston nuottikäsikirjoitukset. Arkistoluettelo. Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202003178348>.

Kirjallisuus

Austern, Linda Phyllis 1998. ”*Forreine Conceites and Wandring Devises: The Exotic, the Erotic, and the Feminine*”. Teoksessa *The Exotic in Western Music*, toim. Jonathan Bellman, 26–42. Boston: Northeastern University Press.

Bellman, Jonathan, toim. 1998. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.

Bhagal, Gurminder Kaur. 2021. ”Ephemeral Arabesque Timbres and the Exotic Feminine”. Teoksessa *Arabesque without End: Across Music and the Arts, from Faust to Shahrazad*, toim. Anne Leonard, 129–148. New York: Routledge.

Born, Georgina ja David Hesmondhalgh. 2000. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.

Dekoven, Marianne. 1999. ”Modernism and Gender”. Teoksessa *The Cambridge Companion to Modernism*, toim. Michael Levenson, 174–193. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521495164>

Goto-Jones, Christopher. 2014. ”Magic, Modernity, and Orientalism: Conjuring representations of Asia”. *Modern Asian Studies* 48 (6): 1451–1476. <https://doi.org/10.1017/S0026749X13000498>

Hannikainen, Päivi-Liisa, toim. 2017. *Petter ja Elisabet Hällströmin suku XI. Musiikkia ja musiikin taitajia Hällström-suvussa neljällä vuosisadalla*. Porvoo: Petter ja Elisabet Hällströmin sukuseura ry.

Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Acta Musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Hirn, Yrjö. 1990 [1928]. *Valtameren saari*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa: musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Huttunen, Matti. 2015. ”1920-luvun modernismi tutkimuskohteena”. Teoksessa *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*, toim. Matti Huttunen ja Annika Konttori-Gustafsson, 11–30. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taidetieteellisen tutkimuskeskuksen Sibelius-Akatemia.

Isolammi, Hanna. 2019. *Väinö Raition orkesteriteosten modernismi ja sen vastaanotto 1920-luvun Helsingissä*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelma.

Jalkanen, Pekka ja Vesa Kurkela. 2003. *Suomen musiikin historia 6: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Juvonen, Tuula et al. 2010. ”Kuinka sukupuolta voi tutkia?”. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma, 9–20. Tampere: Vastapaino.

Kivimaa, Arvi. 1974. *Kasvoja valohämystä*. Helsinki: Otava.

Kivinen, Marika. 2020. ”Rarahu – att spåra kolonial historia genom en sång”. *Finsk Tidskrift* 7–8: 71–80.

Koivunen, Leila ja Anna Rastas. 2020. ”Suomalaisen historian tutkimuksen uusi käänne? Kolonialismikeskustelujen kotouttaminen Suomea koskevaan tutkimukseen”. *Historiallinen aikakauskirja* 118 (4): 427–437.

Kullaa, Rinna et al. toim. 2022. *Kolonialismi Suomen rajaseuduilla*. Helsinki: Gaudeamus.

Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press.

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.

Kärjä, Antti-Ville. 2020. *Alkusoittoja: musiikin menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Lahti, Janne ja Rinna Kullaa. 2020. ”Kolonialismin monikasvoisuus ja sen ymmärtäminen Suomen kontekstissa”. *Historiallinen Aikakauskirja* 118 (4): 420–426. <http://hdl.handle.net/10138/324389>

Leppänen Taru et al. 2020. ”Sukupuoli”. Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma: risteyskiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*, toim. Yrjö Heinonen, Veijo Hietala, Altti Kuusamo ja Päivi Lappalainen, 241–277. Turku: Turun yliopisto.

Lewis, Reina. 2004. *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. London: Tauris.

Locke, Ralph P. 1991. ”Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s Samson et Dalila”. *Cambridge Opera Journal* Volume 3: 261–302.

Locke, Ralph P. 2009. *Musical exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.

Locke, Ralph P. 2018 [2001]. Orientalism. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604>

Locke, Ralph P. 2010 [2001]. Exoticism. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644>

MacKenzie, John M. 1995. *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press.

Marvia, Einari, toim. 1965. *Suomen säveltäjiä. 1. osa, Erik Tulindbergistä Armas Launikseen*. Porvoo: WSOY.

Marvia, Einari. 1966. *Suomen säveltäjiä. 2. osa, Heino Kaskesta Leif Segerstamiin*. Porvoo: WSOY.

Merivirta, Raita, Leila Koivunen ja Timo Särkkä, toim. 2021. *Finnish Colonial Encounters: From Anti-Imperialism to Cultural Colonialism and Complicity*. Cambridge Imperial and Post-Colonial Studies Series. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-80610-1>

McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Metsä, Helen. 2012. Kiinalaisia runoja, Arabian lumoa ja Tahitin unelmia – Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalisminä. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2012120310131>.

Nuormaa, Severi. 1922. ”Rarahu”. Teoksessa *Risti ja runo: runoja*. Helsinki: Otava.

Paasonen, Susanna. 2010. ”Sukupuoli ja representaatio”. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma, 39–48. Tampere: Vastapaino.

Rajala, Panu. 2014. *Tulisoitu pimeään: Olavi Paavolaisen elämä*. Helsinki: WSOY.

Ranta, Sulho. 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.

Ranta, Sulho. 1942. *Musiikin valtateillä: musiikkia ja muusikoita*. Porvoo: WSOY.

Ranta, Sulho. 1945a, toim. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, Porvoo: WSOY.

Ranta, Sulho. 1946. *Sävelten valo ja varjoja: toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY.

Ranta, Sulho. 1950 & 1956. *Musiikinhistoria I & II*. Jyväskylä: Gummerrus.

- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Rossi, Leena-Maija. 2010. "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin". Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saaresma, 21–38. Tampere: Vastapaino.
- Saarenheimo, Kerttu. 1966. *Tulenkantajat – Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996a. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki. 1996b. *Suomen musiikin historia 3: Uuden musiikin kynnyksellä*. Porvoo: WSOY.
- Samson, Jim. 2002. "Nations and Nationalism". Teoksessa *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. toim. Jim Samson, 568–600. Cambridge: Cambridge University Press.
- Said, Edward W. 2003 [1978]. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.
- Scott, Derek B. 2003. Orientalism and Musical Style. Teoksessa *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, 155–178. New York: Oxford University Press.
- Szyliowicz, Irene L. 1988. *Pierre Loti and the Oriental Woman*. London: Palgrave Macmillan.
- Taruskin, Richard. 1997. *Defining Russia musically. Historical and hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Tikkanen, Eino. 1925. *Aamuhuilu. Kiinalaista lyriikkaa*. Helsinki: Otava.
- Torvinen, Juha. 2019. "Luontosäveltäjä Erik Bergman. Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon." Teoksessa *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, toim. Juha Torvinen ja Susanna Välimäki, 249–283. Turku: Turun yliopisto.
- Torvinen, Juha ja Susanna Välimäki. 2019. "Nordic Drone: pedal points and static textures as musical imagery of the northerly environment". Teoksessa *The Nature of Nordic Music*, toim. Tim Howell, 173–192. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315462851>
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klammin musiikissa*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 30. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Tyrväinen, Helena. 2015. "Armas Launis pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana: Uran ja yhteenkuuluvuuden kysymyksiä". *Musiikki* 44 (3–4): 141–191.
- Upperton, Laura. 2007. "Patriotic Vigour or Voice of the Orient? – Re-reading Elgar's Caractacus". Teoksessa *Music and Orientalism in the British Empire 1780s–1940s*, toim. Martin Clayton ja Bennett Zon, 209–236. Aldershot: Ashgate.
- Vaara, Elina. 1924. "Loti Aziyadélle". Teoksessa *Kallio ja meri ynnä muita runoja*. Porvoo: WSOY.
- Yeğenoğlu, Meyda. 1998. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.



Jonas Lundblad

***Sentiment beyond Chronometry:
A Performance History of Olivier Messiaen's
Livre d'orgue***

Jonas Lundblad (jonas.lundblad@musik.uu.se) är forskare i musikvetenskap samt konsertorganist. Han har varit knuten till Institutionen för musikvetenskap vid Uppsala universitet sedan 2014. Arbetet har innehållit ett konstnärligt forskningsprojekt kring Olivier Messiaens orgelmusik, redaktörskap och forskning för en kommande svensk kyrkomusikhistoria, samt en databas över musikaliska handskrifter i samlingar från 1700-talets Sverige. Lundblads forskning rör ofta förhållanden mellan estetik och musikhistoria i konstmusik sedan det sena 1700-talet. Ett specialområde från tidigare religionsvetenskaplig forskning är den tyska romantiken och särskilt Friedrich Schleiermachers estetik. Inspelningsprojekt av såväl Olivier Messiaens orgelverk som svensk orgelrepertoar förenar musikhistorisk forskning med konstnärlig praktik.

DOI: 10.51816/musiikki.128191

*Sentiment beyond Chronometry:
A Performance History of Olivier Messiaen's
Livre d'orgue*

Jonas Lundblad
.....

Creative Contradictions in Messiaen as Composer-Performer

Pierre Boulez once described his teacher Olivier Messiaen as “a man who is preoccupied strongly with techniques, but who puts forward, in the first place, expression”. Speaking in the year 1988, Boulez added the comment that Messiaen was “exactly in the centre of some very important contradictions of this century” (Dingle 2014, 29).¹ This remark was intended to highlight compositional and aesthetic developments but is equally ap-
posite in regard to ideals of musical performance. The Messiaen scholar Christopher Dingle cites Boulez’s remarks in order to highlight how creative contradictions between technique and expression “become especially acute in considering Messiaen as composer-performer” (Ibid.).

A standard trope in discussions of Messiaen’s 1956 recordings of his at the time published œuvre for the organ is the remarkable freedom the composer grants himself. In comparison to predecessors in the French organ tradition, Messiaen’s scores had attained a new level of technical complexity, not least as pertains to rhythm and an enhanced exactitude in the prescription of timbres (registers). This tendency echoed a broader modernist trajectory towards text-centred ideals of performance, in lieu of performers licensing themselves freedom to correct, rearrange or improvise beyond composers’ notation. Such a development was commonly presented as a progression beyond a prevalent Romantic tradition, which emphasized expression and depth of feeling. A corresponding transition took place concerning renderings of musical time, when new chronomet-

1 Comments from “Messiaen at 80”, a TV program aired on BBC2 on December 10, 1988.

rical demands transformed performance traditions at least perceived to be grounded in subjective intuition (Philip 1992, 7–93, Hill, R. 1994).

Livre d'orgue (1951–1952) represents a peak of abstract modernism among Messiaen's organ works. Its seven movements exhibit some of his most radical explorations of multi-dimensional serial techniques and rhythmic experiments. To render these structures audible, chronometrical fidelity to the notated text would seem more apposite, at least at first, then subjective intuition or freedom. However, Romantic traits in performance need not necessarily stand opposed to modernist demands for objectivity and metrical exactitude. Messiaen himself defied criticism of lingering Romanticism in his organ music – “I'm not ashamed of being a Romantic” – and reversely implied that this tradition entailed an intensity of perception lacking in his own age (Messiaen 1994a, 120).

This article explores tensions between Romantic and modernist traits in Messiaen's style of organ performance through close analyses of his own recordings of *Livre d'orgue*. It also investigates the further history of interpretation by taking all complete sound recordings of the work into account (as listed among the references at the end of the text).² Messiaen recorded the cycle both within the 1956 set and in several radio broadcasts of live performances. The latter sonic sources uniquely permit a comparison of different renderings by the composer and thus allows for more general conclusions than previous commentary on the 1956 recordings (as discussed below). Of particular interest in the wider comparison is to investigate to what extent the composer's own approach continued to shape subsequent interpretations by other performers.

Messiaen's organ playing has, in fact, not yet been comprehensively evaluated, in contrast to the literature on his pianism. More specifically, although reviews and other pieces of criticism many contribute valuable observations, such genres of writing seldomly provide space for a deeper probing of aesthetic outlooks at work in the actual evaluation (for noteworthy examples of criticism in reviews, see Milsom 1992, Sholl 1996). The following analysis adopts a distinct gateway to tensions between Romanticism and modernism in the temporality of performance. It evaluates whether the composer heeded his own advice on how performers can reconcile fidelity to the notated text with a desire for vivid interpretations.

² Beside commercial and thereby publicly available recordings, other documentation of performances may appear that have been unavailable during the time of the investigation. A good case is Gillian Weir's 1979 recording in Washington for the BBC, which was published as late as 2021 by Decca Eloquence. This version could be used here but similar renderings may in the future find their way from archives to public releases.

As articulated in a preface to the *Quatuor pour la fin du temps* (1940–1941), Messiaen (1942, p. IV) suggests that performers are free to add expressive parameters when they first have mastered a basic chronometrical fidelity to the notated score. A key notion is that performances must “preserve the sentiment” of individual pieces and movements, as embodied both in the text and extra-musical ideas behind the compositions.³

Messiaen’s performances of the *Livre d’orgue* are investigated from the standpoint of accord or creative divergence between the levels of rhythmic notation and sonic renderings of their musical meaning. Most observations are gained from close and repeated listening to the recordings, but some clarifications of details stem from measurements of durations in the software *Audacity*. An initial résumé of Messiaen’s approach to interpretation provides further background. A subsequent introduction to the recordings used in this research also discusses the status of such sources, in relation to the ontology of works, the authority of a composer’s interpretation and the proper contribution of individuality in performance.

An Exact Romantic: Messiaen on Interpretation

The preface to *Quatuor pour la fin du temps* contains a brief but significant account on how to interpret Messiaen’s music (the following paragraphs all relate to Messiaen 1942, p. IV). He articulates a basic schema, which provides a background even for latter utterances on the same topic. Players are first advised to read the composer’s preceding commentary on the subject matter of each movement, together with an exposition of his rhythmic language. Insights into the work’s meaning and techniques should apparently establish a basic understanding, but mastery of the score is said to arise on a more practical level. Messiaen clarifies that performers need not preoccupy themselves with ideas during the execution: “[t]hey just have to play the text, the notes and the exact values, to do the indicated nuances well”.

To realise correct note values, and to handle absences of a set time signature, Messiaen suggests that performers count a basic underlying flow of semiquavers when learning the piece. To continue doing so in public performance would, however, “weigh down” their playing in an inappropriate manner. At this point, performers “will need to preserve in themselves the sentiment of the values, nothing more”. The brief par-

³ Translations from French source texts stem from the author.

agraph explains neither this enigmatic idea nor how Messiaen used the complex term “sentiment”. Nevertheless, it is possible to conclude that he posits a progression from chronometrical mastery of the notated values to a subjective apprehension of rhythm. The term is partly a synonym both to feeling and perception. More importantly, it denotes a kind of understanding and appreciation of objects that is intuitive and thereby formed apart from reasoning or empirical observation.⁴

A final stage adds a layer of subjective spontaneity beyond notated values, even though this remains implicit. Messiaen refers to habitual means of enhancing expressivity in a still prevalent Romantic tradition of performance, encouraging interpreters not to relinquish “exaggerated nuances, *accelerandi*, *rallentandi*, all that makes an interpretation lively and sensitive” (Messiaen 1942, p. IV).

In a brief paragraph, Messiaen has sketched five stages throughout the process of learning and performing his *Quatuor*. His outline contains some interesting tensions, among them the distinct break between extra-musical aspects and the process of learning the score. The general trajectory from chronometrical control to freedom and vividness is noteworthy, together with the central concept of retaining a “sentiment” of note values. These different stages can be fitted into a flow chart, based on Messiaen’s own terms, which outlines the recommended process of interpretation:

Study extra-musical ideas and compositional techniques →
 Play the score, exactly as notated →
 Count note values when learning the score →
 Give up counting, but preserve the sentiment of note values
 in performance →
 Add exaggerations in nuances and tempo modifications,
 in order to achieve liveliness and sensitivity.

Even the final advice is not intended to encourage unbridled subjectivism. Nevertheless, Messiaen calls for an individual contribution beyond the score that distances him from his own influential organ teacher Marcel Dupré. In the latter’s philosophy, “the performer must never allow his own personality to appear. As soon as it gets through, the work is betrayed”. Organ playing according to Dupré’s aesthetics called for fidel-

4 For a contemporary definition in a source of considerable normative import, see the entry *sentiment* in *Dictionnaire de l'Académie française*, 8th ed., 578.

ity to the text, perfect clarity and respect for the dynamics indicated by the composer (Dupré 1984, 43; on similar traits in earlier French organ recordings, see Jullander 2004). As a contrast, Messiaen's emphasis on liveliness and sensitivity harks back to his aspiration, articulated throughout the 1930s, to create a "living" music. Beyond both traditionalism and neo-classicism, he sought a "spiritual" trajectory that would unleash emotions and create a new vibrant atmosphere. Supple rhythms drawn from plainchant and Hindu metrics would set the mind free from constraints in rigid metre (Broad 2012, 61–64 [English translation 123–125]; Schloesser 2014, 241–245).

Messiaen would repeatedly dismiss understandings that his novel rhythms constituted some kind of "notated rubato", i.e., attempts to codify performance practices (Rößler 1986, 133). Rather, as outlined in the 1944 treatise *Technique de mon langage musical*, tensions between freedom and an exact execution of notated rhythms relate to the construction of a new rhythmic language. Messiaen aimed for an "ametrical music", a term which the translator John Satterfield felicitously defines as "music with free, but precise, rhythmic patterns". When the composer cites the opening of "Les anges" from his *La nativité du seigneur* (1935) as an example of a rhythm that is "absolutely free", he evokes neither carelessness nor intuitive spontaneity (Messiaen 2002, 9, 11). His novel rhythmic techniques must rather be rendered with precision, in order to achieve the desired freedom from traditional metric strictures. It is worth remembering that comments in the *Quatuor* and the *Technique* stem from a time when performers still struggled to comprehend Messiaen's notation of rhythm, and when he felt a need to inculcate its originality.

Messiaen later commented on criticism from John Cage that his precise notation left too little freedom for performers. More specifically, Cage deemed that Messiaen's often clearly demarcated sections, with different tempi, failed to provide space for "time-curves" to unfold (Rößler 1986, 132, 170). As a response, Messiaen stressed that he has notated

very exact rhythms and they have to be performed very exactly. But once one performs them very exactly, one is then in no way prevented from making an "interpretation" which embraces freedom, love, passion, motion and all such things. No one should be allowed to make music as if he were made of wood. One must reproduce the musical text exactly. But not play like a stone. (Rößler 1986, 133.)

This statement was made in 1983 and indicates that Messiaen continued to rely on the dual expectations of exactitude and a layer of added expressive qualities. A stern commitment to the accuracy and precision of the scores remained characteristic of his standpoint (Hill 1994a, 273, 279; cf. Messiaen 1994a, 201–202). Yvonne Loriod – brilliant post-war pianist, Messiaen's second wife and the inspiration behind much of his mature writing for her instrument – continued to stress that “complete fidelity to Messiaen's text is vital”. She also highlighted rhythm as a crucial and particularly difficult element to realize (Hill 1994b, 287). At the same time, scores were still regarded a means to transmit works and their extra-musical ideas. As the pianist Peter Hill recollects from private sessions with the composer,

he emphasized that, despite their meticulous clarity, his scores are not an end in themselves. For Messiaen the “music” was not in the notes, nor in the sounds they represent, but in the meaning which lies beyond and which through sound we hope to reveal. (Hill 1994a, 282.)

Comprehension of the meaning behind the notation obviously remained central. It also comes across in Messiaen's advice “not to be over-literal, for if too pedantic the pianist may miss the overall sense”. He also called for performers “always to phrase with flexibility, to allow the music to breathe” (Hill 1994a, 278). In piano recordings, the composer added vitality and drama to the text through a liberal use of articulation marks, fermatas and caesuras, and an “almost unbelievable tempo rubato” (Ngim 1997, 132, for a complete list of Messiaen's recordings as a pianist, see Dingle 2014, 47). These traits confirm a lasting dependency on a Romantic style of performance that would continue to set Messiaen apart from modernist ideals of interpretation and recording from the 1950s.

Comparisons of two recorded versions of Messiaen's *Visions de l'Amen* (1943) indicate that most such alterations were constant features of his interpretation, albeit executed in slightly different ways. His gestures depart from notated values, often adding further emphasis, contrasts, or accentuating passages of particular expressiveness (Ngim 1997, Dingle 2014). Messiaen brings out drama even in his abstract *Quatre études de rythme* (1949–1950), not least by making clearly audible gestures out of shifting metrical units, and shaping birdsong passages with a splashy rubato (Hill 2007). A marked incongruity between Messiaen's performance and his articulated understanding of a piece arises at some points. The composer insisted that performers maintain a metronomic approach to the extremely slow representations of eternity in the two “Louange” movements

in the *Quatuor*. As a contrast, his own renderings are marked by extensive agogic shifts, emphasizing their harmonic structure (Dingle 2014, 36–40). This example indicates that “Messiaen the performer” at times clearly departed from the vision of “Messiaen the composer”.

Recordings as Records

In June 1956, Messiaen recorded his then complete organ works in Sainte-Trinité in Paris, the church where he had served as permanent organist since 1931. The project was timely after a decade of rapid developments in sound technology. Messiaen could record onto tape, which provided the benefit of being able to edit different takes into complete versions of each piece (Day 2000, 19–26). However, the mono technology used by the Ducretet-Thompson label was not on par with the most prominent stereo recordings of the time. Messiaen’s recordings come across as impromptu documentary sessions in comparison with the lush sonic impressions provided by Mercury for his teacher Dupré (recorded from 1957) or the meticulous preparations behind Jeanne Demessieux’s organ albums for Decca (recorded from 1947). Messiaen used no more than six days for the entire production. The taxing *Livre d’orgue* was recorded on a single day, together with the five movements in *Messe de la Pentecôte* (1949–1950) and the early works *Le Banquet céleste* (1928) and *Diptyque* (1930). Quite a feat, at least if the documentation of dates truly is correct.⁵

In addition to this limited amount of time, Messiaen faced the Trinité organ in a poor state, with dead notes, problems in air supply and severe shortcomings in tuning. The sonic result of “Les eaux de la grâce” from *Les corps glorieux* (1939), has been deemed to simulate “the giddy sensation of drowning. A watery gurgle haloed in phantom squeaks and groans, it must surely rank as one of the oddest noises ever heard coming out of an organ” (Milsom 1994, 59, on the instrument, see Glandaz 2014). Considering these unsatisfactory conditions, the decision to go ahead with the recordings can appear surprising – at least on the assumption that the intended result was a definite or perfect sonic rendering. The undertaking can be understood in light of the commercial success of LP records at the time, which prompted a string of important documentation projects

⁵ First issued on LPs from the Ducretet-Thompson label, the recordings have later been remastered and reissued on several labels. See details on dates of recording in the booklet accompanying the “Olivier Messiaen edition” from Parlophone (further details in the list of references).

of previously unheard and brand-new repertoires (Day 2000, 92–108). As an example, Yvonne Loriod had commenced her recordings of Messiaen's piano music for Véga records a few months earlier.

Recordings by composers were also topical, having been promoted since the late 1920s by Igor Stravinsky as the optimal medium for a composer-performer to establish a correct manner of interpretation. Stravinsky argued that performers should use composer's recordings as "a sure means [- -] of learning exactly how the author demands his work to be executed" (Stravinsky 1962, 150, Philip 2004, 140–182). In retrospect, Pierre Boulez rejected the implied sense of a timeless authenticity in such an outlook, but also confirmed its influence when he launched his own recording career in 1955:

I do not consider my recordings as examples *ad vitam aeternam*. There was a given moment in the realm of the disc, this obsession with saying "There, I make my discs, and that must be the model for all that is going to follow!" That was Stravinsky. (Boulez 2011, 21.)

Messiaen's French premiere of *Livre d'orgue* took place within the Domaine Musical concert series, which propelled its organizer Boulez to become a conductor and a recording artist. According to anecdotes, both Messiaen and Boulez were unprepared for the crush of some 2000 people who gathered at Sainte-Trinité on 21 March 1955 to hear the composer perform this already legendary work. The Boulez connection situates Messiaen's concert performance and his ensuing recordings within a musical context that itself was instrumental in establishing the centrality of objectivity, purity, and fidelity to the text, not least in recordings (Hill and Simeone, 2007, 1–19, for Boulez's influence on recording practices, see the index to Day 2000).

Boulez's mature stance echoes Messiaen's own view of the authority of recordings. He voiced deep concerns with the increasing medialization of music, arguing that musicians must not seek to learn their craft "through sterile recordings, as far removed from music as photography can be from painting" (Messiaen 1994b, 53, my translation). Jennifer Bate described how Messiaen toyed with the purported authority of his recordings after having heard her perform his organ works for the first time, but only to turn around and dismiss the idea:

Messiaen's initial reaction to my performance was not encouraging. "Well, I suppose you have my records?" Embarrassed, I had to confess otherwise. The point was pursued inexorably until, in desperation, I promised

next day to buy everything he had ever recorded. This brought a shout of laughter – “But that is how I play it on my records, and no one plays Messiaen like that.” (cited from Milsom 1994, 60.)

As a teacher of his own music, Messiaen granted a similar license for individuality and plurality – at least to gifted performers who submitted themselves to his judgment. Hill remembers an openness to consider novel perspectives on his works and relates how the composer “never showed the slightest inclination to impose an alien style on my playing”. Furthermore, “neither of us had in mind producing an ‘authentic’ performance, if by that one means the performer copying with exact fidelity a composer’s own perceptions of his music” (Hill 1994a, 281). Further evidence of such hospitality is Messiaen’s praise of very different pianists who performed his works. Most conspicuous is the contrast between his own Romantic style of playing and the modern fiery precision characteristic of Yvonne Loriod. The composer could also commend interpretations based on unmistakably different perceptions of the works than his own, as in the case of Peter Serkin (Messiaen 1994b, 202, Dingle 2014, 42–43).

Such evidence suggests that Messiaen never posited that his recordings constituted an “ultimate authority” in matters of interpretation (cf. Jullander 2012). There is also no evidence that he perceived them as prescriptive “hypernotations”, providing other performers with a sonic layer of information beyond the limits of textual notation (cf. Burlin 2012). When queried by Gillian Weir about discrepancies between his scores and recordings, Messiaen consistently gave priority to the printed text (Weir 1992). At the same time, however, he did use the recordings with students in his analysis class at the Paris conservatoire (Ahrens 1992).

Written commentary on Messiaen’s organ recordings is surprisingly scarce but has tended to concentrate on registration or highlighting disparity between notated texts and sonic renderings. According to Christopher Dingle, “interpretations range from mildly enlightening to the outrageous, usually, though not always, conveying the music in renditions that most protagonists would not even dare to consider. These recordings should be avoided by anyone who believes in definite performances!” (Dingle 1994, 552). In a more modest vein, organist Timothy Tikker observes that “some of what he does in terms of tempo, rhythm, and even registration appears to be at odds with the published scores” (Tikker 2008, 60). In terms of style, Messiaen’s propensity for both extremely slow and fast tempi is manifest throughout the set. Standard features of a Romantic performance tradition are clearly audible, such as freedom in the realisation of grace notes and a tendency to shorten brief notes. Flexibil-

ity of tempo is most evident in passages built on birdsong (Tikker 2008, 60–61). A general impression is Messiaen's adherence to Dupré's articulation norms on the organ: a default absolute legato and contrasting clarity in any staccato. In terms of tempo and rubato, however, Messiaen brings the expressive toolbox of a late-Romantic pianist to the organ console.

It is clear that the composer in the year 1956 had refined his choice of timbre (registration) in some of his earlier works. In some cases, tempo relations between different passages also differ notably from the scores. Comments given in Messiaen's teaching and annotations in his own copies of scores also testify to these developments (Latry and Mallié, 2008, Gillock 2010). In regard to these new ways of approaching such aspects of the works, it is only natural that the recordings differ in detail from the printed text.

As a contrast to the case described above, Messiaen's three recordings of *Livre d'orgue* analysed in this article were made only a few years after the work was composed. Any divergences from the score thus reasonably stem from his style of playing or external circumstances, rather than constituting a change in his perception of the work. This situation resembles the case of *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), which the composer recorded in the same year as the first public performance (1972). There is still a marked incongruity between Messiaen's notation and performance, in the realisation of rhythms and renderings of dynamics and tempo relations (Griffiths 1985, 220–224, Shenton 2007, on tempo relations in late works, cf. Hill 1994a, 278). The evidence of the *Méditations* thus suggests that Messiaen's notation and playing constitute different layers within works, even in this case of a large-scale composition that first evolved from improvisations and thereby embodies aspects of his playing in the score itself.

To evaluate the interplay between spontaneity and consistency of interpretation in Messiaen's organ playing was difficult as long as only one recording of each work was available. The original impetus for the present article was a novel possibility to compare no less than three complete versions of *Livre d'orgue* played by the composer.⁶ The first of them documents the world premiere of the piece, performed on 23 April 1953 in the Villa Berg in Stuttgart, serving as recording studio and concert hall for

⁶ Messiaen also performed at least parts of the *Livre* in Brussels for a 1954 radio broadcast. The first half of the first movement is available at http://euscreen.eu/item.html?id=EUS_EC65D54BD6D84EE68859B5EBA18464BE [accessed 15 Aug 2022].

the South German Broadcasting company.⁷ The hall was equipped with a brand new Walcker organ. Its 72 stops included a broad Romantic foundation but also incorporated a rich set of mutations and mixtures. Messiaen cherished the latter stops, a stance that echoes his 1958 statement that the Karl Schuke organ at the Berlin Hochschule der Künste was ‘perfect’ for the *Livre* (Tikker 1989). The Stuttgart instrument is enclosed in a large wooden compartment just below the roof and speaks into a markedly dry acoustics.

The difference from the lush acoustics at Sainte-Trinité spotlights organists’ challenge to adapt to new instrumental colours and spatial conditions. This aspect also comes to the fore in a radio documentation of Messiaen’s live performance of *Livre d’orgue* in the Göteborg concert hall on 3 December 1957. He played its 1937 Marcussen organ, a large instrument with 100 stops, which like the Stuttgart instrument boasted a warm sonic foundation together with mutations, mixtures and neo-classically voiced reeds (Börjesson 2013).⁸ With a reverberation between 1.2 and 2 seconds, the Göteborg hall provides a middle ground between Sainte-Trinité and Villa Berg.

The possibility of comparing three recorded versions by Messiaen opens a path to treat the 1956 recordings not so much as a single or definitive sonic text, but more as documentation of a distinct event. It becomes possible to distinguish between consistent traits of interpretation and particular aspects determined by the distinct acoustic site and the timbres available at the organ in Sainte-Trinité. The existence of several versions constitutes an advantage over commentators prone “to dismiss the more surprising elements of the composer’s performance as being accidental, the product of a lack of control or the whim of the moment” (Dingle 2014, 46), without having been able to investigate the matter.

Among the recordings by other interpreters throughout the twentieth century, early versions from Almut Rößler and Jennifer Bate were made under the composer’s artistic guidance. Louis Thiry was the first French organist to record the work and would eventually provide a second version at Messiaen’s own Sainte-Trinité organ. He was particularly esteemed by the composer. Gillian Weir acquired fame for her Messiaen interpretations and made a set of recordings directly for the BBC at the National

7 Some of the literature erroneously claims that Messiaen performed the *Livre* already in 1952. I thank Prof. Dr. Clytus Gottwald, editor for contemporary music at the SDR at the time, for precise recollections, shared over e-mail in August 2019.

8 The instrument has been removed to give room for a new Rieger instrument, inaugurated in 2021.

Shrine of the Immaculate Conception, Washington, DC, before turning out CD recordings from the Danish Aarhus Cathedral. The Swedish organists Erik Boström and Hans-Ola Ericsson were both in contact with the composer in the process of learning and recording his complete organ music. Rudolf Innig provides listeners with a written transcription of his own conversation with Messiaen on the work. The Dutch player Willem Tanke and the American Colin Andrews studied the works with some of the aforementioned authorities. Olivier Latry holds several of the most prestigious posts in French organ culture and was held in high regard not least by Loriod.

These brief biographical notes indicate how a broad tradition of performance gradually evolved throughout the twentieth century and how it remains at work even in the early twenty-first century. Performers at least of Messiaen's later and more advanced works have typically been publicly endorsed by the composer or have sought advice from him or organists who themselves has studied with Messiaen. There are exceptions and even artists within this distinct tradition of interpretation certainly display individuality and difference. Nevertheless, private tuition within this budding tradition does no less than recordings of Messiaen's works by the same organists remain within the orbits of a delimited "authentic" manner of realisation, harking back to the composer (Milsom 1994, 60). Messiaen was hospitable in endorsing performances of the pieces also on modern neo-classical instruments, adding clarity and force of attack, partly at the expense of the warm tonal palette at his disposal at Trinité and similar French symphonic instruments. The instruments chosen by other performers throughout the twentieth century fulfil this shift towards modern neo-classical timbres. Whereas the famous main organ at Notre-Dame in Paris, as used by Latry, is versatile enough to render both main strands audible, Andrews's and Tom Winpenny's choices manifest a return towards a more symphonic sonic basis in recordings from the twenty-first century.

The following analysis discusses each movement in turn, focuses on Messiaen's versions and adds points of particular interest from performances by other players.

Listening through the Livre

“Reprises par interversion”

Messiaen’s durations: Trinité 6’22, Stuttgart 4’34, Göteborg 5’06

This first movement manifests Messiaen’s distinct kind of serialism, with its method of coordinating note values, modes of attack, timbres and registers of pitches. These techniques are employed to stage a dramatic interplay between three rhythmic characters (of Hindu origin). The expanding note values of the *pratâpaçekhara* “attacks” the diminishing *gajajhampa*, while the immobile *sârasa* surveys the scene from the Grand-Organ. In the composer’s Trinité recording, these “personalities” are effectively projected. The forceful Bombarde 16’ inspires Messiaen to an energetic attack for each pedal entry and this massive sound lingers as a background behind the following entries on the manuals.

R: bourdon 16, hautbois, cymbale Pos: prestant 4, nazard 2 2/3, tierce 1 3/5, piccolo 1 G: bourdon 16, bourdon 8, flûte 4 Ped: bombarde 16 seule

Modéré

Figure 1. “Reprises par interversion”, bar 1–5

The difference in acoustics makes Messiaen perform the piece almost two minutes shorter at the Villa Berg than at Trinité. The Göteborg performance is more similar to the Stuttgart version, both in interpretation and timbres. At Trinité, a flexible and rhythmically sustained legato allows listeners to “imagine the movement of the stork’s long neck in motion” (*sârasa* means stork, Gillock 2010, 166). In Stuttgart, the sense of drama arises from a quicker tempo, rather than from the idiosyncratic character of the individual voices. In Göteborg, Messiaen occasionally lingers on the *sârasa*’s figures more in the manner of the Trinité performance, as if wavering between two different attitudes to these motifs.

The basic underlying note value in the movement is the 32nd note, with durations ranging in length from a single 32nd to eighteen 32^{nds} (see pedal note in bar 2). In Messiaen's performances longer note values are shortened, in the pedal considerably so. This feature changes internal relations between note values considerably, not least in the live performances where longer values are quite dramatically abridged. The staging and overall sense of the piece remains intact, but exact note values are simply not respected. Messiaen maintains a sense of the work's overall architecture, with its four parts containing the identical tone material in different orders. Timings for the four parts differ slightly more in the live performances – between 1'28 and 1'33 at Trinité, 1'02 and 1'09 in Stuttgart, and 1'10 and 1'17 in Göteborg – but the third part is always somewhat broader.

Like the composer, Thiry shortens longer note values and, at Trinité, moves forward even though strong pedal tones still dominate the acoustics. This feature in fact constitutes a greater problem at Trinité than in the grand space at Notre-Dame, as Latry's version indicates. Bate establishes a more chronometrically accurate attention to notated values, which later players would follow. In Århus, Weir gives particularly sensual legato to the *sârasa* figures, whereas her Washington rendering is notably more dramatic. Innig, Tanke, Andrews and Michael Bonaventure hold back the momentum and stand out for being more protracted in tempo than Messiaen at Trinité. The contrast between the composer's brief Stuttgart performance and the stately 1956 version highlights acoustics as a central factor in the choice of tempo. The liberties Messiaen grants himself amount to a striking realization of the imperative to retain the movement's sentiment and musical idea, rather than chronometric accuracy in itself.

“Pièce en trio”

Messiaen's durations: Trinité 1'47, Stuttgart 1'43, Göteborg 1'39

This piece represents one of Messiaen's most striking employments of Hindu rhythms to move beyond regular measurements. It consists of seventeen bars, each presenting his adaption of a single rhythm (sixteen in all, as one of them is duplicated). As a very tight structure of three interlocking timbres, it is less dependent on acoustics and is also played in a similar tempo in Messiaen's different recordings.

Messiaen consistently uses the breath mark before the fourth bar as a structural pause before a new section, whereas identical signs elsewhere simply result in a brief break in the legato touch. Grace notes in the pedal are given a sustained melodic quality, whereas 32nd notes and grace notes

in the manuals are unsentimentally played through to the next main note. Although all voices are generally played legato, Messiaen has moved far from any Dupré-style consistency of touch. As fingering in the score indicates, the hands are free to jump for larger intervals, relinquishing smooth cantabile qualities. The close recording from Villa Berg accentuates improvisatory qualities which resemble impressions from Boulez's contemporary aleatory music.

This tendency marks both the composer's and Rößler's renderings, which are the briefest on record. Thiry and Bonaventure displays a similar approach but gives slightly more time. Weir and Innig move towards a cantabile touch and a more thoughtful probing. Boström and Ericsson are both almost as brief as Messiaen, with the former resembling the composer's playing and the latter adopting a flexibility between momentum and repose. Andrews and Winpenny suggest that twenty-first century performances tend towards a warmer and more relaxed interpretation, with the difference that Winpenny at times adopts a notable rubato to enhance expressivity.

“Les Mains de l'Abîme”

Messiaen's durations: Trinité 7'06, Stuttgart 5'16, Göteborg 5'55

This movement depicts the grandeur of the Dauphiné mountains in the French Alps in a spectacular tutti rendering of the Hindu *manthikâ* rhythm. The first bar is repeated identically five times throughout the piece and provides an interesting case study of tensions between exactitude and the imperative to retain a sentiment of the notation.

Bien modéré

Manthikâ 1er

Figure 2: “Les Mains de l'Abîme”, bar 1

Organists will typically count the basic note value of 32^{nds}, as an aid to give proper relations between the three chords (equalling 43, 1 and 45 32^{nds}, respectively). Presumably, multiplications of the duration of the single 32nd note chord with the numbers 43 and 45 would approximate the durations of the longer chords. When measured at close range in spectrograms, the 32nd chords in the Trinité performance are consistently around 0.2 seconds in length (sometimes approaching 0.3 seconds). Multiplications with the 43 and 45 would consequently suggest chords lengths of 8.6 and 9 seconds. In Messiaen's rendering, the longer tutti chords range between 5.8 and 7.9 seconds. Interestingly enough, and contrary to expectations created by the notation, the first chord is in every instance somewhat more prolonged than the final (although at times only with a difference of 0.1 second).

A purely mathematical analysis will, however, fail to capture other intentions, among them Messiaen's wish to have a prolonged emphasis on the brief 32nd chords (Rößler 1986, 167). Performers will also have to clear out sonic space for them between the longer massive chords, especially in large acoustics. If rests between the 32nd notes and the attack of the ensuing longer chords are included in the timing of the short chords, they consistently last around 0.4 seconds (sometimes approaching 0.5) in the Trinité recording. On such an account, which carries considerable musical logic, the two longer chords would need to approach 17.2 and 18 seconds, respectively, to provide exact renderings of the notated durations. In this light, Messiaen's long chords in fact fall short of half their note values. This point is made acute in the dry acoustics at Stuttgart. The 32nd chords are typically 0.2 seconds, but the longer chords are as brief as 4.1 and 6.6 seconds (the first here always longer than the third). Having said that, such discrepancies between score and performance will only be perceived in analysis. When experienced in ordinary listening, Messiaen is highly successful in projecting the forceful grandeur of his musical idea in this bar. In this regard, the sentiment of the values is retained, even when performances are chronometrically inexact.

The middle part of the movement provides a case study of the composer's rendering of his meticulously notated spectrum of tempi. Two sections marked *Presque Lent* are almost exactly equal in duration at Trinité, with eight notes around 1.15 seconds in duration. The corresponding number in *Très lent* is 2.33 seconds, although Messiaen adopts a more fluent tempo when septuplets enter. The *Lent* section on p. 9 is played with a typical duration of 2.2 seconds per eight note. As this texture continues, Messiaen plays with an increasing forward momentum, most notable in

the final polyrhythm 9:8. The live takes confirm that his performance is consistent with the notation of tempi, although quicker figures are brought out in a palpably livelier manner. At Stuttgart, his leaning forward towards the end of the *Lent* is so conspicuous that the polyrhythmic figures almost form a separate middle section between the surrounding slow and forceful sections.

Among other performers, only Weir has something of Messiaen's impetuous approach to the long chords, especially in the quick version in Washington (5:37), in which they are cut short. As a contrast, Boström and Tanke stay with the long chords in the *manthikâ* rhythm. Thiry's 1972 version is perfectly controlled but somewhat static, whereas Rößler brings expressivity to figures in the middle part. Ericsson and Thiry at Trinité successfully bring out the durations of chords but also convey their musical grandeur, together with a notable lyric mysticism in the middle sections. Latry has access to a particular majestic sound for the forceful mountain sections. Durations for the entire movement differ considerably, with Tanke and Innig at the far side (9:07 and 9:19, respectively). All other players seek to control the rhythmic element to a far greater degree than the composer's intuitive approach at the console.

“Chants d'oiseaux”

Messiaen's durations: Trinité 7'37, Stuttgart 6'59, Göteborg 7'13

This charming and popular piece provides relief within the *Livre's* high abstraction. It represented a major step forward in Messiaen's adaption of birdsong into music, being the first work that depicts a distinct species at a specific time of day and a particular geographical site.⁹ The composer's playing displays a consistent approach to the lengthy bird solos and the musical characters of the included species (blackbird, nightingale, song thrush, robin). Varying sonic qualities nevertheless convey very different atmospheres. The refrain that launches the piece, and then recurrently re-appears in inversions, is given a broader character in Göteborg. This circumstance can simply reflect hesitation concerning ensuing changes of registration, which appear to be the source of a somewhat wobbly rendering in Stuttgart (and palpable extra-musical noise in Göteborg.)

⁹ Messiaen refers to Fuligny and the forests of St.-Germain-en-Laye, as well as Gardépée in the department of Charente. This information contradicts his dating of *Livre d'orgue* to 1951, because his first visit to Gardépée took place in April 1952 (Chadwick and Hill, 2018, p. 21, note 9).

Clearly audible cuts in the Trinité recording suggest that it was done in sections, thus avoiding such disturbances.

Throughout the 1950s, Messiaen's *style oiseaux* was evolving in tandem with Yvonne Loriod's characteristic qualities and temperament at the piano. The composer's realisation of birdsong can fruitfully be compared with her contemporary renderings of similar material. A 1953 recording of the newly finished *Réveil des oiseaux* is particularly interesting, as this work's birdsong techniques follow closely in the wake of "Chants d'oiseaux".

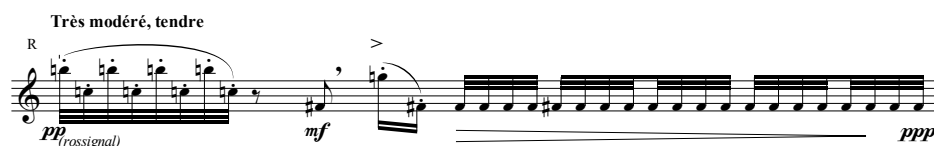


Figure 3: "Chants d'oiseaux", beginning of final nightingale solo

Messiaen's playing in the final nightingale solo resembles aspects of Loriod's version of the corresponding opening solo in the *Réveil*. Her tight rendering of the bird's repeated notes is feasible on the piano, where each new attack remains audible. In contrast to the close recordings of her piano, the spacious Sainte-Trinité requires Messiaen to take a broader tempo. Nevertheless, both here and in the dry acoustics in Stuttgart, repetitions are partly indistinct. Characteristic for Loriod's 1959 landmark recording of the brand new *Catalogue d'oiseaux* is an unsentimental panache and accuracy, even when playing with an almost violent rapidity. Messiaen adopts brisk tempi for the blackbird and robin, but he is less successful in accuracy and evenness of attack. Quick figures are often insufficiently articulated for providing a clear and exuberantly silvery sound. Still, a distinct sense of each bird's character is well achieved. In the shape and direction of individual figures and gestures, Messiaen's playing appears spontaneously crafted and varies between performances. Consequently, breath marks and even notated rhythms appear to suggest a possible manner of phrasing. As suggested by Messiaen himself, they should not be taken all too *fastidiously* (Zacher 1982, 101).

Loriod's interpretation had undergone a notable transformation at the time of her second recording of the *Catalogue* in 1970. The close first recording is replaced by a warmer sonic atmosphere and Loriod gives

greater attention to colours. She adds a momentous emphasis at times and employs a manifest use of rubato to accentuate vital high notes (Chadwick and Hill 2018, 185–187). Messiaen’s 1972 recording of the bird solos in *Méditations* displays a similar development. Not only is the recording quality and the state of the instrument much improved, but his playing is also marked by higher technical proficiency, greater clarity and a more premeditated use of rubato. The 1956 recording of the “Chants d’oiseaux” thus represents a particular historical conception of birdsong and is not necessarily characteristic of Messiaen’s playing throughout his long career.

Other performers respond differently to motifs in the birdsongs. However, while this movement would appear to provide ample space for individuality, all versions display a somewhat paradoxical uniformity. Beginning with Thiry and Rößler, neo-classical tone colours are generally married to renderings of great clarity, evenness of touch and a precise rendering of the score. Innig’s registration and dry staccato in the recurrent *ritornello* retains a sense of the sang-froid of Messiaen’s own 1950s. Most recordings have a durata of around eight minutes, with Boström’s unsentimental coolness and Andrews’s protracted poetry being exceptions in opposite direction. Thiry’s later version has gained some rubato and Ericsson displays the contrast in tempo between birds. Winpenny’s instrument is more similar to Trinité and he allows the soft nightingale to sound conspicuously distant, as does Latry. More exact and carefully crafted than Messiaen’s versions, those of other interpreters lack the composer’s impetuous spontaneity.

“Pièce en trio”

Messiaen’s durations: Trinité 8’30, Stuttgart 7’30, Göteborg 7’13

Like the initial piece, this movement is built upon the interplay of three (Hindu) rhythmic characters. Messiaen’s perception is set out in the posthumous *Traité*: “The principal thing is: the rhythmic work of the upper 2 voices”, “one must scrupulously make the values stand out; the least false duration would destroy all the rhythmic effect.” The rhythms are intended to depict the “geometry of mountains, rocks and peaks”, the clarity of registration suggests sun and snow, whereas the so-called “principal melody” played in the pedal instates a “nostalgic” and “melancholic” feeling (Messiaen 1996, 196–198). In Messiaen’s own view (1996, 204), he “always executed the ‘Pièce en trio’ very rigorously, playing each duration very exactly, with a scrupulous precision.”

This verdict is largely accurate, because the composer gives clear-cut and objective renderings of the notated rhythms, consistent across different tempi. Clarity is attained through a marked projection of more lively figures, as well as brief articulation pauses in large intervals. Initial legato markings for each voice are thus not allowed to compromise the overarching clarity of structure. Thiry maintains a sense of aleatoric whim that echoes the composer's shaping of lively rhythms. His second rendering appears influenced by the contemplative and stable manner of playing established by Bate and Weir. Rößler equals the forward momentum of Messiaen's live versions, whereas Andrews breaks out of the collective norm with a timing of 12:20 – three minutes slower than Weir's protracted Washington recording.

“Les Yeux dans les Roues”

Messiaen's durations: Trinité 1'32, Stuttgart 1'36, Göteborg 1'29

Messiaen here faces the most ferociously virtuosic piece he ever composed for the organ. When seated at the console, he is anything but lax in his response to the task: the Trinité recording remains the quickest version among all commercial recordings of this showpiece and the Göteborg version is in fact yet a few seconds shorter. This live performance is also the most successful of his renderings, with a clarity of sound that allows notes to blend into a unified sound. In both the Stuttgart and Paris versions, passages of conspicuously uneven articulation appear to stem from technical difficulties, rather than to be interpretative choices. In the mercilessly revealing acoustics at Villa Berg, Messiaen struggles with the daunting task to play the public premiere of the piece in a live version. As a contrast, the crisp penetrating quality of the chamade trumpets of his Metzler organ at Geneva enables Thiry to bring off the piece at an equally quick pace, but with precision and an extraordinary swing to its changing rhythmic groupings. Weir seeks to bring out the rhythms with the aid of rubato, but her instruments and venues unable a similar clarity. Latry also draws spectacular chamade stops but in a blurring acoustics. Boström and Ericsson demonstrate a brilliant even staccato and are only marginally slower than the composer. Tanke's version has the most striking urgency and drama, aided by the forceful impact of his instrument at the Sint Bavo Cathedral in Haarlem. The more mellow sound of Andrews's and Winpenny's organs are a far cry from such sonic ferociousness.

“Soixante-quatre durées”

Messiaen’s durations: Trinité 10’43, Stuttgart 8’57, Göteborg 9’54

The final movement is as technically fascinating as palpably problematic in performance. It is built on durations from a single 32nd to sixty-four 32^{nds}, minuscule differences which Messiaen is convinced that human beings can discern – at least through education. At the same time, he grants that they cannot be grasped in “direct sensation”; “a strong dose of imagination” is required. He also confesses to have feared that listeners would fail to appreciate the rhythmic structure, or simply find it boring! Therefore, durations were “coloured” in different timbres, and gestures from birdsong were added to make the music more attractive (Messiaen 1996, 225–228).

R: bourdon 16, bourdon 8, octavin 2 Pos: clarinette, nazard 2 2/3, quintaton 16
G bourdon 16, bourdon 8, flute 4, quinte 2 2/3 Péd: flûte 4 seul

Modéré

The musical score is presented in three systems. The first system (bars 1-3) shows a piano part with a *pp legato* dynamic and a 'Pos' part with a *f* dynamic. The second system (bars 4-6) shows a piano part with a *p* dynamic and a 'Pos' part with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 4: “Soixante-quatre durées”, bar 1–6

In light of Messiaen’s technical aspirations, a rhythmically exact rendering of the 64 different durations seems paramount. The birdsong is to

have a subsidiary function and facilitate comprehension of the durations. In performance, Messiaen quite drastically departs from these priorities. Whereas the score indicates that the dynamics for the birdsong are to be stronger than the durations themselves – even “almost aggressively” so, no other recording accentuates the birds as much as the composer (Messiaen 1996, 227). In all three versions, individual birdcalls are brought out with an almost ferocious energy. Messiaen keeps listeners’ attention in a tight grip through his strong-willed projection of their motifs and consistently accentuates quick passages through even livelier tempi. As a result, the final movement contains flashes of brilliantly virtuosic playing. There are some minor but notable textual differences from the score in both live versions, most likely the result of spur-of-the-moment excitement.

Other versions highlight the centrality of timbres and sonic presence in the recording, as vital aspects in making a performance more dramatic or contemplative. Durations range from Thiry’s 9:01, at Trinité, to Andrews’s 12:17. The choice of basic tempo, however, turns out to have a lesser impact than the presence of sound, especially in the birdsong solos. In the close recording of Thiry’s organ at Geneva, there is something of the raw aggression asked for, in spite of the general polished clarity of playing. Sounding from the positive closest to the microphones, the reed stop perfectly captures the dry bass “kik” of a great spotted woodpecker. In later virtuoso passages, drama is allowed to trump evenness of touch. Innig’s version is recorded at close range and thereby makes a strong sonic impression. Tanke draws an immensely powerful solo, which turns his slow version into one of the most potent. As a contrast, Bate and Rößler exhibits the most contemplative and balanced timbres, with a concurring control over the tempo (on the priority of counting the underlying rhythm, see Rößler 1986, 149, 168).

The final movement displays Messiaen at the height of his interpretative abilities, with a charismatic authority second to none. His striking artistic perception of the music involves a sovereignty over the notated score that no other performer allows themselves. This success stems from the freedom of the added birdsong, which, however, itself gains priority of attention rather than facilitating appreciation of the 64 durations (Rößler 1986, 174–175). A notable gulf between Messiaen’s performances and his basic conception of the movement thus arises. Any retained “sentiment” of the compositional meaning is on the verge of vanishing altogether, when the performer Messiaen conveys the drama that was supposed to be a complementary idea.

Conclusions

Livre d'orgue represents an extreme pole, rather than some middle ground among Messiaen's organ works. Caution is therefore needed before drawing wider conclusions about his art of interpretation. Nevertheless, a number of observations indicate the fruitfulness of highlighting tensions between the composer's calls for comprehension of meaning, exactitude and lively performances. As discussed in the introduction of this article, the constellation of these ideals spotlights a tension between Romantic and modernist traits in Messiaen's style of playing. Chronometrical accuracy is certainly not a characteristic feature of this manner of playing; subsequent performers display a higher level of exactitude or fidelity to the scores in this regard. Some minor differences between score and the composer's performances indicate that the notation at times suggests one of several possible styles of playing, most notably in birdsong passages.

Messiaen's ideal of retaining the sentiment of notation, more than its letter, goes hand in hand with a performance philosophy that partly relinquishes full control over note values. Later authorities on the organ works advise that performers continue to count a basic pulse, a stance that contrasts with the composer's own standpoint and conspicuous deviations in his recordings from note values in the scores. The following tradition of interpretation is in this regard more loyal to the composer's insistence on exactitude rather than to his own manner of rendering. Characteristic of Messiaen's playing is a keen sense of drama and a vivid perception of the ideas behind different movements. He ultimately gives priority to spiritual and theoretical aspects and in the act transforms exactitude and clarity from goals to means. While later organists revel in a more refined technical proficiency, Messiaen maintains a unique role among interpreters of the *Livre* on merits of charisma, vividness, and sheer audacity.

Contradictions between score and performances have often been discussed in terms of freedom. Such a view may support a vision that Messiaen, as a composer-performer, had the authority to license himself liberties beyond what later interpreters may dare. For better or worse, pupils and later players had to consider an emerging trajectory of "authentic" interpretation. The analysis here highlights a shift of focus in which accuracy in the representation of the notation soon became a more pressing concern for recording artists. This circumstance may, however, not least reflect the changing status of recordings themselves throughout the twentieth century. Such sources gradually gained a higher status as significant and permanent renderings of works and artists' abilities. Considering increasing expectations on technical brilliancy and evenness of sound that aro-

se in tandem with possibilities for repeated listening, it is not surprising that subsequent interpreters were unwilling to compromise such aspects in their work. As a contrast, nothing suggests that Messiaen treated his recordings as sources on par with his meticulously prepared scores. Messiaen's teaching and his 1956 recordings certainly set standards in some respects, but other performers did not follow suit in his far-reaching priority of imagination and drama over technical mastery. One of the outcomes of this article is a suggestion that the 1956 set needs to be studied further as a product of a particular post-war context, rather than the composer's own final word on the interpretation of his organ works.

The possibility to hear Messiaen perform at other venues than Sainte-Trinité accentuates the necessity of adjusting basically consistent interpretations to different acoustic conditions. Choices of instrument and their sonic presence on recordings also set later versions apart, more conspicuously than the interpretations per se. Several recent renderings have returned towards the warmth of symphonic instruments. It remains to be seen whether future performers move beyond a previous tradition of interpretation or dare recovering something of the composer's willingness to take risks, in the service of communicating his works and their meaning. In any case, analyses of Messiaen's recordings and their relation to his advice of performance raises a number of intriguing questions. More scholarly and artistic reflection is needed to evaluate Messiaen within broader renegotiations of composition and performance from the 1950s, as well the artistic potential his stance may continue to have for contemporary musicians.

References

Recordings

Complete recordings of *Livre d'orgue*:

Olivier Messiaen. 23 April 1953, Stuttgart, SWR Digital, SWR10427.

Olivier Messiaen. 26 September 1956, Paris, in Olivier Messiaen Edition, Parlophone 0190295886707.

Olivier Messiaen. 3 December 1957, Göteborg, Swedish Radio, MA 57/1152.

Almut Rößler. 1969, Düsseldorf, Koch Schwann, 315024G1.

Louis Thiry. 1972, Geneva, La Dolce Volta, LDV49.1.

Gillian Weir. 1979, Washington DC, in Gillian Weir: A Celebration, Decca Eloquence, 4841435/21.

Jennifer Bate. 1980/1, Beauvais, Treasure Island Music, UKCD 600/3.

Erik Boström. 1988, Stockholm, Proprius, PRCD 9013.

Hans-Ola Ericsson. 1989, Luleå, BIS, BIS-CD-1770/72.

Gillian Weir. 1994, Aarhus, Priory, PRCD 924.

Willem Tanke. 1994, Haarlem, in Messiaen Edition, vol. 1, Brilliant Classics, 8949/4.

Louis Thiry. 1995, Paris, Éditions Jade, 74321 30296-2.

Rudolf Innig. 1996, Lingen, MDG 317 0622-2.

Olivier Latry. 2000, Paris, Deutsche Grammophon, 471 480-2.

Michael Bonaventure. 2005, Edinburgh, Delphian, DCD34016.

Colin Andrews. 2016, Bloomington, Indiana, Loft, LR-CD1148-49.

Tom Winpenny. 2017, Dudelange, Naxos, 8.573845.

Recordings of other Messiaen works:

Yvonne Loriod, piano, Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks, Hans Rosbaud, conductor, *Réveil des oiseaux*. 1953, *SWR Music/Hänssler* (93078).

Yvonne Loriod. *Catalogue d'oiseaux*, 1959, in The complete Véga recordings 1956-1963, Decca France 4817069.

Yvonne Loriod. *Catalogue d'oiseaux*, 1970, in Olivier Messiaen Edition, Parlophone 0190295886707.

Olivier Messiaen. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, 1972, in Olivier Messiaen Edition, Parlophone 0190295886707.

Literature

Ahrens, Sieglinde. 1992. "Erinnerungen an die 'classe di Messiaen'". *Ars Organi* 40, 123–124.

Börjesson, Jan H. 2013. "Göteborgs konserthus". In *Orgelforum* 35:4, 5–9.

Boulez, Pierre. 2011. *Pierre Boulez in Conversation with Claude Samuel, IRCAM Paris, October 2011*. Available at https://issuu.com/barenboim-said-akademie/docs/57_interview_boulez_issuu (Accessed 20 July 2022).

Broad, Stephen. 2012. *Olivier Messiaen: Journalism 1935–1939*. Abingdon: Ashgate.

Burlin, Toivo. 2012. "'Så fick vi med en flicka till': spatialitet, temporalitet och identitet i Hugo Alfvéns inspelningar av *Midsommarvaka* och *Bergakungen* 1954". In *Hugo Alfvén – liv och verk i ny belysning*, ed. Gunnar Ternhag and Joakim Tillman, 239–272. Möklinta: Gidlunds.

Chadwick, Roderick and Peter Hill. 2018. *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux: From Conception to Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Day, Timothy. 2000. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven and London: Yale University Press.

Dictionnaire de l'Académie française. Huitième édition, vol 2. Paris: Librairie Hachette, 1935.

Dingle, Christopher. 1994. "List of Works and Discography". In *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill, 536–565. London: Faber and Faber.

Dingle, Christopher. 2014. "Messiaen the Pianist: A Romantic in a Modernist World". In *Perspectives on the Performance of French Piano Music*, ed. Scott McCarrey and Lesley A. Wright. Abingdon and New York: Taylor & Francis, 29–50.

Dupré, Marcel. 1984. *Philosophie de la musique*. Tournai: Collegium Musicum.

Gillock, Jon. 2010. *Performing Messiaen's Organ Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Glandaz, Olivier. 2014. *Messiaen à l'orgue*. Archimbaud: Klincksieck.

Griffiths, Paul. 1985. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber & Faber.

Hill, Peter. 1994a. "Messiaen on his own music". In *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill, 273–282. London: Faber and Faber.

Hill, Peter. 1994b. "Interview with Yvonne Loriod". In *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill, 283–303. London: Faber and Faber.

Hill, Peter. 2007. "Messiaen recorded: the *Quatre Études de rythme*". In *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, ed. Christopher Dingle and Nigel Simeone, 79–90. Aldershot: Ashgate.

Hill, Peter and Nigel Simeone. 2007. *Olivier Messiaen: Oiseaux Exotiques*. Aldershot: Ashgate.

Hill, Robert. 1994. “Overcoming Romanticism’: On the Modernization of Twentieth-Century Performance Practice”. In *Music and Performance during the Weimar Republic*, ed. Bryan Gilliam, 37–58. Cambridge: Cambridge University Press.

Jullander, Sverker. 2004. “Timeless Performances? Reflections on Tempo Fluctuations in Early Organ Recordings”, *BIOS Journal* 28, 117–147.

Jullander, Sverker. 2012. “The Ultimate Authority? Possibilities and Problems in Composers’ Organ Recordings”. In *The Organ in Recorded Sound*, ed. Kimberley Marshall, 77–96. Göteborg: Göteborg Organ Art Center.

Latry, Olivier and Loïc Mallié. 2008. *L’œuvre d’orgue d’Olivier Messiaen: Œuvres d’avant-guerre*. Stuttgart: Carus.

Messiaen, Olivier. 1942. *Quatuor pour la fin du temps*. Paris: Durand.

Messiaen, Olivier. 1994a. *Music and Color. Conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press.

Messiaen, Olivier. 1994b. *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, vol. 1. Paris: Alphonse Leduc.

Messiaen, Olivier. 1996. *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, vol. 3. Paris: Alphonse Leduc.

Messiaen, Olivier. 2002. *The Technique of my Musical Language. Text with Musical Examples*, tr. John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc.

Milsom, John. 1992. “Messiaen’s Organ Music”, *Gramophone*, December issue, 31–32.

Milsom, John. 1994. “Organ Music I”. In *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill, 50–71. London: Faber and Faber.

Ngim, Alan Gerald. 1997. *Olivier Messiaen as a Pianist: A Study of Tempo and Rhythm based on his Recordings of ‘Visions de l’Amen’*, DMA thesis, University of Miami.

Philip, Robert. 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press.

Philip, Robert. 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.

Röbber, Almut. 1986. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen: With Original Texts by the Composer*. Duisburg: Gilles & Francke.

Schloesser, Stephen. 2014. *Visions of Amen: The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Grand Rapids, Eerdmans.

Shenton, Andrew. 2007. “Composer as Performer, Recording as Text: Notes Towards a Manner of Realization for Messiaen’s Music”. In *Messiaen Studies*, ed. Robert Sholl, 168–187. Cambridge: Cambridge University Press.

Sholl, Robert. 1996. “The True Way: Complete Organ Works by Messiaen, Jennifer Bate, Jon Gillock, Naji Hakim, Louis Thiry, Thomas Daniel Schlee and Hang [sic]-Ola Ericsson”, *The Musical Times* 137: (1839), 35–37.

Stravinsky, Igor. 1962. *Autobiography*. New York: Norton.

Tikker, Timothy J. 1989. "The Organs of Olivier Messiaen. Part 3: German Organs". In *The Diapason* 80 (February issue), 10–13.

Tikker, Timothy. 2008. "Messiaen plays Messiaen". In *The American Organist* 42, no. 11, 58–62.

Weir, Gillian. 1992. "En souvenir.....Olivier Messiaen 1908–1992". *Organist's Review*, September.

Zacher, Gerd. 1982. "Livre d'orgue – eine Zumutung". In *Musik-Konzepte* 28: Olivier Messiaen, ed. Klaus Metzger and Rainer Riehn, 92–107. München: Edition Text + Kritik.

Eveliina Sumelius-Lindblom

Lectio praecursoria:
*Kuusi soivaa näkökulmaa 1920-luvun
ranskalaiseen modernismiin*

MuT *Eveliina Sumelius-Lindblom* (*e.sumelius@gmail.com*) on profiloitunut urallaan uutta luovaksi, tutkivaksi pianotaiteilijaksi. *Sumelius-Lindblom* on tullut tunnetuksi 1900-luvun sekä vaativan aikamme musiikin esittäjänä ja tehnyt säännöllisesti kantanauhoituksia Suomen Yleisradiolle. Hänen uuden soololevynsä (*Messiaen-Murail-Melartin*) julkaisee *SibaRecords/Naxos* maaliskuussa 2023. *Sumelius-Lindblom* toimii tuntiopettajana Taideyliopiston *Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa* ja opettajana *Porvoonseudun musiikkiopistossa*. Taideyliopiston *Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun taiteilijakoulutuksessa* suoritetun tohtorintutkinnon ”*Neljä näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismiin: L’esprit nouveausta värien maailmaan ja pianistin metodiseen ajatteluun*” tarkastustilaisuus järjestettiin *Sibelius-Akatemian R-talon kamarimusiikkisalissa* 24.9.2022. Kirjallisen työn ohjaajat: *Matti Huttunen* ja *Tuire Kuusi*, 2. tutkimusartikkeli: *Valtteri Arstila*. Tarkastaja: *Timo Kaitaro*. Taiteelliset opinnäytteet arvioinut lautakunta: *Annikka-Konttori-Gustafsson (pj.)*, *Gustav Djupsjöbacka*, *Tuomas Mali*, *Tapio Tuomela* ja *Lauri Väinmaa*. Tilaisuuden valvoja: *Tuire Kuusi*.

DOI: 10.51816/musiikki.128192

Lectio praecursoria:
Kuusi soivaa näkökulmaa 1920-luvun
ranskalaiseen modernismiin

Eveliina Sumelius-Lindblom
.....

Väitän, että musiikillisessa lähimenneisydessämme on katveeseen jäänyt, ”unohtunut” ajanjakso – tai ainakin silmiinpistävä aukko esittävän säveltaiteen ja musiikin tutkimuksen kannanottojen osalta. Musiikkielämän institutionaalisissa rakenteissa, kuten ammattiin tähtäävien musiikkioppilaitosten ohjelmistoissa, musiikkikilpailuissa ja konserttitalojen ohjelmasisällöissä 1920-luvun ranskalaisen modernismin osuus on useimmiten joko kokonaan sivuutettu tai se on jäänyt ”lisämausteen” asemaan kanonisoidulle standardiohjelmistolle. Myöskään kansainvälinen musiikintutkimus, suomalaisesta musiikintutkimuksesta puhumattakaan, ei ole näyttäytynyt kovin aktiivisena ranskalaisen modernismin puolestapuhujana, ja tutkimuslähteitä ajanjakson musiikillisista erityiskysymyksistä on saatavilla varsin hajanaisesti. Vaikka taiteellista tutkimusta hyödyttävän tutkimustiedon ja esimerkiksi korkeatasoisten levytysten vähäisyys on asettanut tohtoritutkinnolleni haasteita, se on myös tarjonnut runsaasti jalansijaa uusille taiteellisille ja tutkimuksellisille avauksille. Uuden tiedon rakentaminen on vastannut samalla sekä tohtoritutkinnon keskeimpään perustehtävään, että haastanut omaa ajattelua ja laajentanut taiteellista profiiliani.

Käsiteanalyttisen ja osin käsitehistoriallisen tutkimustapani ensimmäisiä tehtäviä oli määritellä 1920-luvun ranskalaisen modernismin merkityksiä sen historiallista taustaa vasten. Tarkoitan modernismilla pääsääntöisesti kahta asiaa: eurooppalaista taiteen ajanjaksoa ensimmäisen maailmansodan molemmin puolin ja yläkäsitetä 1900-luvun taiteen ja yhteiskunnallisen elämän ilmiöille ja ismeille. Yhteistä näille oli rajua irrottautuminen aiempien vuosisatojen näkemyksistä, toimintatavoista ja estetiikasta. Traditioon liittyvän vastustamisen lisäksi 1920-luvun modernismille leimallista on musiikin pääkoulukuntien (Ranska, Itävalta) keskinäinen vastakkainasettelu ja aikansa merkittävien säveltäjien esteettinen leiriytyminen jommallekummalle puolelle. Pariisiin ja Wienin koulu-

kuntien modernismit poikkeavat toisistaan perustavanlaatuisesti niin musiikin teorian, musiikillisen ilmaisun kuin länsimaisen taidemusiikin traditioon suhtautumisen osalta. Palaan tähän myöhemmin lektiossani.

Eurooppalaisen modernismin mahdollisena alkamisaikana voi pitää Daniel Albrightin (2000, 31) määrittelemiä vuosia 1907–1909, jolloin esimerkiksi Arnold Schönberg teki ”atonaalisen” läpimurtonsa, Igor Stravinsky ja Jean Cocteau olivat aloittelemassa kansainvälistä uraansa, ja Pablo Picasso maalasi teoksen *Les Femmes d'Alger* (1907). Ranskalaiselle modernismille tyypillisiä yleispiirteitä olivat yhteiskunnallisesti ja historiallisesti tiedostava kriittinen asenne; vetäytyminen subjektiivisesta emotionaalisesta ilmaisusta kohti yleistä ja etääntynyttä ilmaisutapaa; taiteiden välisten raja-aitojen ylittäminen ja erilaiset kollaboraatiot (tärkeimpinä *Parade* 1917); kokeellisuus; suuntautuminen esteettisiin ja aatteellisiin ”alaryhmiin” sekä uusien periaatteiden äänekkäs manifestointi.

Tunnetuimpia ranskalaisen modernismin järjestäytyneitä taidesuuntauksia olivat surrealismi ja kubismi, musiikin alueella neoklassismi. Näillä kaikilla oli omat manifestitekstinsä, joista musiikin modernismin manifestiin *Le Coq et l'Arlequin* (Kukko ja harlekiini) palaa hieman tuonnempaan. Ranskalaisella neoklassismilla tarkoitan ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen vallinnutta klassisen musiikin suuntausta, jossa harjoitettiin erilaisia intertekstuaalisia (tekstien välisiä) viittaamistapoja, eksperimentaalista musiikkiestetiikkaa ja ilmaisun muotoja, kuten suoruutta, huumoria, ironiaa ja vieraannuttamista. Ranskalaisessa neoklassismissa myös sulautettiin populaareja vaikutteita klassiseen musiikkiin sekä luotiin vaihtoehtoisia lähestymistapoja niin musiikkiin, esittämisen estetiikkaan kuin musiikinteoriaan (Sumelius-Lindblom 2020, 125).

Käsittelen tässä lektiossa tohtoriprojektiani kokonaisuutena, josta poimin erityisesti niitä tohtoritutkimukseni tuloksia, jotka selkeimmin kiinnittyvät pitkäaikaiseen 1920-luvun ranskalaismodernistisen pianomusiikin soittamiskokemukseeni. Lektiooni sisältävät kuusi musiikkiesitystä soolopianoteoksista tai niiden osista paitsi antavat aiheestani mahdollisimman monipuolisen ja moni-ilmeisen soivan kuvan, ovat myös tärkeä osa tutkimukseni filosofiaa ja käytäntöä ja tutkimuksellista evidenssiä. Käsittelemättä tutkimusmetodeja lähestymistapojani sen yksityiskohtaisemmin, tyydyn toteamaan, että tutkimuksellisten havaintojeni soittamalla näyttäminen ja todentaminen ovat muodostuneet sittemmin tutkimukseni toiseksi ydinalueeksi. Olen nojannut metodisessa ajattelussani Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiaan ja Ludwig Wittgensteinin varhaiseen filosofiaan, joissa molemmissa keskeistä on jaettavan (intersubjektiivisen) kokemuksen käsite (Sumelius-Lindblom 2022a). Toisin sanoen: koska tut-

kimustapani ei erota toisistaan kehollisia ja älyllisiä päämääriä, vastaanottajan on mahdollista laajentaa ymmärrystään tutkimukseni erityiskysymyksistä ja tutkimuksellisista havainnoistani paitsi kirjoitusteni, myös soittoesitysteni kautta¹.

Soivista esityksistäni ensimmäinen on Georges Auricin sonatiini vuodelta 1922. Auric ei saavuttanut pianosäveltäjänä yhtä merkittävää asemaa kuin sittemmin elokuväsäveltäjänä, mutta hänen varhainen tyyliinsä kuvastaa parhaalla tavalla ranskalaisen neoklassismin ja l'esprit nouveau, uuden hengen estetiikkaa. *L'esprit nouveau* viittaa Pariisin yleistaiteelliseen ja taiteiden väliseen antiromanttiseen ilmapiiriin ja heijastuu tiettyjen Pariisissa vaikuttaneiden säveltäjien neoklassiseen tyyliin². Runoilija Guillaume Apollinaire kuvaa *l'esprit nouveau*n periaatteita postuumisti julkaisussa yleisöluennossaan ”*L'esprit nouveau et poètes*” seuraavasti:

Epäjärjestys vaivaa Ranskaa. Ihmiset toivovat periaatteita ja ovat kauhuissaan kaaoksesta... Uusi henki viittaa ennen kaikkea suuriin klassisiin arvotekijöihin, järjestykseen ja velvollisuuteen, joissa ranskalainen henki on ylpeästi manifestoitu. Uusi henki on juuri tätä aikaa, jota nyt elämme. (Apollinaire 1918, siteerattu teoksessa Eliel 2002, 23; Sumelius-Lindblom 2016, 24)

Auricin sonatiini ei anna tilaa perinteisessä mielessä emotionaaliselle eläytymiselle, vaan huomio kiinnittyy kepeästä musiikillisesta sisällöstä huolimatta varsin ankaraan rytmiseen struktuuriin, melodian ja artikulaation ylikorostumiseen sekä motoriseen selkeyteen. *L'esprit nouveau*lle tyypillistä on myös tietty paradoksaalisuus; se, että musiikki itsessään ei kuulosta perinteisessä mielessä ”modernilta”, vaan sitä leimaavat ennemminkin tonaalisuus (tai polytonaalisuus), muodon suppeus, leikkisyys ja ilmaisun suoraviivaisuus.

Esitys 1: Georges Auric: *Sonatine pour le piano* (1922)

Les Six koostui nuorista Pariisin konservatorion sävellyksenopiskelijoista, jotka aikalaismedia nimesi ”kuudeksi”. Ryhmään kohdistettiin ensimmäi-

1 Kuvaan tutkimuspolkuani erityisesti Musiikki-lehden 1-2/2020 -artikkelissa ”Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta: Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa *Piano-Rag-Music* (1919).”

2 Tutkimuksessani ranskalaista neoklassismia edustavat *Les Six*-ryhmän säveltäjät (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre), Eric Satie ja Igor Stravinsky.

sen maailmansodan jälkeen painavia ulkopuolisia toiveita ranskalaisen musiikin esteettisistä ja nationalistisista uudistamispyrkimyksistä, pois saksalaisten ja venäläisten vaikutteiden sekä 1800-luvun musiikille tyyppillisten piirteiden vaikutteista. Tärkein ryhmän ideologiseen ajattelun suunnannäyttäjistä oli kulttuurivaikuttaja, kirjailija-runoilija, elokuvaohjaaja Jean Cocteau, joka omisti ranskalaisen modernismin manifestinsa *Le coq et l'Arlequin* (1918), vasta 20-vuotiaalle Auricille. Manifestinsa esipuheessa Cocteau ilmaisee nationalistista agendaansa ja luottamustaan nuorten säveltäjien uudistusmielisyyttä kohtaan seuraavasti:

Tarjoan nämä [muistiinpanot, nuotit] sinulle, koska sinun ikäisesi muusikko julistaa sukupolvensa rikkautta ja ylväyttä, joka ei enää virnistele tai verhoudu naamioon tai piiloudu tai välttele, eikä pelkää ihailla tai seisoa sen takana mitä ihailee. Se vihaa paradoksia ja eklektismia. Se halveksuu heidän hymyään ja häivyttettyä eleganssiaan. Se myös karttaa mahtavuutta. Siitä syystä kutsun sitä Saksasta pakenemiseksi. Eläköön Kukko! Alas Harlekiini! (Cocteau 1921, 1; Sumelius-Lindblom 2016, 34.)

”Heidän hymyllään ja häivytytyllä eleganssillaan” Cocteau viittaa todennäköisesti sellaisiin aikalaissäveltäjiin, jotka eivät olleet hänen mielestään uskollisia (uuden) ranskalaisen modernismin periaatteille, vaan jatkoivat pohjimmiltaan 1800-luvun saksalaista estetiikkaa. Cocteaun argumentointi on nationalistisesti väritynyttä ja useissa kohdissa *Le coq et l'Arlequinia* hän ilmaisee post-romanttisen musiikillisen muodon ja ilmaisun ”peturuutena” Ranskaa kohtaan. Kanonisoiduista ranskalaisista säveltäjistä esimerkiksi Charles Gounod ja Claude Debussy saivat Cocteaulta ankaran tuomion, vaikka Debussy oli länsimaisen taidemusiikin historiassa ensimmäisiä säveltäjiä, joka toteutti musiikissaan Cocteaun suuresti arvostamia varhaisia jazz-vaikutteita.

Juuri Auricin musiikissa kiteytyvät monet sellaiset *l'esprit nouveau* ”hyveet”, joita Cocteau tunnisti kirjoittaessaan manifestissaan Satien musiikissa, kuten muodon yksinkertaisuus, melodisuus, rytmin yksinkertaistaminen ja sävellystyön suunnitelmallisuus ja sääntällisyys. Keskeistä oli myös Cocteaun lanseeraama ”arkipäivän musiikin” käsite. Arkipäivän musiikkia ei voi määritellä suorasanaisesti, vaan se näyttäytyy Cocteaulla eri muodoissaan esimerkiksi seuraavissa *Le Coq et l'Arlequinin* aforismeissa. Arkipäivän musiikki edusti Cocteaulle synonyymiä ranskalaisen modernismin uusille esteettisille arvoille, joissa musiikki ei sisältänyt ”jäanteitä” 1800-luvusta tai vuosisadan vaihteen impressionismista:

”Riittävät jo pilvet, tekolammet ja laineet, vedenhaltiattaret ja öiset tuok-
sut; tarvitsemme maan pinnalla olevaa musiikkia, ARKIPÄIVÄN MU-
SIIKKIA.” (Cocteau 1921, 21.)

”Riittävästi riippumattoja, kukkaköynnöksiä ja gondoleita: haluan, että
joku rakentaa minulle musiikkia, jossa voin asua niin kuin talossa.”
(Cocteau 1921, 21.)

”Kanssamme, jokaisen tärkeän taideteoksen takana on talo, lamppu, keit-
tolautanen, takkatuli, viini ja piiput.” (Cocteau 1921, 7.)

Toisessa tohtorikonsertissani asetin rinnakkain ranskalaisen neoklas-
sismien ja toisen wieniläisen koulukunnan musiikkia tuodakseni esille
ranskalaisen modernismin erityispiirteitä ja sen perustavanlaatuaista eri-
laisuutta suhteessa wieniläiseen modernismiin. Eroavaisuudet ovat läsnä
paitsi musiikinteoreettisesti myös yhtä lailla soittamiskokemuksessa, jossa
toisen wieniläisen koulukunnan modernismin musiikillinen ilmaisu jat-
kaa 1800-luvun traditiota ennen kaikkea ekspressiivisyyden ja yksityiskoh-
taisen dynamiikkaa ja rytmisiä muutoksia koskevien nuottimerkintöjen
osalta. Uudella Wienin koulukunnalla tarkoitetaan Arnold Schönbergin
ja hänen tiettyjen oppilaidensa, kuten Alban Bergin ja Anton Webernin,
muodostamaa säveltäjärühmää 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Toisel-
le Wienin koulukunnalle oli tunnusomaista siirtyminen tonaalisuudesta
atonaalisuuteen ja samanaikainen kiinnipitäminen myöhäisromanttisesta
ekspressiivisyydestä, eli yhtäaikainen modernisaatioprosessi ja tradition
vaaliminen (Sumelius-Lindblom 2020, 126). Toisen wieniläisen koulu-
kunnan musiikki ilmenee kuulijalle ranskalaista neoklassismia ”moder-
nimpana” johtuen atonaalisuudesta, eli sävellajittomuudesta ja useissa
tapauksissa tunnistettavien melodioiden puutteesta.

Tärkeä aikalaiskuvaus Pariin ja Wienin koulukuntien modernismin
vastakohtaisuuksista on *Les Six* -ryhmän keskeisen säveltäjän, Darius Mil-
haudin alun perin englanninkielinen essee ”The Evolution of Modern
Music in Paris and Vienna” (1923), jossa hän arvioi ja vertailee 1920-luvun
modernismin pääkoulukuntien (Pariisi–Wien) välisiä musiikillisia, ”luon-
taiseen evoluutioon” perustuvia eroavaisuuksia. Milhaud pohtii essees-
sään, kuinka musiikki kehittyy, jatkuu ja muuttuu sellaisella vauhdilla,
että jotkut kuulijat ja kriitikot kykenevät vain ”voivottelemaan vallanku-
mouksen tulemistä” ja ”seisahtuvat keskelle tietä”.

Milhaud (1923) arvioi kirjoituksessaan kunnioittavasti mutta järkähtä-
mättömästi erkaantumisen taustalla vaikuttavia ”rodullisia”, kulttuurihis-

toriallisia ja sodan aikaansaamia syitä. Samoin hän tuo esille ranskalaisen modernismin esteettisiä tavoitteita suhteessa ”nuorten wieniläisten” musiikillisiin ihanteisiin. Musiikinteoreettisten kysymysten (atonaalisuus–polytonaalisuus) pohdinta on Milhaud’n esseessä keskeisessä roolissa, ja hänen tapansa käsitellä ranskalaisen ja saksalaisperäisen sävelkielen välisiä peruseroavaisuuksia on valaisevaa ja seikkaperäistä. Milhaud kuvaa asetelmaa seuraavasti (Milhaud 1923, 14–15; Sumelius-Lindblom 2016, 36):

Diatonisuus ja kromaattisuus ovat kaksi musiikillisen ilmaisuuden vastapuolta. Voidaan sanoa, että latinalaiset ovat diatonisia ja germaanit kromaattisia. Polytonaalisuudella tarkoitetaan useiden samanaikaisten melodialinjojen kirjoittamista eri tonaliteetteihin. Atonaalisuudella tarkoitetaan melodialinjoja, jotka eivät kuulu mihinkään tunnistettavaan tonaliteettiin ja jotka tietenkin käyttävät kromaattista asteikkoa. Luontaisesti latinalainen usko yksinkertaisiin kolmisointuihin raivasi tietä uudelle tekniikalle, jossa useita kolmisointuja käytettiin samanaikaisesti, mikä merkitsi useiden diatonisten melodioiden päällekkäin asettamista. Vastaavasti usko kromaattiseen asteikkoon, taipumus käyttää jokaista harmoniaa siltana edellisestä seuraavaan, on lähtökohtaisesti germaanista. Vastaasetelmien luomisesta huolimatta polytonaalisuus (diatonisuuden looginen seuraus) ja atonaalisuus (kromaattisuuden looginen seuraus) eivät ole uusia systeemejä, joiden tarkoitus olisi vastustaa musiikin fundamentaalisia periaatteita, niin kuin niistä liian usein on sanottu. Päinvastoin, ne ovat ennemminkin niiden (musiikillisten fundamenttien) loogisia ja väistämättömiä seurauksia [...]

Seuraavat pianoesitykseni Arnold Schönbergin Sarjan op. 25 ensimmäisestä osasta ja Les Six -ryhmän säveltäjän Arthur Honeggerin teoksesta *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de BACH* eivät aseta vastakkain diatonisuutta ja kromaattisuutta, sillä musiikinteoreettisesti molemmat teokset perustuvat kromaattiseen ideaan. Myös musiikillisen viittaamisen eli intertekstuaalisuuden kohde on molemmissa teoksissa sama, eli Bachin tanssisarjojen osat. Ainoastaan musiikillinen ilmaisuus poikkeaa radikaalisti toisistaan: Schönbergin musiikki jatkaa atonaalisuudestaan huolimatta 1800-luvun perinteen mukaista ekspressiivistä ja tarkkaan notatoitua dynaamista ja agogista ilmaisua ja vastaavasti Honeggerin suhde kromaattisuuteen on ranskalaiseen tapaan lakonisempi ja jopa etäännytetty. Intertekstuaalisuuden osalta on myös huomattava, että Bach-esikuvallisuus on harvinainen intertekstuaalisuuden muoto ranskalaisessa neoklassismissa. Useimmiten siinä viitattiin kyseessä olevan aikakauden ei-klassisiiin tyyliin kuten populaarimusiikkiin, jazziin ja etnisiin tyyliin. Pidänkin todennäköisenä, että Honegger ottaa vuonna 1932 sävelletyssä

teoksessaan kantaa paitsi toisen wieniläisen koulukunnan atonaaliseen, jopa ”teoreettiseen” kirjoistustapaan, myös toisen Wienin koulukunnan ilmaisulliseen traditioon nojata länsimaisen taidemusiikin suuriin, kanoisoituihin esikuviin.

Esitys 2: Arnold Schönberg: ”Präludium” *teoksesta Sarja op. 25* (1925)

Esitys 3: Arthur Honegger: *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de BACH* (1932)

Tohtoriprojektini taiteellinen osuus on nostanut tarkasteluun Pariisi-Wien-kysymyksen ohella muitakin aiheeni sisäisiä tutkimuksellisia ja taiteellisia vastakohtia. Näistä merkittävämpiin lukeutuu sellainen 1920-luvun ranskalainen modernismi, joka ei asettunut neoklassismin piiriin. Se ei siten viitannut itsensä ulkopuolelle, vältellyt musiikillisia metatasoja ja subjektiiivista emotionaalisuutta tai käsitellyt aiempaa länsimusiikin traditiota kriittisessä tai ironisessa valossa. Valitsin yhdeksi tohtoriprojektini anti-neoklassisista säveltäjistä Olivier Messiaenin, joka kuvasi kielteistä suhdettaan neoklassismiin seuraavasti (teoksessa Messiaen & Samuel 1994: 112–113):

Ihailin Honeggeria ja Milhaudia, mutta en ollenkaan hyväksynyt Cocteaun johtamaa liikettä – en puhu Cocteausta runoilijana tai elokuvaohjaajana, vaan *Le coq et l’Arlequinin* Cocteausta, tietynlaisesta musiikillisen uudistuksen soihdunkantajasta, yksinkertaistamisesta, joka otti Gounod’n lähtökohdakseen jaCOMPASTUI ’Bachiin palaamiseen”.

Merkittävä ranskalaisen modernismin edustaja, säveltäjä, urkuri ja ornitologi Messiaen (1908–1992), sävelsi varhaisen mestariteoksensa *Préludes pour piano*, (Preludit pianolle) vain 20-vuotiaana. Hän oli tuolloin Pariisin konservatoriossa säveltäjä, Paul Dukas’n ja urkuri Marcel Duprén oppilas. Preludeissa voi jo havaita useita Messiaenin musiikillisen tyylin harmonisia ja rytmisiä ominaispiirteitä, jotka vahvistuivat myöhemmässä pianotuotannossa, tunnetuimpina *Vingt regards sur l’enfant Jésus* (Kaksikymmentä katsetta Jeesus-lapseen) ja *Catalogue d’oiseaux* (Lintukokoelma). Messiaenin musiikkia ei voi erottaa hänen elämänkatsomuksellisesta filosofiastaan, jonka ytimessä ovat suhde katoliseen uskontoon ja luontoon. Luontosuhteen ytimessä olivat linnut, joiden laulua Messiaen nuotinsi koko aikuisikänsä ja hyödynsi lähes kaikissa sävellyksissään.

Messiaenilla oli erityislaatuinen, ontologinen suhde musiikilliseen harmoniaan ja väriin (Konttori-Gustafsson: 2008, 15):

Messiaen muovasi kokemuksensa musiikiksi, jolla oli hänelle tarkat väri-vastineensa. Musiikin väri (couleur) oli hänen mielestään vähintään yhtä merkittävä ”objektiivinen” totuus kuin muut mahdolliset aspektit. Äänen ja värien erottamattomuus symboloi hänelle ikuista elämää, jossa hän uskoi aistitoimintojen yhtyvän.

Messiaen kehitti jo varhain oman synestesiaalle perustuvan sävellajijärjestelmänsä (”rajoitetusti transponoituvat moodit”), joka toteutuu ensi kerran pianopreludeissa. Jokainen preludi on sävelletty eri moodiin ja edustaa tiettyjä, Messiaenin tarkkaan määrittelemiä värejä. Värit heijastelevat myös preludien runollista ja luonteeltaan symbolistista otsikointia, joka on vahvasti sidoksissa ihmisen sisäiseen maailmaan ja tunnetiloihin.

Preludit ovat modernisuudeltaan ajaton, vaativa teos soitettavaksi niin musiikillisesti kuin pianistisesti. Vastoin kuin ranskalaisen neoklassismin edustajat, Messiaen kirjoittaa kerroksellista, usein kolmelle viivastolle jaettua pianotekstiä, jossa jokaisella kerroksella on tarkkaan merkitty dynamiikkansa ja sointiväriensä, ja pianistin on sananmukaisesti ”jakaannuttava” näiden kerrosten välille. Preludit on monesti rinnastettu Claude Debussyn preludeihin rikkaan harmonisen maailman, sointivärien sekä osien ohjelmallisen, nimeämistavan takia. Vaikka preludeilla ei ole suoraa uskonnollista kytköstä, niissä on sitäkin vahvempi runollinen ja eksistentiaalinen, olemassaolon kysymyksiä pohdiskeleva ydin.

Seuraava esitykseni on preludikokoelman laajimmasta preludista *Cloches d’angoisses et larmes d’adieu* (Kärsimyksen kellot ja jäähyväisten kyyneleet). Preludissa keskeisimpiä elementtejä ovat on kohtalonomainen kellomotiivi, laaja, hitaasti kehittyvä muoto ja laajat, jopa kymmenääniset sointuharmoniat.

Esitys 4: Olivier Messiaen: ”Cloches d’angoisses et larmes d’adieu” teoksesta *Préludes pour piano* (1928–29)

Tohtoritutkimuksessani keskeistä on ollut olemassa olevien käsitteiden uudelleen määrittely ja uusien käsitteiden kehittäminen. Yksi kehittämistäni käsitteistä on *hybridi-intertekstuaalisuus*, joka kuvaa klassisen musiikin ja sen ulkoisten vaikutteiden yhteensulautumista ranskalaisessa neoklassismissa. Hybridi-intertekstuaalisuus, joka on tärkein neljästä ranskalaisessa neoklassismissa tunnistamastani intertekstuaalisuuden lajista (Sumelius-Lindblom 2019), on sisällöllisesti lähellä aiemmin kuvaamaani Cocteaun käyttämää arkipäivän musiikin käsitettä. Musiikillinen tyyli, johon Cocteau implisiittisesti viittaa, ei koske ainoastaan ranskalaista popu-

laarimusiikkia, vaan myös eurooppalaisesta näkökulmasta niin kutsuttua eksoottista, kuten afroamerikkalaista tai latinalaisamerikkalaista, musiikkia. Tutkimuslähteiden mukaan nuorelle Cocteauille afroamerikkalaisten tanssijoiden cakewalkin tarkkaileminen *Nouveau Cirque*ssa (1904) oli mukaansatempaavaa ja sai kaiken muun näyttämään vaisulta ja lattealta. (Sumelius-Lindblom 2020, 137.)

Hybridi-intertekstuaalisuuden kohdalla kyseessä on aiemmin tunnistettu, mutta nimeämätön musiikillinen laji, jossa klassiseksi luokiteltu musiikki tietoisesti omaksui vaikutteita populaarimusiikista, eksotismista tai – kuten jazzin varhaisen muodon, rag-musiikin tapauksessa afroamerikkalaisesta musiikista. Ranskalaisessa neoklassismissa klassisen musiikin ulkoisten, mutta tunnistettavien vaikutteiden sulautuminen klassiseksi luokiteltuun musiikkiin tiivistyy tutkimuksessani kahteen päätekijään: melodisen ja rytmisen aineksen korostumiseen ja klassisromanttisen tunteilmaisun hiipumiseen. Nämä tekijät kytkeytyvät musiikin esittämisen käytännöissä pianistin erilaiseen ”soittotuntumaan” ja muuttuneeseen keholliseen ilmaisuun (Sumelius-Lindblom 2021, 131.)

Lektioni viimeiset konserttiesitykset käsittelevät hybridi-intertekstuaalisuutta kahdesta eri näkökulmasta. Ensin kuultava musiikki on osa ”Ipanema” Darius Milhaudin sarjasta *Saudades do Brasil* (1920), jossa Milhaud viittaa etäältä eteläamerikkalaisiin rytmeihin ja melodioihin. Vaikka Milhaudin teos ei viittaa suoraan latinalaisamerikkalaisiin kansanmelodioihin, choroksiin, musiikkia on vaikea erottaa alkuperäisestä esikuvastaan. ”Aitouden” vaikutelman muodostavat latinalaisamerikkalaiset rytmit yhdistyessään Milhaudin omaleimaiseen polytonaaliseen sävellystapaan, jossa kaksi eri sävellajia soivat samanaikaisesti.

Esitys 5: Darius Milhaud: ”Ipanema” teoksesta *Saudades do Brasil, Suite de danses* op. 67 (1920)

Darius Milhaudin ohella hybridi-intertekstuaalisuuden kenties merkittävien edelläkävijä paitsi ranskalaisen modernismin, myös koko länsimaisen taidemusiikin kannalta oli Igor Stravinsky. Stravinskyn neoklassinen kausi sijoittui 1920- ja 1930-lukujen Pariisiin ja hänellä oli vankkumaton esikuvan asema suhteessa Les Six -ryhmän nuoriin säveltäjiin. Stravinskyn neoklassisessa pianomusiikissa kärjistyvät poikkeavat, usein perkusiiviset, emotionaalisesti ulkokohtaiset ja ilmaisultaan suorat soittotavat, jotka nousevat erityisesti varhaisen jazz-musiikin vaikutuspiiristä. Näiden lisäksi myös ankaran klassiset ja rytmisesti jäykät soittotavat olivat läsnä Stravinskyn vuosina 1924–25 säveltämässä konsertossa pianolle ja puhalti-

mille, jonka esitys Turun laivaston soittokunnan kanssa avasi tohtorikonserттieni sarjan.

Stravinskyn neoklassismissa esiintyvät esittäjän keholliseen kokemukseen ja 1900-luvun musiikkifilosofiaan kiinnittyvät kysymykset ovat kiehtoneet minua siinä määrin, että olen syventänyt niitä kolmannen tohtoriartikkelini lisäksi myös tohtoritutkinnon jälkeisessä tutkimuksessani (Sumelius-Lindblom 2022b). Tässä yhteydessä olen tarkastellut erityisesti Theodor W. Adornon näkökantoja Stravinskyn neoklassismiin ja löytänyt Adornon musiikkifilosofiasta yhteneväisyyksiä esittäjän soittamiskokemuksen kanssa. Adornon äärimmäisen kriittinen, käsitteellisesti vaativa ja interdisiplinaarinen musiikkifilosofia on auttanut Stravinskyn poikkeuksellisen musiikkiestetiikan ymmärtämisessä ja sen kiinnittymisessä 1920-luvun ranskalaiseen neoklassismin estetiikkaan sekä avannut 1900-luvun musiikillisen modernismin kulmakiveä, Stravinsky-Schönberg -vastakkainasettelua.

Lektioni päättää Igor Stravinskyn ikoninen teos *Piano-Rag-Music* vuodelta 1919. Se sulauttaa toisiinsa yhtä lailla kärjistettyjä ja kanonisoituja klassisen ja jazz-musiikin piirteitä. *Piano-Rag-Music* on myös ensimmäisiä jazz-vaikutteita hyödyntäviä pianokappaleita länsimaisen taidemusiikin historiassa. Stravinsky itse on kuvannut (Van den Toornin 1983, 198 mukaan), että hänen tietonsa jazzista juontui yksinomaan nuottimateriaalin kopioista ja että hän ei ollut ennen vuotta 1919 kuullut mitään sen kaltaista musiikkia esitettävän, vaan lainasi (jazz-musiikin) rytmisen tyylin kirjoitettuna. Stravinsky kuitenkin jatkaa, että vuoteen 1919 mennessä hän oli päässyt kuulemaan elävää jazz-musiikkia ja piti sitä mielenkiintoisempaa kuin varsinaista jazz-sävellystä. Jazz merkitsi Stravinskyille uutta sointia hänen musiikissaan ja *Piano-Rag-Musicin* aikoihin syntynyt *L'histoire du soldat* (1919) lopullista irtautumista venäläisestä orkesterikoulusta. Stravinsky omisti *Piano-Rag-Musicin* yhdelle aikansa merkittävimmistä pianisteista, Arthur Rubinsteinille, joka ei tosin koskaan esittänyt teosta. *Piano-Rag-Music* aiheutti lyömäsoittimaisuudessaan ja jäykän rytmisessä struktuurissaan merkittävän esteettisen kiistan Stravinskyn ja Rubinsteinin välille. Rubinsteinin (1980, 102) kuvaa heidän väittelynsä päättyneen Stravinskyn sanoihin:

Silti ajattelet, että sinä osaat laulaa pianolla, mutta se on illuusio. Piano ei ole mitään muuta kuin käyttöväline ja kuulostaa oikealta ainoastaan lyömäsoittimena.

Esitys 6: Igor Stravinsky: *Piano-Rag-Music* (1919)

Lähteet:

Albright, Daniel. 2000. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Cocteau, Jean. 1921 [1918]. Cock and Harlequin. Notes Concerning Music, by Jean Cocteau, with a Portrait of the Author and Two Monograms by Pablo Picasso. [Le Coq et l'Arlequin: Notes Autour de la Musique – avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso]. Käänt. Rollo H. Myers. London: The Egoist Press.

Eliel, Carol S. 2002. *L'esprit nouveau: Purism in Paris 1918–1925*. With essays by Françoise Ducros, Tag Roenberg. New York: Harry N. Abrams.

Konttori-Gustafsson, Annikka. 2008. *Soiva sateenkaari: Matka Olivier Messiaenin värimaailmaan*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Messiaen, Olivier ja Claude Samuel. 1994. *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland, OR: Amadeus Press.

Milhaud, Darius. 1923. "The Evolution of Modern Music in Paris and in Vienna. [Chabrier, Moussorgski and Debussy as sources for Satie and Les Six; Schoenberg, Berg Webern; concepts of melody in polytonality and atonality.]" *Pro Musica Quarterly* 1/1923: 8–16.

Rubinstein, Arthur. 1980. *My Many Years*. New York: Alfred A. Knopf.

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2016. "Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua". *Trio* 5 (2): 18–53.

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2019. "The Pianist's Perception as a Working and Research Method: Encountering Intertextual and Phenomenological Approaches in Piano Playing". *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal* 4 (1). <https://doi.org/10.18432/ari29397>

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2020. "Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta. Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa Piano-Rag-Music (1919)". *Musiikki* 50 (1–2), 123–156. <https://musiikki.journal.fi/issue/view/6577>

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2022a. *Neljä näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismiin: Vesprit nouveausta värien maailmaan ja pianistin metodiseen tarkasteluun*. Taitteellisen tohtoritutkimuksen kirjallinen osuus. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-268-0>

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2022b. "Adorno's Ideas on Stravinsky's Neoclassicism Meet the Pianist's Work: Reflecting Playing Experience with Adorno's Key Concepts". Teoksessa Oana Andreica, toim. *Music as Cultural Heritage and Novelty*, Humanities – Arts and Humanities in Progress 24. Cham: Springer, 195–211. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11146-4_10

Van den Toorn, Pieter C. 1983. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven & London: Yale University Press.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

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

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

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

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

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

Muut tekstityypit

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

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

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

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

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

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

Lainaukset ja viitetekniikka

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

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöitä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään

muotoa (ibid.).

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

Lähdeluettelo

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

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

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

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

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. ”The Role of Practice in the Development of Performing Musicians”. *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. ”Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa”. *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Visualisoiva aineisto

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

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

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

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

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

Improvisation. Loppuunmyyty.

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

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

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

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